

# C

apita, il mese scorso al Teatro Palladium di Roma, che uno scrittore, Mauro Covacich, dopo aver assistito a uno spettacolo di nuova drammaturgia italiana, ne esalti la qualità puntuale della scrittura. E capita che lo stesso giorno, un critico, Andrea Porcheddu, recensendo quello stesso spettacolo, ne stigmatizzi l'aleatorietà performativa, l'inafferrabilità di una confezione in fuga dal teatro e dal personaggio, un non-spettacolo. Capita ancora che un altro scrittore-critico, Franco Cordelli, sentenzi che in quello spettacolo «non ci sono testi». Giudizi contraddittori sullo stesso oggetto che però illustrano bene quel movimento drammaturgico di cui gli articoli di Gerardo Guccini e Graziano Graziani su questo numero dei Quaderni sviscerano le possibilità, le evoluzioni, i paradossi. Da una parte la letteratura sembra ansiosa di recuperare alla pagina l'efficacia e la fragranza dell'oralità, della parola temprata nella prossimità della vita. Dall'altra il teatro appare sempre più preoccupato della precarietà delle proprie forme espressive, soprattutto di quelle più esposte sul confine, mai del tutto definito, con la performance. E così quella sconsolata (e un po' ironica) constatazione di un'attrice sul bordo del proscenio di «Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni» – il non-spettacolo in questione – «qui tutto diventa

**DI ATTILIO SCARPELLINI**

sempre così fisso» si apre a due diverse letture del futuro del teatro come forma d'arte. La drammaturgia, spiega

Guccini, è una scrittura di tipo consuntivo perché viene dopo l'esperienza scenica, come suo risultato, o resta comunque aperta sui cambiamenti che quell'esperienza le impone e le propone. Anche se non è filtrata dalla vita e dal corpo dell'atto interpretativo, la parola del dramma è comunque orientata ad essi. Pirandello stesso (cioè l'autore che arrivò a inchiavardare persino l'improvvisazione nella previsione autoritaria del testo) fissò una didascalia dei «Sei personaggi in cerca d'autore» soltanto dopo aver visto in scena l'azione che indicava. E tuttavia questa fissazione incerta produce una letteratura, per quanto misconosciuta e minore, e continuerà a produrla malgrado tutto, anche nei tempi in cui, come preconizzava Eric Bentley, il divorzio tra la letteratura e la scena sembra ormai consumato. Così «ci sono testi» e non ce ne sono, ma ce ne saranno, seguendo il percorso che dal palcoscenico porta alla scrittura, e viceversa, quello che nella scrittura non smette di guardare al palcoscenico, per formare quella letteratura spuria e viva di cui fanno parte Stefano Massini (a cui è dedicato un approfondimento di Sergio Lo Gatto su questo numero della rivista) e Lucia Calamaro, Davide Carnevali e Armando Pirozzi, Daniele Timpano e Michele Santeramo, Andrea Cosentino e Alessandra Di Lernia, per non citarne che alcuni, autori, scrittori, attori che scrivono, nel continuo andirivieni tra la realtà e la rappresentazione. Non generici contemporanei del contemporaneo, ma nostri contemporanei. Con buona pace di chi, alla ferita del presente (troppo fresca? troppo recente? troppo greve e immatura? sempre comunque troppo) sa opporre solo il cinismo della propria nostalgia e l'immena volgarità dell'*art pour l'art*.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA  
**DICEMBRE**

Quaderno n.18 · dicembre 2013

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

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

Direttore editoriale Sandro Piccioni – Direttore Attilio Scarpellini

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

Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di novembre 2013 da Ponte Sisto soc. coop.

# TRA TESTO E

## LA PAROLA A TEATRO, TRA AZIONE E POSTDRAMMATICO

ESISTE UNA LETTERATURA TEATRALE DEL XXI SECOLO? E HA SENSO, OGGI, PARLARE IN TERMINI DI LETTERATURA TEATRALE? UNA DOPPIA RIFLESSIONE SULLE DERIVE DEL POST-DRAMMATICO E SUL RUOLO DELLA PAROLA A TEATRO, INSCINDIBILE DALL'AZIONE SCENICA MA CAPACE DI RESISTERE AL TEMPO

DI GERARDO GUCCINI

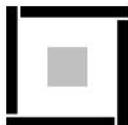
L'atto di comporre il testo è, di per sé, una performance nascosta, che può tanto risolversi nella pagina scritta che ripetersi e perfezionarsi

■ Nel caso delle grandi parabole storiche – dai greci a Shakespeare, da Molière a Eduardo – gli sviluppi dello spettacolo e quelli della composizione drammatica appaiono tanto strettamente connessi da risultare, se separatamente considerati, non solo privi di riferimenti essenziali, ma pressoché indescrivibili. Tuttavia, a partire dall'irrompere del Nuovo Teatro fra gli anni Cinquanta e Sessanta, la nuova storiografia teatrale – che pure ha prodotto materiali, ma trattando le connessioni fra scrittura e spettacolo solo in relazione a singoli casi – ha generalmente trascurato di integrare alla Storia dei teatri in fieri quella delle drammaturgie scritte, in certi casi addirittura rigenerate dalle modalità laboratoriali del lavoro teatrale e dalle prassi della scrittura scenica, come risulta dai risvolti editoriali (spesso di grande successo) di numerosi spettacoli nati negli ambiti dell'innovazione. Queste osservazioni sono dunque dedicate alle modalità e ai fondamenti delle interazioni fra scrittura drammatica e performance. Ambito reso nuovamente attuale sia dalla riacquistata centralità del parlato scenico che dall'emergere di significative leve di autori e di drammaturgie rigenerate: epiconarrative, liriche, cronachistiche, confessionali, di testimonianza.

Il dramma della separazione fra parola e azione è che queste, pur partecipando, l'una, alla continuità dei segni ed esistendo, l'altra, nella transitorietà del vivere, non possono, nel pensare o fare teatro, venire in alcun modo disgiunte. Già Carmelo Bene, grande (e riconosciuto) protagonista teatrale, quanto grande (e misconosciuto) artefice letterario, addebitava l'esistere della poesia a teatro all'essere o meno poeta dell'attore, individuando nell'attore-poeta il corrispettivo scenico e «con voce» del poeta-attore che si manifesta e vive nelle espressioni poetiche della scrittura. In un brano da leggere e rileggere, tratto da «Della poesia a teatro», scrive: «L'attor-poeta è forse un commediante men dotato del commediante; e questo è men poeta del primo? / La poesia è deficienza drammatica e viceversa? [...] / Restiamo alla poesia e c'intenderemo. [...] / Non si dà attore che non sia di là del raccontare altro dire che scrive. Di-scrive. / Dunque attore e poeta son tutt'uno. / Nella «poesia» composita un «poeta» può non essere attore, così come in un teatro del composito, un «attore» può non non essere un poeta. / Ma abbiamo ammesso la «composizione» estranea affatto alla poesia del dire. Dunque il poeta è necessariamente un attore [...]. Chi sulla scena non è poeta non è attore».

Bene non esclude dagli orizzonti dell'arte teatrale la poesia scritta, ma il fatto di considerarla una «composizione», un oggetto estetico chiuso e formale, un compito svolto, e non piuttosto un dire che coinvolge voce, corpo e il pensiero. In questo senso, «il poeta è necessariamente un attore» e chi sta sulla scena è, se attore, necessariamente un poeta che anima tanto la poeticità che egli stesso scrive dicendola, che quella testualmente manifestata dalla speculare e coesistente identità del poeta/attore.

Se si considera la scrittura nel corso del suo prodursi, diventa difficile tracciare una netta linea distintiva fra ciò che pertiene alla scrittura e ciò che pertiene alla performance. L'atto di comporre il testo è, di per sé, una performance nascosta, che può tanto risolversi nella pagina scritta ed esaurirsi in essa, che ripetersi e perfezionarsi per potersi esporre in quanto lettura, dimostrazione o spettacolo di teatro-narrazione. Anche il dramma procede, nell'autore, da una teatralizzazione dell'immaginario. E cioè, dall'aver



# CONTESTO

introiettato voci e presenze «altre», di persone osservate o attori, che, impossessandosi già all'atto compositivo dell'atto di dire, enunciano il testo come espressione del personaggio, o, più genericamente, del parlante. Ogni drammaturgia scritta, per riprendere la nota terminologia di Siro Ferrone, è dunque «consuntiva». È la consuntività a dare forma drammatica al testo. In assenza di mimesi mentale dello spettacolo, non abbiamo infatti un dramma, ma uno script, un materiale verbale, un tassello che acquista senso dagli ulteriori utilizzi drammaturgici del regista, dell'attore, del dramaturg.

A questo punto, escludendo la possibilità di una drammaturgia puramente “preventiva”, conviene distinguere tra testi consuntivi di carattere virtuale, che vengono cioè conformati dal procedere di messinscene mentali, e testi consuntivi, che sono il risultato di un effettivo e concreto rapporto di interazione tra autore, attori e altre componenti dell'ensemble. I primi svolgono forme di “teatralità individualizzata” che si offrono alla libera interpretazione di regista e attori, attivando un rapporto dialettico. I secondi, invece, nascono all'interno del processo spettacolare, del quale sono una componente necessaria e determinante. L'autore che opera in un contesto d'ensemble non scrive, insomma, perché il suo testo venga scelto da teatranti che lo mettano in scena, ma perché i teatranti con cui concretamente opera hanno scelto lui per sviluppare le proprie potenzialità.

Nessuna di queste modalità esclude la partecipazione del testuale alle dinamiche e ai valori del postdrammatico che, in questa apertura di millennio, appartengono al vissuto personale di autori e teatranti, dove però non costituiscono una categoria esclusiva e impositiva – sempre che si parli di artisti, e non di epigoni –, bensì una polarità dinamicamente disposta a interagire coi più diversi orientamenti, sperimentando il possibile. Diceva Lehmann, il teorico del post-drammatico, in un incontro nel 2010: «[...] Ci può essere un teatro post-drammatico con testi drammatici e [...], viceversa, si possono inscenare testi post-drammatici in una maniera molto classica. Una struttura testuale non dà mai alcuna garanzia circa la sua realizzazione scenica».

## IL TEATRO ITALIANO, TRA POST- E POST-

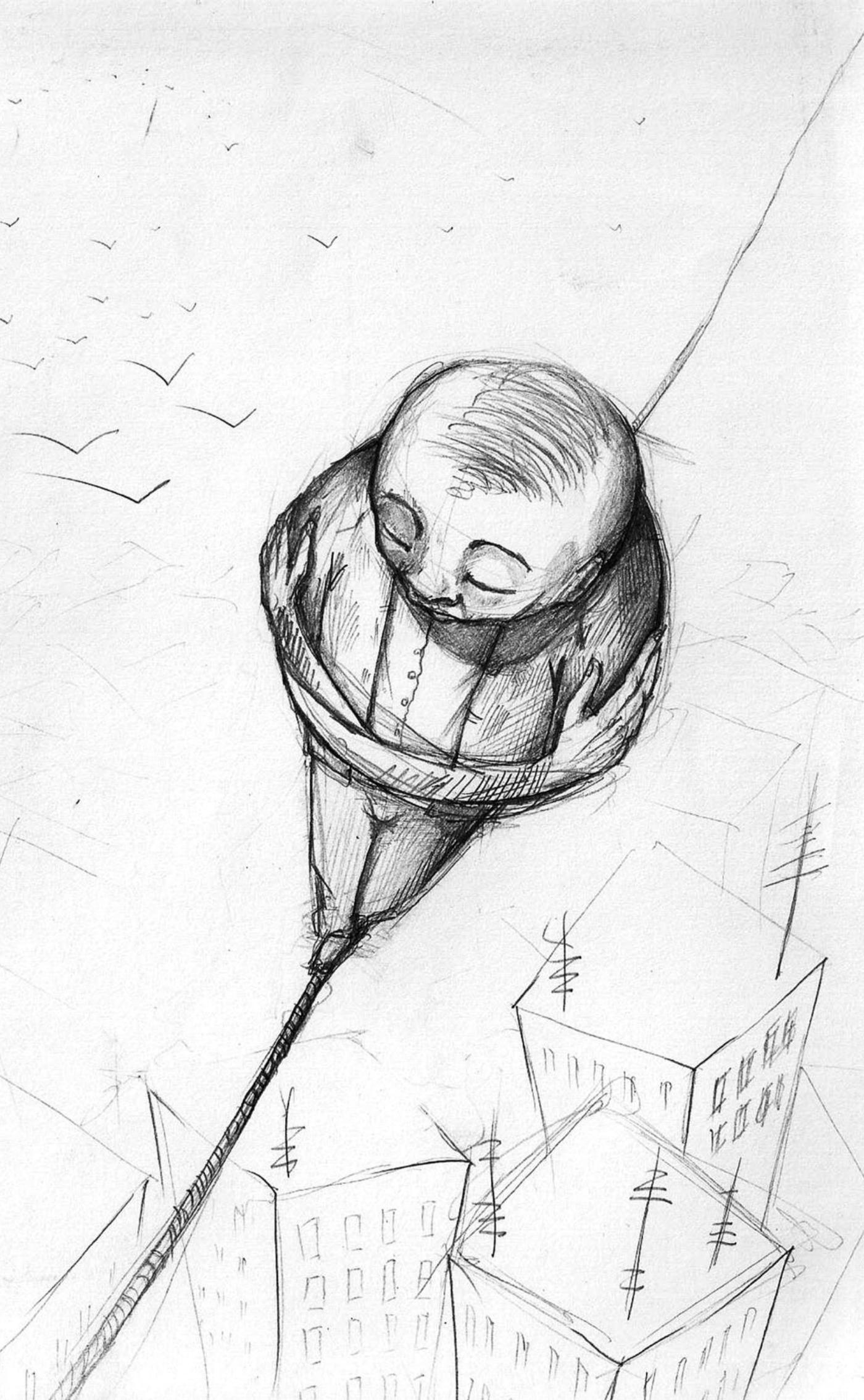
DI GRAZIANO GRAZIANI

 Lorenzo Pavolini, in un articolo apparso su questa rivista, notava come le differenze tra la scrittura teatrale e quella narrativa si siano nel tempo assottigliate. L'utilizzo sempre più diffuso della prima persona e il diradarsi della letterarietà della lingua a favore di una lingua sempre più parlata hanno reso, tendenzialmente, molti romanzi simili a dei monologhi. Allo stesso tempo molto teatro, compreso quello che proviene dalla cosiddetta ricerca, ha ripreso a “raccontare storie” e in forma tutt'altro che episodica – anche se deve scontrarsi con la tradizionale allergia al nuovo di parte del pubblico e degli operatori. Lo fa, per altro, con una certa libertà compositiva che a volte si fatica a trovare nella narrativa degli ultimissimi anni, condizionata da esigenze commerciali (il genere, la scansione, la leggibilità) che sono essenziali per gli editori ma del tutto ininfluenti per chi scrive per il teatro. Tutto questo avviene inoltre in un'epoca in cui invece si continua a vivere la letteratura e il teatro come due mondi separati – grazie anche al ponte fecondo che, nei decenni scorsi, si è invece venuto a creare tra arte contemporanea e teatro, spostando di molto l'accento sulle dinamiche della performance. Attenzione, però: “raccontare storie” non vuol dire semplicemente tornare al teatro ottocentesco, al dramma puro, alla letterarietà della parola scenica. Anzi, è vero il contrario. Un po' perché anche la letteratura stessa, dall'autofiction alle forme di reportage narrativi, ha da tempo valicato gli steccati della forma romanzo (che è un po' l'equivalente del dramma). E un po' perché non è nella scelta di raccontare o meno, di usare o meno il testo, che si può rinvenire la capacità del teatro di essere aderente alla temperie culturale della propria epoca. Come ricorda giustamente Gerardo Guccini citando

Lehmann, la scrittura post-drammatica può essere anche rappresentata nel modo più convenzionale possibile, così come un'azione scenica coerentemente post-drammatica può essere effettuata a partire da un dramma. Insomma, è la "temperatura" del racconto scenico più che la sua semplice adesione a certe regole a fare di uno spettacolo e del suo uso del testo qualcosa che, nell'oggi, davvero ci appartiene.

L'Italia vanta, nell'ultimo decennio, una valida schiera di autori per il teatro, con diverse tendenze stilistiche. Molti, tra i più interessanti, partecipano a vario titolo della temperie post-drammatica, soprattutto rispetto al dissolversi del personaggio (questo sì, letterario) che abitava il dramma classico. Questo può assottigliarsi, come nei testi di Martin Crimp portati in scena dall'Accademia degli Artefatti, oppure essere abitato come parte un dispositivo scenico, coincidendo del tutto con il performer (come nei lavori, di grande acume ideativo, di Teatro Sotterraneo e Menoventi). Ma se è vero, come concludeva Guccini in un articolo del 2009 uscito su "La Differenza", che siamo già anche un po' oltre il post-drammatico, soprattutto oltre la sua «autoreferenzialità» a cui si sostituisce una «nuova referenzialità», ciò passa soprattutto per un aspetto: un certo grado di ri-drammatizzazione. Un passaggio, cioè, che inverte la temperatura dal "freddo" dei dispositivi al "caldo" del racconto, pur restando fuori dalle strutture del dramma classico e senza necessariamente recuperare il personaggio. Ne sono esempi gli strampalati monologhi interiori del teatro di Lucia Calamaro, che sbocciano in veri e propri affreschi narrativi e virano costantemente verso la scrittura diaristica e l'iperbole comica; così come lo sono i suoi dialoghi sghembi, esteriori solo in apparenza, che entrano ed escono dalle derive del pensiero che è sì del personaggio, ma anche della sua autrice, come se un flusso di *stream of consciousness* sovrastasse la scena e attraversasse a tratti ogni persona che la abita (ecco la nuova referenzialità). Ne è un esempio il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini che, seguendo uno schema caro a certa riflessione post-moderna, parte da altri oggetti d'arte preesistenti (una scena di un romanzo di Petros Markaris, uno spettacolo di Pina Bausch, un reportage di Mariusz Szczygieł) per poi snocciolare pensieri e riflessioni in autonomia, mettendosi cioè a debita distanza dal meccanismo del dramma classico, dalla rappresentazione emotiva, ma recuperando il racconto e anche l'emotività (il "caldo") che esso contiene, che a un certo punto degli spettacoli deflagra inesorabilmente sulla scena. Ne sono un esempio i monologhi politici di Daniele Timpano, che scardina il "canone" del teatro di narrazione con un meccanismo che sembra preso a prestito dall'autofiction della narrativa – entrare e uscire dalla Storia con la "S" maiuscola attraverso la lente dell'io e della propria minuscola biografia – ma lo fa con piglio del tutto teatrale, entrando e uscendo dai personaggi della storia senza dichiararlo, nel mezzo stesso di un ragionamento, dando vita a quello "spiazzamento" del tutto performativo che è fisicamente incarnato dal corpo dell'attore, che è l'emblema del «doppio» artaudiano. Ne sono un esempio gli spettacoli dai mille finali di Andrea Cosentino, anche dentro e fuori dal racconto, tenendo vertiginosamente in mano i mille rivoli delle storie, le mille derive delle riflessioni e i mille caratteri dei suoi personaggi-maschera, che il suo teatro sghembo e pierrottesco sa traghettare con sapienza dalla comicità più esplicita alla deflagrazione emotiva – anche qui discreta, non dichiarata ma sussurrata, evocata discretamente per essere lasciata sbocciare, in autonomia, nel mondo interiore dello spettatore.

Quello affrescato è un panorama artistico che in larga parte coincide con quella «non-scuola romana» tratteggiata anni fa dal critico Nico Garrone. Un'idea che però intendeva espandersi oltre i confini dell'osservazione in cui era nata (a cui pure chi scrive, per prossimità geografica, è legato). E infatti a questo territorio sospeso tra il superamento del dramma e una nuova tensione al racconto, vanno ascritti anche gli intelligenti lavori dei toscani Sacchi di Sabbia; la scrittura acuta del pugliese Roberto Corradino, che entra ed esce dai drammi che evoca avvitandosi lungo la spirale del posticcio, dell'esplicito della rappresentazione, più che fare affidamento a una maldigerita metateatralità; o ancora le invettive punk dei veneti Babilonia Teatri, che dicono senza inscenare e nella veemenza del testo recuperano la potenza di una poesia cruda e crudele. Insomma, questo territorio sospeso si sta sempre più caratterizzando come un possibile sviluppo della nostra drammaturgia contemporanea, e assume particolare interesse proprio in questo suo possibile risvolto nazionale. Non l'unico, certo, ma tra i più fecondi.



# IBSEN SULLA SCENA DI OGGI

## UNA RIFLESSIONE SULL'ATTUALITÀ DEI CLASSICI

RIPORTARE IN SCENA DRAMMI DELL'OTTOCENTO PUÒ SEMBRARE UN'EVASIONE DAL PRESENTE. MA NON SE L'AUTORE È IBSEN. DA OSTERMEIER A GABRIELE LAVIA FINO A TOGNAZZI TORNA SUI PALCHI L'ATTUALITÀ DI UNA SCRITTURA CHE POSSIEDE LE QUALITÀ DEL ROMANZO

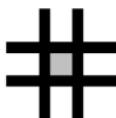
DI KATIA IPPASO

La questione della verità si intreccia nei "Pilastrini" con la trama della libertà. E più la verità affiora dal passato, più crollano quelle fondamenta di latta issate sull'ipocrisia e sulla rispettabilità

# Ma se uno legge Ibsen come se stesse leggendo Stephen King è un tipo strano, un maniaco del teatro, un esaltato? Può darsi. Ma è bello coltivare passioni così estreme. Per quanto ci riguarda, siamo convinti che i drammi di Ibsen andrebbero tenuti sul comodino, assieme alle tragedie greche, alle opere di Shakespeare e a quelle di Pirandello. Poi una notte, non visti, potremmo far scivolare anche Thomas Bernhard e Cechov, su quel comodino. La pila potrebbe crescere a dismisura, anche se vivessimo in un monocale di 15 metri quadri, tanto non c'è limite alla spinta verso l'alto. Questo per dire che non è vero che leggere il teatro è in conflitto con la vita e con la sensibilità contemporanea. E non si spiega perché le opere di teatro debbano stare in uno scaffale in fondo a tutte le librerie, come se vivessero un non-tempo, un luogo residuale destinato all'estinzione. Le diverse occasioni della scena contemporanea ("I pilastri della società", regia di Gabriele Lavia, in questi giorni all'Argentina, il passaggio recente dell'"Hedda Gabler" di Thomas Ostermeier al Romaeuropa festival, e la preparazione di "Un nemico del popolo" con Gianmarco Tognazzi alla Sala Umberto, dopo rocambolesche avventure produttive) ci hanno portato a riavvicinarci al bagliore di certi dialoghi. E a ragionare su quanto materiale irredento e intrattabile ci sia ancora in quelle pagine partorite alla fine dell'Ottocento. Ci riguarda o non ci riguarda la questione del potere, del modo in cui vorremmo possedere le cose e possederci l'un l'altro? E chi ha veramente il coraggio di accedere alla crudeltà esistenziale di Hedda Gabler? Chi è il vero nemico del popolo? Chi mente a chi? Chi uccide chi? I pilastri di questa nostra società non si fondano ancora sulla menzogna? Hanno forse le donne conquistato una chiara posizione in una società che andava tutta ristrutturata dalle fondamenta, così come Ibsen si augurava? Non sono mere questioni di attualità, ma arterie di una materia esistenziale scolpita in parole massicce che proiettano la vertigine verticale della domanda filosofica sul piano orizzontale del discorso dialogico. Restando dentro una architettura drammatica che è teatro ma anticipa e trattiene la forma-romanzo. Di qui Stephen King, o Philip Roth, o quello che più ci piace.

# Ibsen scrisse dei veri e propri thriller psicologici. E resta limpida l'intuizione di Péter Szondi ("Teoria del dramma moderno") che vide in quelle opere la tematizzazione del tempo. Confrontando tragedia antica e dramma moderno, il teorico ungherese scrisse: «Diversamente da ciò che accade nell'"Edipo Re" di Sofocle, in opere come "John Gabriel Borkman" il passato non è in funzione del presente, ma questo si limita a essere un pretesto per l'evocazione del passato». Rilette dopo più di cinquant'anni, a vacillare sono però forse le conclusioni che si avvitano sul motivo della «vita sciupata, rovinata»: «Questo tema si rifiuta alla rappresentazione drammatica poiché rappresentato – nel senso dell'attualizzazione drammatica – può essere solo qualcosa di temporale, e non il tempo stesso. Di esso il dramma non può far altro che riferire, ma la sua rappresentazione diretta è possibile solo in una forma letteraria che lo accolga "nella serie dei suoi principi costitutivi". Questa forma letteraria – come ha dimostrato Lukács – è il romanzo».

Dal 1956 ad oggi, la forma-romanzo e la forma-teatro si sono trasformate mille volte, includendo ed espellendo a seconda dei cenni la componente epica e lirica. Poiché il discorso si modifica in relazione al momento della "messa in vita" dell'opera, e quindi allo spirito del tempo.





# Traffucando con “Hedda Gabler”, “I pilastri della società”, “Un nemico del popolo” (anche su questo testo si era esercitata la regia critica di Thomas Ostermeier, come ricostruiva in un precedente articolo dei “Quaderni” Sergio Lo Gatto), si prova l’acuta sensazione che si sta leggendo il grande romanzo di questa nostra epoca, che è per sua essenza drammatica, e non post-drammatica o post-post drammatica, come si tende a dire. Non a caso Lavia, qualche giorno prima di mettere in prova “I pilastri della società”, ci disse: «Molti alla fine mi diranno: questa battuta l’ha aggiunta lei, vero, maestro? Ora dico una delle frasi peggiori che possa dire un teatrante, ma la dico lo stesso: sembra scritto oggi. Una persona seria non dovrebbe mai dire una cosa così, ma pensiamoci un attimo: una battuta come “Se la politica è corrotta, è perché la società è corrotta”, quando è stata scritta? Sono frasi che arrivano come delle pugnalate. Proprio per questo ho voluto mantenere la scena lontana, remota, rinunciando ad ogni modernizzazione».

La questione della verità si intreccia nei “Pilastri” con la trama della libertà. E più la verità affiora, dal passato, nell’azione inesorabile di un tempo drammatico, più crollano quelle fondamenta di latta issate sull’ipocrisia e sulla rispettabilità. Una pugnalata, certo.

E pugnalata era stata anche quella inferta da Ostermeier quando era arrivato, sempre al Teatro Argentina, con la sua macchina scenica fatta di specchi e una Hedda Gabler ragazzina disfunzionale. In quel caso, il regista berlinese aveva scelto di far scivolare i giovani corpi dei suoi attori dentro costumi contemporanei, ma l’adattamento precipitava nei gerghi di terzo millennio solo a tratti, lasciando intatta la lucentezza terrificata di questo manuale di psicopatologia della vita quotidiana, dentro le mura di una casa lussuosa. Là dove la micro-anatomia del crimine, e l’analisi drammatica del potere, venivano ridotte al loro minimo comun denominatore: il potere di vita e di morte su un altro essere umano.

Fare Ibsen, oggi, può diventare una questione di vita, di sopravvivenza mentale. Come è successo a Gianmarco Tognazzi, che ha lottato con un vigore fuori epoca per rimettere in scena non un testo scritto da lui o dai suoi coetanei ma “Un nemico del popolo”. «La produzione non aveva adempiuto ai propri obblighi e lo spettacolo si era fermato per un anno e mezzo. Gli artisti e i tecnici se lo sono ripreso, e lo rifaremo alla Sala Umberto con una nuova produzione, sempre con la regia di Armando Pugliese – ci racconta l’attore nel ruolo del protagonista. Questa versione di “Un nemico del popolo” è ambientata in Italia nella prima metà degli anni Settanta: per fare capire che dal 1890 ad oggi non è cambiato niente, e Norvegia o Italia poco importa. Chi ha il coraggio di denunciare diventa il nemico della città: è un implicito discorso sulla maggioranza che preferisce schierarsi con gli interessi e non con la verità».

Scene differenti – cristalline, realistiche, misteriche, dirette, ambigue, evocative, resistenti e stordenti – di un grande romanzo a puntate che, non abbiamo pudore a dirlo, sembra scritto oggi.

**Hedda Gabler**  
regia  
Thomas  
Ostermeier

*dal 24 al 27 ottobre  
2013*

Roma,  
Teatro Argentina

**I Pilastri della  
Società**  
regia  
Gabriele Lavia

*dal 20 novembre al  
22 dicembre 2013*

Roma,  
Teatro Argentina

**Un nemico del  
Popolo**  
regia  
Armando Pugliese  
con  
Gianmarco  
Tognazzi,  
Bruno Pugliese

*dall’8 al 20 aprile  
2014*

Roma,  
Sala Umberto

# JAN FABRE QUI E ORA

## PERCHÉ RIPROPORRE GLI SPETTACOLI DEGLI ESORDI

A TRENT'ANNI DI DISTANZA DAL DEBUTTO DEI PRIMI DUE SPETTACOLI DELLA SUA CARRIERA, JAN FABRE LI RIPROPONE ALLESTENDO UN SELEZIONATISSIMO CAST DI GIOVANI PERFORMER. UN DOPPIO SGUARDO CERCA DI CONTESTUALIZZARE NEL PRESENTE LE ESTETICHE DI IERI

DI ROSSELLA PORCHEDDU

Jan Fabre destruttura le sequenze, trapassa la pelle per spremere emotività, chiamando in causa uno spettatore che non è più solo ricettore di immagini ma parte attiva del farsi

**L** Ossessiva ripetizione. Eterna mutazione. Dualismo oppositivo. Reiterazione del movimento, germinazione delle immagini, serialità delle azioni. Crudele, violenta, iperbolica, l'estetica di Jan Fabre si muove sui binari dell'iterazione e della contrapposizione, s'incentra sulla trasformazione e la rigenerazione, del mondo come dell'uomo, e s'incide sul corpo, assoluto protagonista, soggetto e oggetto di una ricerca totalizzante, che esplora limiti e confini, che indaga passaggi e condizioni. È decostruzione e ricostruzione, potente drammatizzazione e costante tensione, esplorazione della condizione fisica, che è specchio di quella esistenziale.

Collimano, etica ed estetica, nel pensiero dell'artista belga, pittore, scultore, coreografo, performer, per il quale la bellezza è vulnerabilità antropica che non conosce tempo né luogo. È distruzione e ricostruzione che attiene alla natura e all'uomo in quanto animale, è fuga dalla soluzione, circolarità, esaltazione del conflitto. Non per niente Fabre chiama i suoi performer "guerrieri della bellezza", e la lotta è tema di alcune azioni, "Virgin/Warrior", realizzata con Marina Abramovic nel 2004, "Lancelot", lavoro in cui Fabre combatte se stesso, e "Sanguis/Mantis", costruzione fisica in un'armatura da mantide religiosa, performance che racconta una passione entomologica, il rapporto tra uomo e arte, e la dicotomia tra eros e thanatos.

Opere che fanno parte di "Stigmata - Actions & Performances 1976-2013", ampia esposizione che ripercorre il cammino visivo e performativo dagli anni Settanta a oggi. Un atto sacrificale, come descritto dal curatore Germano Celant. Un'operazione che si può definire archeologica negli spazi del MAXXI: su 92 tavoli di vetro prende forma quasi un laboratorio scientifico che espone strumenti, materiali, oggetti, accompagnati da disegni, film, sculture. E un'operazione di re-enactment sul palco dell'Eliseo, per RomaEuropa 2013, con "The Power of Theatrical Madness" e "This Is Theatre Like it Was to Be Expected and Foreseen", riallestimenti dagli originali del 1984 e del 1982, spettacoli - della durata di quattro ore l'uno e di otto ore l'altro - che mettono a dura prova la resistenza fisica e psicologica del nuovo cast.

In scena e in video, nella logica di una consilience tra arte e teatro, il corpo, materia di carne, è schiaffeggiato, solleticato, disegnato, sculacciato, scartavetrato. Un'indagine sulla corporeità che affonda le radici nella tradizione fiamminga, che deve ai pittori di Bruges e ai loro cristi crocefissi, flagellati, morenti, la sperimentazione dello strazio, la prova di una sofferenza senza catarsi, tra verità e simbologia. Una nudità esposta, martoriata, una classicità dissacrata, spunti favolistici, citazionismo che va dalla pietà michelangelolesca - cara all'artista di Anversa - al poverismo di Kounellis, che ritroviamo nei ganci da macellaio, nelle fiamme ossidriche, perfino nei pappagalli.

Scompono la temporalità, Jan Fabre, destruttura le sequenze, moltiplica le azioni, trapassa la pelle per spremere emotività. Copre con pantaloni neri e camicie bianche fisionomie maschili e femminili, rendendole uguali. Archetipi dell'umano che arranca, ride, corre, bacia, balla, urla, ingoia, soffoca, striscia, vomita. Cerca la natura fuori e dentro di sé, chiamando in causa uno spettatore che non sia solo ricettore di immagini ma parte attiva del farsi, incanalatore di percezioni, di fastidi epidermici e di tormenti visivi. E se è difficile sostenere lo sguardo davanti ai gesti provocatori, come la scarnificazione che l'artista operava con un foglio di carta vetrata e vestito di un abito di puntine da disegno nella performance "Me, dreaming", a parlarci, oggi, sono le azioni comuni, quel rincorrere, quell'arrancare, quell'affannarsi senza arrivare da nessuna parte.



I DUE SPETTACOLI DELL'ARTISTA BELGA PRESENTANO UNA COMPOSIZIONE GRANDIOSA, MA SEMBRANO IGNORARE CIÒ CHE ACCADE FUORI DA ESSI, LE URGENZE ORMAI MUTATE DEL MONDO CONTEMPORANEO, L'EMERGENZA IN CUI VERSA CIÒ CHE È OLTRE LA SUA SCENA

DI SIMONE NEBBIA

**L** Roma. Anno teatrale 2013. Di tutte le arti il teatro conserva, come insidioso metro di giudizio, la prossimità con il contesto sociale in cui gli capita di accadere, o almeno la stipula di un contratto organico fra attore e spettatore, artista e fruitore, convocati in un incontro noto alla ricerca dell'ignoto. O di quanto, dell'ignoto, è contenuto nel proprio spazio noto. Pertanto la partecipazione a un'azione teatrale rende questa responsabile dell'intero panorama coinvolto e del lessico in cui tale panorama è narrato, meglio ancora rappresentato. Al teatro è mossa una necessità di raccordo emotiva e cerebrale, la platea è gonfia dello stesso senso che la scena è di volta in volta, secondo le qualità, in grado o meno di suggerire, di cavar fuori al modo usato per una confessione. Non è allora che una bizzarra scarica elettrica a sovvertire la distanza fra il palco e la platea, un riverbero contingente al brillio fra la meraviglia e l'inespresso, la fissità e la tensione basculante e cognitiva. Esattamente in questa lucida incoscienza che annulla e certifica la misura di relazione, il fruitore teatrale abbandona la languida condizione di pubblico, riafferma presenza viva, rifrangente e matura in sé la coscienza di uno spettatore.

Questi pensieri si fanno largo attraverso un pertugio segreto della percezione, nella sala che ospita l'ascolto e la visione del dittico trentennale proposto da Jan Fabre per Romaeuropa Festival 2013. Un primo spettacolo di quattro ore, il secondo di otto, attraversando il tempo dal pomeriggio di luce fino al buio della mezzanotte. La sua idea ha a che vedere nel primo con l'estenuazione dell'azione scenica e con la realizzazione in scena della condizione esistenziale dell'uomo, nel secondo. Eppure pian piano qualcosa si comprime e si ha la sensazione che l'operazione attuale abbia sostituito ciò che in precedenza era un'opera, ma soprattutto che lo spettatore convocato sia costretto a rincorrere affannosamente la propria individualità, finendo stancamente nella rete che lo ingabbia a massa indistinta.

La perplessità che avvolge l'azione teatrale è parte di una sensazione indigerita e di certo pericolosa a pronunciarsi, mossa da un sinistro senso di fastidio insinuato negli interstizi fra le poltrone ospitali del Teatro Eliseo: c'è un sottile e finissimo alito di violenza ad attraversare la sala; quando ci si scuote dall'amniotico incedere della reiterazione si avverte un distacco glaciale e ormai non più eludibile fra ciò che accade in scena e il contesto sociale in cui le sue polveri, dalle assi scagliate, andranno poco lontano a posarsi. A investire la schiera dei invitati è un rigoglioso afrore di grandezza tecnica, un poco di vanteria estetica e di certo abilità fisica di performer straordinari, ma in quel profumo è annidato l'odore rappreso che in trent'anni non ha saputo affrancarsi dal tessuto intriso, liberato nell'aria ove il respiro contende l'ostruzione delle nari.

Fabre compone due spettacoli grandiosi, ma sembra ignorare ciò che accade attorno a essi, le diverse urgenze del mondo contemporaneo, l'esplicita emergenza in cui versa il paese abitato dalla sua scena. L'evoluzione dell'arte ha finalità se coinvolta nell'evoluzione culturale e civile: in "This Is Theatre Like it Was to Be Expected and Foreseen", del 1982, gli attori mostrano tutto ciò che possono in una giornata lavorativa sindacale, otto ore appunto. Lo fanno di domenica, paradossalmente nel giorno del riposo. Ma nel mondo attorno qualcosa scricchiola, si palesa una domanda malcelata dallo stupore visuale: quante di quelle ore lavora oggi, retribuita, la maggior parte degli spettatori in sala? «L'arte è il tempo», dice Claudio Morganti in "Mit Lenz" e la finzione sa farsene beffa a patto che, inebriati dalla finzione, non sia lui a beffarsi di noi.

# LA STORIA SIAMO NOI

## VIAGGIO NELLA DRAMMATURGIA DI STEFANO MASSINI

L'AUTORE FIORENTINO È UNA DELLE FIRME TEATRALI ITALIANE PIÙ APPREZZATA ALL'ESTERO. NEI SUI OLTRE DIECI ANNI DI CARRIERA HA INDAGATO AMBIENTAZIONI STORICHE ODIERNE CON UNA LINGUA ENUMERATRICE, CHE SI FA CARICO DELLE OSSESSIONI DEL PRESENTE

DI SERGIO LO GATTO

 In un saggio in "Prove di drammaturgia" n.2/2009 (Titivillus Edizioni), Gerardo Guccini osservava come Stefano Massini, drammaturgo fiorentino che ha all'attivo oltre dieci anni di testi, adattamenti e regie e che è attualmente uno degli autori italiani più apprezzati all'estero, esplori «le dinamiche della funzione autore trasferendole all'interno dell'argomento». Era il caso de "La fine di Shavuoth", in cui Kafka, addormentandosi a teatro, immaginava una conversazione con un attore, o di "Memorie del boia" (2004) in cui Balzac dialogava con il boia di Parigi in pensione: «situazioni narrative che si avvicinano per più versi alla nozione freudiana di transfert; [...] ambienti minuziosamente descritti, che non sono né contesti realistici né ipotesi scenografiche, ma margini esterni di realtà che rendono raccontabile la vita dei personaggi».

*In libreria*

**Dialoghi prima dell'alba. Quattro testi teatrali sulla pena capitale**

Vallecchi, Firenze, 2004

\* \* \*

**Una quadrilogia: L'odore assordante del bianco-Processo a Dio-Memorie del boia-La fine di Shavuoth**

Ubulibri, Milano, 2006

\* \* \*

**Donna non rieducabile**

Ubulibri, Milano, 2007

\* \* \*

**Tritico della gabbia: La gabbia (figlia di notaio)-Zone d'ombra-Versione dei fatti**

Ubulibri, Milano, 2009

 Le evoluzioni più recenti della scrittura di Massini sembrano proprio andare alla ricerca di quei «margini esterni di realtà» che delimitano di fatto il racconto. Ed ecco che davvero si delinea una piccola ossessione, di quelle invincibili che colgono le creatività nel mezzo del loro verificarsi: per Massini sembra non esistere storia senza ciò che c'è dietro una storia: i fatti vengono estratti uno a uno, in una certosina operazione autoptica.

In testi come "Donna non rieducabile" (2007), "memorandum" su Anna Politkovskaja, si mescolano atmosfere di guerra al più folgorante monologo interiore, cronologie freddamente giornalistiche a memorie della più tenera età, approdando a passi come: «Mi sveglio la mattina dopo con una strana sensazione: ho dormito senza svegliarmi, senza esplosioni. Mi alzo, vado in bagno, fisso il rubinetto con timore, lo giro d'un tratto, e incredibilmente uno scroscio d'acqua per giunta: calda! La lascio scorrere, guardandola, e mi viene da ridere, ma non poco: molto, moltissimo, non so neanche se rido o piango, so che resto lì a guardare l'acqua, a sentire l'acqua, a contemplarla, come una cretina».

 Quella di Massini è una poetica dei dettagli, la ricerca forsennata di frammenti come di corpi esplosi, di memorie chiuse a chiave in attimi che sono già passati, tentando di distillare da una pioggia incontrollata di momenti l'essenza elementare che compone il fatto narrato.

Nel più recente "L'Italia s'è desta" (2010) torna il gusto per il dettaglio, per un occhio che va a scavare nell'intimo delle cose e si muove dentro una giungla metropolitana che si fa giungla antropologica, dove la scrittura teatrale incrocia l'invettiva diretta, l'elenco mai troppo abusato degli scandali che sono di casa alla porta accanto: «Fissa perplesso una botola di ferro, di ingresso alla rete fognaria. Tung-Tung. Indubbiamente: viene da lì. Tung-Tung. Necessario agire. Scartata con coraggio l'ipotesi Godzilla, abbandona la scopa sull'asfalto, [...] spalanca l'uscita, investito da un fiotto di olezzi fognari e lì... in quel preciso istante... ecco uscire in fila indiana da sottoterra rispettosi, salutando, sorridendo, un po' gelati, [...] una fila di cinesi, la Questura dirà 28 di cui 12 clandestini, età compresa fra i 40 anni e i 3 mesi».

I fatti precisi, le cifre incrociano in un ostinato andare a capo prosa e poesia, in una lente che procede per soggettive minute e sempre più puntiformi, con la libertà di cambiare tempi verbali e muoversi dentro il racconto della lingua in quanto tale. Lo stesso anno vede la luce "Lo schifo", sulla vicenda di Ilaria Alpi, che ci porta letteral-



mente a spasso nella tragedia, quella globale e quella umana, con tirate come:

«Normale che qualcuno ti voglia vendere suo figlio.  
Normale che un bambino ti mostri una pistola carica.  
Normale che mentre piove un vecchio raccolga l'acqua da una pozza e se la beva.  
Normale che si lavi un bambino dentro uno "uadi" dove galleggia un cane morto.  
Proibito stupirsi, ormai lo so: è normale.  
Ed è normale che giù per strada  
all'improvviso  
– così: dal nulla – sotto le tue finestre  
si mettano insieme, una decina,  
[...] a battere i tamburi  
sudati marci  
come impazziti  
con le barbe rosse  
i camicioni lunghi  
alzando le braccia su in alto come ali nere  
e giù, a battere, con tutto il palmo aperto della mano,  
battere battere battere».

 In "Credoinunsol-odio" la stessa attrice interpreta un'insegnante di storia ebraica, una studentessa palestinese e una militare americana. Una prima persona galoppante procede orizzontale alla macro-storia per infilare in quelle asole le trame di altre in micro, poi più micro, poi più micro: «Insegno la storia di tutti [...] col punto di vista degli ebrei. Ogni volta che parto in aereo, quando decolliamo dalla pista, mentre i palazzi diventano piccolissimi e le città stanno dentro una mano, ogni volta penso al mio mestiere. Perché là sotto, piccoli come formiche, minuscoli, dentro le teste più piccole di capocchie di spilli, facciamo la guerra dei punti di vista. Visto dal basso è un dramma: ci stai nel mezzo. Visto dall'alto in fondo è buffo».

 Di fronte a un tempo come dimensione anti-elastica, che letteralmente gira le viti del mondo, l'attaccamento al fatto di cronaca assume una valenza epistemologica nei confronti delle storie che racconta, la trama di concatenazioni, coincidenze, cronologie, conti alla rovescia e dati statistici passa attraverso personaggi che ne sono una inquietante cassa di risonanza sulla quale, fin dalla prima riga la narrazione comincia a prendere la mira. Anche quando, è il caso di "Tragoidè" (2013), ci si tuffa nell'olimpo altisonante di nomi come Cassandra o Menelao è solo per riemergere in una Grecia contemporanea che ha le tinte nere di una graphic novel apocalittica: di nuovo un ritmo da camminata febbrile e la sfilza di nero-su-bianco che sembra voler togliere di mezzo la differenza tra battute e didascalie. Didascalie carnali come quelle di "Processo a Dio", in cui una attrice reduce dal campo di concentrazione chiede conto proprio nell'essere superiore che avrebbe permesso lo sterminio: «È notte. O almeno così sembra, a giudicare dal riflesso bluastro che filtra dalle fessure di legno delle pareti. Regna una quiete eccessiva, inconsueta e sinistra: non c'è alcuna traccia di genere umano, né di razza superiore né inferiore».

 Il transfert che Guccini individuava nella creazione delle situazioni narrative si arricchisce sempre del respiro della Storia che ci riguarda tutti, che ci ha urtato come dandoci una spallata. È il caso della titanica opera "Lehman Trilogy", 250 pagine di racconto sul collasso della più importante banca d'affari statunitense per alcuni alla base della crisi globale. Modernissima nel linguaggio, l'epopea sussurrata dei fratelli tedeschi, dalla loro immigrazione nel 1840 fino alle immagini dei lavoratori che raccolgono un intero ufficio in una scatola, vive di una musicalità che avrà di certo dato filo da torcere ai traduttori che in questi mesi si stanno occupando di far circolare l'opera in 14 altre lingue. Un'opera quasi grafica da ascoltare anche a occhi chiusi, come passando i polpastrelli su un complicato bassorilievo, come a cercare, tastando alla cieca, di individuare le connessioni in un mazzo di fili nascosti nel muro.

Di fronte a un tempo come dimensione anti-elastica, che letteralmente gira le viti del mondo, l'attaccamento al fatto di cronaca assume una valenza epistemologica nei confronti delle storie che racconta

# UN CIRCOLO VIRTUOSO

## SISTEMI E STRATEGIE PER PRODURRE DANZA

REGOLATA, SE NON SCHIACCIATA, DA CLAUSOLE E CAVILLI ANCORA PIÙ SEVERI CHE IN TEATRO, LA DANZA CONTEMPORANEA DEVE FARE I CONTI ANCHE CON UN PUBBLICO PIÙ RISTRETTO.

ECCO COME E DOVE SI PRODUCE LA DANZA DI OGGI E QUELLA CHE SARÀ LA DANZA DI DOMANI

DI MARIATERESA SURIANELLO

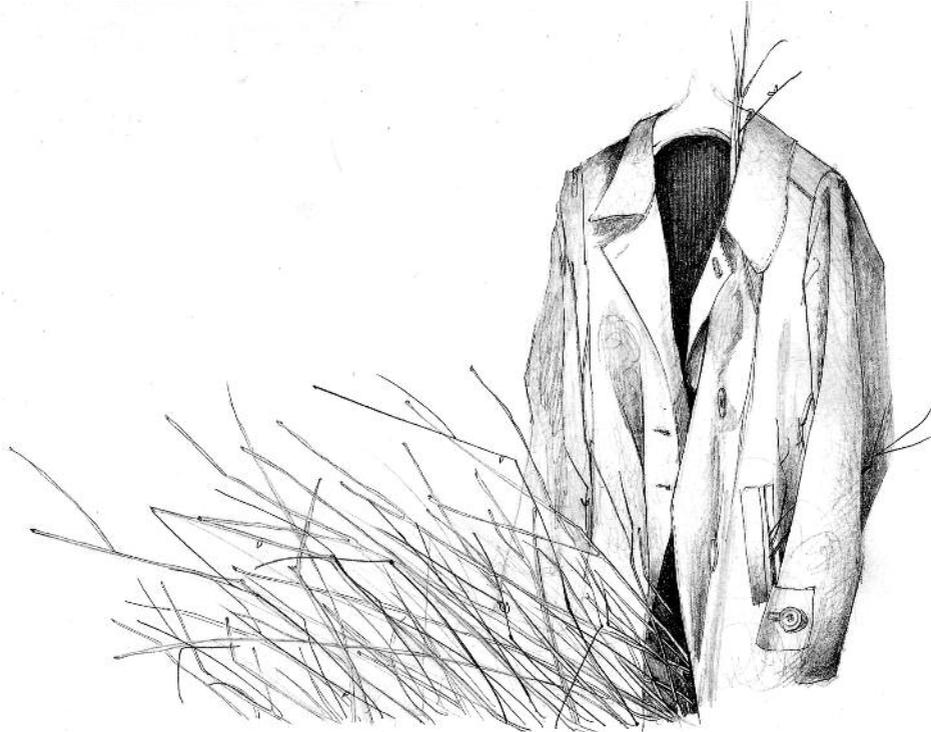
Per uscire dalla marginalità, l'Accademia Nazionale di Danza dovrebbe costituire una compagnia stabile, per avviare gli allievi alla frequentazione del palcoscenico

■ ■ Per il suo ventennale, Aldes ha colto l'occasione per raccogliere, in un programma organico, le sue ultime produzioni e rilanciarle in diversi luoghi della provincia lucchese; altre compagnie di danza contemporanea sembrano seguire una metodologia simile, come parte di un arcipelago indipendente e virtuoso all'interno nel nostro sistema dello spettacolo dal vivo incancrenito nel mantenimento dello status quo.

Se l'intenzione di Aldes è rivolta a sottolineare la propria esistenza sul territorio e quindi rafforzare il rapporto con gli spettatori, il tratto connotativo di questa sorta di piccolo festival, "Autofocus", è la presenza di altri autori in repertorio, accanto al maestro Roberto Castello, danzatore, coreografo e fondatore della compagnia. Proprio a Porcari, a due passi da Lucca, Aldes ha aperto nell'ottobre del 2008 lo Spam! – Spazio per le arti performative contemporanee, nel quale in questi cinque anni è cresciuto un articolato progetto didattico, fino a essere oggi uno dei luoghi per la formazione di danzatori, performer e coreografi più accreditati della Toscana e, certamente, dell'intero nostro Paese. Non è casuale che ciò avvenga nella regione che, forse, più di ogni altra (le cose si muovono anche in Emilia Romagna e Piemonte e, con altre dinamiche, in Puglia, in Veneto e nelle Marche) in Italia si sia dotata a livello amministrativo di strumenti legislativi atti al sostegno della danza, con un'attenzione particolare alle esperienze sperimentali e di frontiera tra le arti del corpo, visive, video, musicali. E difatti Sosta Palmizi (del cui gruppo iniziale, nel 1984, faceva parte lo stesso Castello), altra compagnia con sede toscana, a Cortona, in provincia di Arezzo, produce i lavori dei suoi direttori, Raffaella Giordano e Giorgio Rossi, ma pure quelli di danzatori-coreografi legati alla compagnia a diversi livelli (come allievi e interpreti), in una sorta di accompagnamento alla creazione e alla distribuzione dell'opera compiuta. È il caso di Progetto Brockenhaus, compagnia che nasce nel 2008 dall'incontro tra sei attori-danzatori di differente formazione (Elisa Canessa, Federico Dimitri, Elisabetta di Terlizzi, Francesco Manenti, Piera Gianotti, Emanuel Rosenberg), che da quello stesso anno diventano Artisti Associati di Sosta Palmizi. Ma le ditte sono anche quelle di Aline Nari e Davide Frangioni – Ubidanza, Tardito/Rendina, Senza Piombo e Daltura, sostenute in forma di coproduzione, spesso condivisa con realtà extra italiane. Dalla compagnia madre essi ricevono assistenza artistica e amministrativa, aspetto quest'ultimo dai molteplici e rilevanti risvolti, nel disorientamento causato dal groviglio kafkiano di regole e leggi – dal diritto d'autore alle norme previdenziali – che rendono il nostro apparato burocratico un labirinto soffocante e invivibile. Zeppo di codici e codicilli variabili da un ufficio all'altro. Chi è passato attraverso la modulistica di Siae ed ex Enpals ha ottimi motivi per andare a ingrossare la diaspora artistica o, almeno, per sognare come una liberazione l'abbandono del Bel paese.

■ ■ Stessa tipologia d'azione operata da Aldes con gli artisti della sua fucina che, se procedono in maniera autonoma sul fronte della creazione e della ricerca di stili personali, vantano poi una sponda comune e resistente sul piano amministrativo e produttivo. "Autofocus" appunto ha mostrato i risultati di questa strategia di attacco attraverso le opere di Caterina Basso, Claudia Caldarano, Stefano Questorio, Irene Russolillo, Ambra Senatore e del trio Foscarini-Nardin-D'Agostin, alcuni dei quali sono emersi con una propria identità, anche fuori dai confini nazionali, mentre altri stanno ottenendo riconoscimenti nelle più variegate iniziative finalizzate a dare sostegno e visibilità alla danza d'autore, dal Premio Scenario al "GD'A" pugliese, dal percorso "Prima Danza" della Biennale di Venezia alla rete "Anticorpi" emiliano-romagnola.





■ ■ Su questa direttrice si colloca “Dotline”, un progetto di promozione sostenuto da Regione e Mibact che, fino al 4 gennaio e per il terzo anno, si svolge in Toscana snodandosi attraverso otto tra le realtà di danza attive sul territorio regionale, identificate come residenze artistiche (detto per inciso il Teatro Metastasio di Prato, in collaborazione con l’Arboreto di Mondaino, ha organizzato in questo autunno un incontro per indagare il concetto di residenza attraverso le diverse esperienze, declinate da realtà dedite alle arti sceniche in contesti e territori dislocati lungo la Penisola). Gli spazi dello Spam! di Aldes, a Lucca, Cango di Virgilio Sieni, a Firenze, il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino in cui agisce Company Blu, lo SpazioK di Kinkaleri, a Prato e, tra gli altri, il Teatro Mecenate di Arezzo, dove Sosta Palmizi predispose una stagione aperta alla didattica e al dialogo tra le arti. Al solo citarli, è palese quanto questi luoghi incarnino una grossa fetta delle eccellenze della danza italiana e nelle biografie dei suoi protagonisti e dei gruppi che li abitano è rintracciabile la genesi della danza contemporanea nel nostro Paese.

■ ■ Un Paese nel quale, da decenni, la danza è liquidata con una nota di fatalismo come “fanalino di coda” dello spettacolo dal vivo e le discipline legate al corpo sono spesso insegnate con disinvoltura e vissute come parcheggio dopo scuola per migliaia di giovanissimi. O nel migliore dei casi rappresentano un intrattenimento ginnico per le nuove generazioni, le quali difficilmente sono indirizzate verso uno studio sistematico della danza. L’iniziativa e l’impegno di compagnie e personalità attive da un trentennio in Italia offrono lo spunto per tornare a riflettere sulla trasmissione della danza in Italia, Paese in cui la formazione è lasciata alla libera iniziativa di maestri e allievi, nonostante le prestigiose scuole di balletto – nelle più importanti città, dal San Carlo di Napoli alla Scala di Milano e all’Opera di Roma, città che, tra l’altro, si fregia dell’unica Accademia Nazionale di Danza. Ente di alta istruzione che purtroppo non riesce a liberarsi della sua marginale collocazione, non solo in una dimensione internazionale, ma neanche nel panorama italiano. Questo accade nonostante il passaggio di maestri che dovrebbero risollevare le sorti di un’istituzione che sembra ancorata al ventennio che l’ha vista nascere sul colle Aventino. Uno scarto contro la sua decadenza sarebbe la costituzione di una compagnia stabile, così da avviare gli allievi alla frequentazione del palcoscenico, lungo tutto il corso dell’anno, con produzioni da mantenere in repertorio e da mandare in tournée costantemente. Si coniugherebbe così la formazione teorica con la pratica della scena, che dovrebbe essere il fine ultimo di un’accademia di danza. Al contrario, una volta usciti da questa scuola pubblica, come dalle molte – troppe – scuole private italiane, quanti desiderano intraprendere il percorso di danzatore e/o coreografo devono mettersi in viaggio alla ricerca di luoghi in cui l’arte prende vita. E con un po’ di fortuna, anche se si resta in Italia, si possono incontrare Maestri che ti accompagnano sul palcoscenico e all’incontro col pubblico.

# LA VOCAZIONE DRAMMATURGICA

## L'IMPORTANZA DEL PREMIO RICCIONE

MENTRE IL PREMIO RICCIONE GIUNGE ALLA SUA EDIZIONE N° 52, INFIAMMA LA POLEMICA INTORNO AL POSSIBILE ASSORBIMENTO DEL PREMIO IN UNA GESTIONE DIRETTA DEL COMUNE. EPPURE I PREMI COME QUESTO SONO GLI ULTIMI TERMOMETRI PER UN TEATRO «VIVO»

DI LORENZO PAVOLINI

**Il riconoscimento del Riccione e il contributo alla produzione sono stati spesso determinanti. Nelle ultime edizioni ci sono meno partecipanti ma anche una qualità media più alta**

■ ■ ■ ■ ■ Teniamoceli pure stretti i tanti premi che in un paese in declino vengono a ribadire l'esistente, ma concentriamoci per carità sul valore "istituzionale" di quelli che vogliono contribuire alla scelta e al sostegno di ciò che merita di emergere e avere occasione di essere conosciuto. Altrimenti dopo l'editoria toccherà al teatro precipitare nel gran calderone dei talent show. In questa distinzione all'ingrosso sulla natura dei premi, la prima categoria si incarica di svolgere con efficacia più o meno stabile il compito tautologico che ha saputo guadagnarsi, assegnando fascette "questo piace e piacerà". Ognuno avrà in mente i suoi esempi nel rutilante mondo dei concorsi del cinema, della letteratura, della musica. A questi riconoscimenti non manca il dovuto rilievo nella filiera del marketing. La seconda categoria di premi ha invece una funzione vitale e di vera e propria supplenza all'istituzione. Parlo dell'istituzione "industria culturale", un tempo non lontano svolta da un sistema di case editrici e discografiche, riviste, teatri, radio e televisione. A questa categoria appartengono, per mia esperienza parziale, pronta ad essere smentita e integrata: il premio Solinas, il premio Lo straniero, il premio Scenario, i premi Ubu e il premio Riccione. Sono premi con storie, statuti e modalità differenti, che basano la loro selezione sul confronto aperto e defaticante di una rete di giurati partigiani (nel senso di parte, cioè che hanno un punto di vista forte su cosa vanno cercando negli altri) ma indubbiamente motivati dal loro stesso percorso e competenza. La prova del nove è scorrerne l'albo d'oro e soprattutto rintracciare cosa ha significato quel premio nella biografia artistica dei vincitori.

■ ■ ■ ■ ■ Per restare al premio Riccione, resuscitato al principio degli anni Ottanta da Franco Quadri: ha permesso con il suo riconoscimento maggiore, ma anche con quello under 30 intitolato a Tondelli, la via della scena a Enzo Moscato e allo stesso Pier Vittorio Tondelli, a Ugo Chiti, Umberto Marino, Antonio Tarantino, Roberto Cavosi, Mimmo Borrelli, Fausto Paravidino, Davide Enia, Letizia Russo, Stefano Massini, Michele Santeramo. Alcuni di loro intendiamoci sarebbero andati in scena ugualmente, e già ci andavano, ma per tutti questi teatranti il riconoscimento del Riccione e il contributo alla produzione che assegna, non solo di natura finanziaria, è stato determinante. Di più, si nota nelle ultime edizioni, a fronte di un calo nel numero assoluto dei copioni in concorso (da circa 450 si è passati a 300), una qualità media più alta, come sottolinea la "ricognizione dall'alto" della giuria, che si sofferma sulla «distribuzione geografica delle vocazioni drammaturgiche» marcando la fine dello strapotere campano e lo spostamento del baricentro verso nord, ma soprattutto nota come «nonostante la crisi sistemica in atto, la nostra scrittura scenica pare fermamente intenzionata a resistere con testarda tenacia. Un ulteriore codicillo è poi doveroso», insiste la relazione della giuria: «In linea di massima, e con le numerose eccezioni che ogni affermazione generale sempre comporta, i testi in concorso per la 52a edizione del Premio mostrano tendenzialmente un livello di cura formale e di consapevolezza compositiva mediamente superiore rispetto a quella degli anni passati – quasi che la contrazione dei testi in gara fosse il risultato di una autoselezione tesa a sfrondare in partenza le frange più velleitarie e strutturalmente irrisolte della nuova produzione drammaturgica. In altre parole l'impressione che si riceve è che quest'anno abbiano deciso di concorrere essen-





zialmente autori già dotati di una certa robustezza di mestiere, mentre sono decisamente meno numerosi del solito i principianti».

▀ I pregi della crisi. Balza all'occhio persino una certa continuità nella rosa dei finalisti delle ultime edizioni. Che può voler dire quel senso di "istituzione" a cui accennavo. Armando Pirozzi ad esempio. Che nel frattempo ha visto il suo testo finalista nel 2009 "Soprattutto l'anguria" andare in scena all'Argentina, nel cartellone del precedente Romaeuropa Festival, per la regia di Massimiliano Civica, era presente anche tra i sei finalisti di quest'anno. Oppure lo stesso Davide Carnevali vincitore di questa edizione, già finalista nel 2009 con il suo "Variazioni sul modello di Kraepelin", tradotto in diverse lingue e andato in scena tra l'altro al Théâtre de l'Elysée di Lione e all'Eesti Draamateater di Tallinn, era finalista anche nel 2011 con "Sweet Home Europa", rappresentato poi in Argentina e in Germania. Carnevali, classe 1981, vive e lavora tra Buenos Aires, Berlino e Barcellona, all'attività accademica in campo teatrale affianca quella di traduttore e quella di curatore editoriale, occupandosi di drammaturgia spagnola, catalana e iberoamericana. Il testo con cui ha vinto quest'anno, "Ritratto di donna araba che guarda il mare", è basato sulla vicenda d'amore (e disamore) tra un uomo europeo e una giovane donna nordafricana - che, tra iniziali pedinamenti reciproci, cadeaux e incontri in stanze sempre diverse dello stesso albergo, intrecciano i loro destini per un breve arco di tempo - e sul susseguente tentativo (fallimentare) dei fratelli della donna di vendicare l'onore perduto. Il vincitore del Premio Tondelli 2013, Emanuele Aldrovandi, collabora stabilmente come dramaturg e insegnante di scrittura con il Centro Teatrale MaMiMò di Reggio Emilia. Il suo "Homicide House", «sinistra e infantile parabola sugli incerti confini tra il vero e il falso», è stato premiato come «riuscito e promettente esperimento» per «l'idea originale alla base della scrittura e un linguaggio disinvolto e agile nell'alternare isolati e funzionali monologhi a fulminanti e accesi dialoghi». La menzione intitolata alla memoria di Franco Quadri è andata all'attore Maurizio Patella per il testo "Loro", rielaborazione teatrale della vicenda vera di Pier Fortunato Zanfretta, metronotte ligure che a partire dal dicembre del 1978 si dichiara protagonista di una serie di "rapimenti" da parte di alieni tenendo col fiato sospeso milioni di italiani. Due menzioni infine alle scritture per il teatro di altri due attori: Giuseppe Tantillo e Patrizia Zappa Mulas.

# IL TEATRO È VOCAZIONE

## CONVERSAZIONE CON DANIO MANFREDINI

NOMINATO DIRETTORE DELL'ACCADEMIA BELLINI DI NAPOLI, DANIO MANFREDINI, COL SUO PERCORSO TRA CENTRI SOCIALI, DISABILITÀ PSICHICA E RADICALITÀ ESPRESSIVA È UN PUNTO DI RIFERIMENTO PER PIÙ GENERAZIONI DI ATTORI E ARTISTI DELLA SCENA

DI GRAZIANO GRAZIANI

Danio Manfredini è considerato un punto di riferimento per almeno un paio di generazioni di teatranti “senza padri”, che hanno trovato in lui – nel suo percorso difforme e personalissimo tra spazi occupati, laboratori con i disabili psichici e radicalità creativa – una punta avanzata a cui riferirsi. Oggi che questa sua capacità maieutica viene riconosciuta, con l’affidamento della direzione dell’Accademia d’arte drammatica del Teatro Bellini di Napoli per il triennio 2013-2016, lo abbiamo incontrato per parlare con lui del suo teatro e di cosa significhi trasmettere i saperi della recitazione.

☐ *Che impronta darai alla tua direzione dell’Accademia?*

☐ Per me l’approccio è sempre “poco canonico”. Ci saranno le materie tecniche che si studiano tradizionalmente in accademia. Ma il teatro resta un’arte incerta, anche per me che la pratico. C’è una base di conoscenza, ma quella non risolve i problemi creativi. La conoscenza è un bagaglio necessario per avere gli strumenti adatti, ma è solo il punto di partenza. Il teatro è una forma di apprendimento. E per me è una forma di apprendimento anche l’insegnare. Nei seminari ci sarà il training fisico, vocale e sensoriale, ma anche lo studio del repertorio teatrale: i testi. Arriveremo fino agli autori degli anni Novanta, perché mi sembra che dopo Bernard-Marie Koltès e Sarah Kane ci sia meno complessità nelle drammaturgie sceniche.

☐ *Nessun metodo “verticale” ma “orizzontalità” dell’incontro?*

☐ Sì, assolutamente. Incontro un artista che è in viaggio. Io non ho le soluzioni ai problemi. Se ho fortuna trovo delle soluzioni. Di solito non scelgo neanche io su cosa lavorare, ma chiedo agli allievi di scegliere dal repertorio. Parto da qualcosa che non sappiamo e da lì si cercano soluzioni – che è l’allenamento per la creazione. Quando lavori su un pezzo da creare non sai mai come far emergere la materia. L’unico modo è starci addosso, frequentarla, praticarla e, quando intuisci qualche elemento buono, approfondirla. Io parto sempre da un non sapere. Il che è anche una condizione imbarazzante, perché gli attori alle volte si aspettano che io arrivi e dica “fai questo”, “fai quello”. Io invece non dico mai cosa fare, dico iniziamo a lavorare e poi... vediamo. Non sono neanche dell’idea che si debba lavorare sulla competizione. Ogni essere umano ha una propria qualità specifica che va approfondita, capita e sviluppata nel tempo.

☐ *Anche il tuo teatro è senza “manifesto”?*

☐ Mi interessa frequentare il meno conosciuto – non dico il “non conosciuto” in assoluto, ma ciò che è meno visibile. Per questo faccio fatica a dire cosa è il Teatro e cosa non è. Per me è una gran fatica inserirmi nei dibattiti del tipo “naturalismo sì, naturalismo no”. La mia risposta è quasi sempre: dipende... Io posso rispondere solo sui dettagli, non sulle teorie generali. Nell’osservazione di un dettaglio scenico si può arrivare a una presa di posizione. Quella va assolutamente presa, perché la creazione ti mette ogni volta davanti a un bivio: vado a destra o vado a sinistra? Lì devi scegliere, non puoi stare nel mezzo. Se non scegli rimani in quella “indefinizione” che viene detta “libera” che però, per me, scava poco nel solco. E scavare nel solco è ciò che l’attore deve fare. L’unica cosa “generale” che posso dire è che a volte si confonde la spettacolarità con il teatro, che invece per me sono due cose diverse. I fuochi d’artificio, ad esempio, possono essere un bellissimo spettacolo ma non sono teatro. Allo stesso



modo ci sono messe in scena molto spettacolari ma non necessariamente teatrali. E quando dico “teatrali” intendo che siano in grado di sollevare dei sentimenti. Una sorpresa, un incanto, un particolare stato d’animo. Il teatro per me va a collocarsi in quella zona dell’arte che smuove un dentro.

■ ■ ■ ■ ■ *Quali sono i tuoi riferimenti fuori dal teatro? Penso alla pittura, che torna più volte nel tuo percorso, ad esempio nel titolo dei “Tre studi per una crocifissione”.*

La pittura mi aiuta a sintetizzare. Quando una scena funziona, sono in grado di dipingerla, anche con uno schizzo su un quaderno. Quando non funziona, faccio fatica a disegnarla. I miei riferimenti più appassionanti sono Francis Bacon e Alberto Giacometti. Per me è stato importante il loro sguardo nelle opere ma anche, ad esempio, le interviste di Bacon raccolte ne “La brutalità delle cose”, o “Riga”, un libro dove Giacometti parla del suo approccio artistico. Sono tanti i pittori che mi hanno accompagnato nel corso degli anni. Ho condotto per dodici anni un laboratorio di pittura per i disabili psichiatrici e guardare i cataloghi dei pittori era una delle cose che si facevano prima di arrivare a dipingere. Tra i prediletti c’erano Van Gogh, Monet, Pizarro, Picasso, Cezanne. Ma la pittura c’entra anche con le maschere che abbiamo creato per l’Amleto, per le quali ci siamo ispirati ai quadri del Seicento e del Settecento, da Rembrandt a Rubens.

■ ■ ■ ■ ■ *E per quanto riguarda la musica?*

Con la musica è ancora diverso. La ascolto poco nella vita e molto mentre lavoro. Perché è un motore che accende uno stato di coscienza particolare, in grado di far sbocciare la visione scenica. Per questo posso passare dai più grandi ai meno conosciuti, da un genere all’altro: da Bach ai Pink Floyd, da Damien Rice a Beth Gibbons, da Vivaldi a Nick Drake, da Chopin a Janis Joplin. Conosco meno la musica contemporanea e quella colta.

■ ■ ■ ■ ■ *Quali sono stati, ai tuoi esordi, gli spettacoli e gli artisti teatrali che ti hanno colpito di più?*

Sicuramente “La classe morta” di Kantor. È stato il primo spettacolo che ho visto. Quando vidi quello spettacolo pensai: «Se questo è il teatro è una bomba». Purtroppo non è stato così, nel corso degli anni, perché io a teatro mi sono annoiato molto. Ho visto tutti i lavori di Kantor, che per me resta un riferimento imprescindibile assieme a Pina Bausch. Poi ne sono venuti altri, chiaramente, come le influenze del terzo teatro di Grotowski e Barba – c’è stato anche il mio lavoro con Iben Nagel Rasmussen. Ma li prendo più come stimoli formativi. Se invece parliamo di imprinting poetico, per me le gradi stelle che hanno attraversato il teatro sono Tadeusz Kantor e Pina Bausch.

■ ■ ■ ■ ■ *Il tuo prossimo lavoro si chiama “Vocazione”. La vocazione di Danio da dove nasce?*

Non sono assolutamente uno che da piccolo “voleva fare il teatro”. Lo facevo a scuola e per me era un’ansia terribile. Capitò per caso che il giorno del mio diciottesimo compleanno bussò alla porta di casa mia una persona: era César Brie che vendeva libri sul teatro. Vivevo a Cerchiate di Pero, nell’hinterland di Milano, un posto dove è davvero difficile capitare per caso. Comprai il libro e iniziai a frequentare il suo laboratorio teatrale. Sono abbastanza d’accordo con l’affermazione di Minetti nel “Ritratto dell’artista da vecchio” di Thomas Bernhard, secondo cui il teatro è una vocazione. Ma è una vocazione che si costruisce un po’ alla volta, si approfondisce nel tempo, non è qualcosa che si ha da subito e in modo definito. Il teatro è una modalità di esperienza che ti permette di vivere la vita in maniera anche più amplificata di quello che la vita stessa ti può offrire. Nel tempo cresce un’affezione rispetto a questa capacità che il teatro ha di aprire delle porte, degli stati d’animo, delle condizioni mentali che molto spesso la vita non ti permette di esplorare. Nella vita, se le esplori, poi non hai più una via di ritorno. Invece nel teatro hai la possibilità di esplorarli e tornare indietro. Puoi esplorare l’assassinio senza per forza uccidere. Ti permette di ascoltare non solo la tua vita, ma anche le vite delle persone che abbiamo intorno, e di farne esperienza e capire che cosa significa avere quel tipo di destino. Però poi c’è il ritorno al sé. È un’opportunità di conoscenza straordinaria.

Nel tempo cresce un’affezione rispetto alla capacità che il teatro ha di aprire delle porte, delle condizioni mentali che la vita non ti permette di esplorare. Nella vita, se le esplori, poi non hai più una via di ritorno

# SCRIVERE LA LUCE

## UN RITRATTO DI GIANNI STAROPOLI

DIETRO L'INTENSITÀ DI UNO SPETTACOLO, OLTRE ALLA VISIONE REGISTICA, C'È MOLTO ALTRO. I DISEGNI LUCE DI STAROPOLI SONO DA DIVERSI ANNI UN INGREDIENTE FONDAMENTALE PER TANTI ARTISTI DELLA SCENA CONTEMPORANEA. LUCIA CALAMARO CI SPIEGA PERCHÉ

DI LUCIA CALAMARO

Come descrivere le luci di Staropoli? È un clima. Cade sullo spettacolo a ridimensionarlo, come un velo timido che paradossalmente e suo malgrado sfocia in iper-impressionismo

Ha un nome da assonanze greche Gianni Staropoli e dei greci ha l'andazzo lento, la nostalgia e i colori. È scuro. Di aurea e di toni. Moro, occhiaiuto, non si veste di chiaro neanche d'estate, insomma il tipo che non sbionda ma scurisce. Ossuto, è uno che ha spesso fame. A merenda mangia volentieri banane. Un'indole gentile che non alza praticamente mai la voce e non subisce accelerazioni nevrotiche. Dei greci ha quella consistenza sottile che non è esattamente magra, ma sembra dimagrita. È diverso. Nel senso che non sarebbe la sua natura, ma quasi un destino a smagrirlo, a ridurlo, in fondo, all'essenziale. Questa sua umbratilità andante si accompagna di quasi perenne spossatezza. La stanchezza vive in lui. Coltiva la sua foschia. Gli fa dire spesso: è faticoso. Sarà che si occupa di luce, materia trasparente, di per sé leggera. Sarà che, facendo di mestiere il luciaio scenico, la luce ha scelto di darla agli altri invece di tenersela per sé. Diciamo che a modo suo, riverbera.

Fatto sta che senza di lui, senza la sua ombra, noi che su Roma abitiamo quella scena che altri, non noi, chiamano contemporanea, staremmo praticamente tutti al buio. E da anni.

Staropoli non è greco ma calabrese, anche se di entrambi ha il tempo lento, e saranno oramai più di dieci, forse quasi vent'anni che pensa e costruisce l'habitat percettivo degli spettacoli di artisti come Alessandra Cristiani, Silvia Rampelli, Manuela Cherubini, Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, Veronica Cruciani, e me medesima. Intendiamoci, io ci ho sempre litigato, a ogni lavoro, sistematicamente. Perché funziona in modalità poco rassicuranti e io sono un'ansiosa.

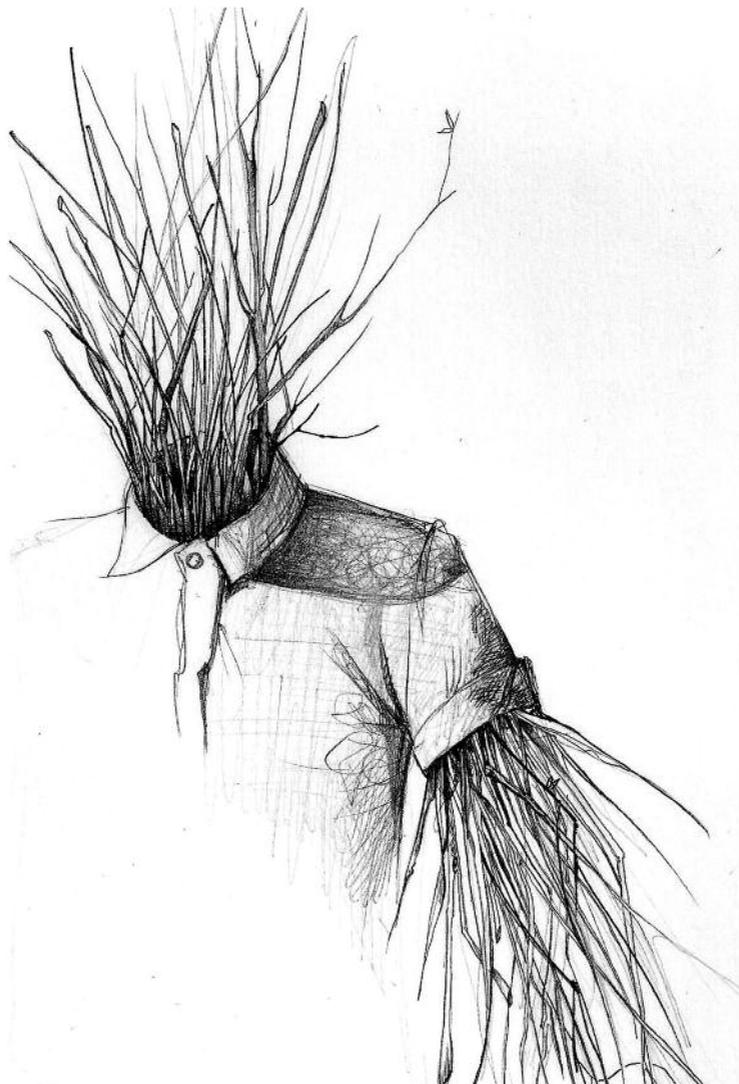
Funziona così. Ti sta accanto per una settimana in sala prove e non ti fa vedere niente. Lo vedi che guarda. Sta pensando. Anche tu però stai pensando. E vorresti che lui seguisse il tuo di pensiero, cosa che poi alla fine lui fa, ma nel mentre sembra seguire ossessivamente un suo pensiero di cui non ti parla e se ogni tanto si sforza e ti racconta qualcosa, un'idea di luce, tu in generale non la capisci perché non sei lui e perché, verbalizzata, la luce non appare. Bisogna vederla.

In generale Staropoli non monta, guarda. Non fa neanche troppi tentativi. Ci pensa. Annota su un quadernetto. Tituba, cancella, riscrive. Lo vedi caduto in se stesso, assorto, in intimità mentali tutte sue, mentre appoggia gruppi di fari a terra. Mentre prepara. Mentre non considera minimamente il tuo innervosimento, perché in generale questo succede sotto debutto e quindi sbotti - questo è il mio caso, e spesso in modo greve - o sei a un passo dal farlo. Ed è in generale all'ultimo che succede. Lui è solo allora e quasi mai prima che smette di pensare e si mette in atto. Tira su, tira giù, comincia ad attaccare, piano, qua e là. Appaiono le scale, lui per lo più la regge, ma quando c'è un pensiero che non sa trasmettere a terzi prende e sale, anche ad altezze assurde, e fa lui. Il tutto succede senza accelerazioni, con la calma che un'indole dubitativa, condita di costante mal di schiena, gli suggerisce.

La tua ansia ha oramai raggiunto cime inarrivabili. Quando ti chiama e accende tu però ti calmi immediatamente. Perché vedi. E qualcosa in te pensa: ma guarda tu, bello.

Come descrivere la bellezza della luce di Staropoli? Non si può. Andiamo per metafore: è un clima. Cade sullo spettacolo a ridimensionarlo, come un velo timido che paradossalmente e suo malgrado sfocia in iper-impressionismo. Uno stato d'animo sempre congeniale al tuo, ma altro. Una messa in rilievo che spinge la scena verso lo spettatore, li avvicina.





Non so, è una apparizione che impressiona la tua mente, vi si incide. Una bella impressione. In generale agiscono tanti pezzi tutti uguali, raramente luci singole, poche variazioni, semmai d'intensità, quasi mai di forme. Qua è la qualche impressione di colore che, come i ricordi, nel tempo dello spettacolo si muove e sfuma per apparire altra. A volte interruzioni, cadute, tonfi. Funziona come un pensiero: improvvisa, accidentale, inaspettata, lancinante.

Insomma, la sua luce, lui, è un organismo dotato al tempo di capacità di osservazione e assorbimento, di ascolto e visione, di individualità e complementarità. Un organismo dichiaratamente vivo e intelligente. La sua luce, lui, non è che migliori il tuo lavoro. No. La sua luce, una volta che si decide a fartela vedere, diventa quella parte del lavoro che tu non sapevi neanche che ti mancasse, ma che, vedendo, riconosci subito come propria al sistema che hai creato e pensi: ci voleva; mi appartiene; non avrei saputo farla.

**L** Staropoli lavora per tanti, a volte però non lavora per niente e allora deve lavorare sempre di più e un po' per tutti, perché il suo lavoro deriva dai lavori degli altri e questa condizione di dipendenza indipendente a me un po' dispiace. Potessi, gli darei un posto tutto suo, dove creare con calma le sue ombre di vita, dove evocare, perché questo è, somma tutto, quello che fa lui: richiama qualcosa che chiaramente esiste, ma che senza il suo fare non sarebbe visibile. Lasciato da solo, a proiettare nel reale ricordi di mondi, chissà cosa si inventerebbe.

Dice che da piccolo, nella sua stanza di Tropea, c'era una finestra che dava sul mare. Ci passava parecchio tempo. A pensare. E a guardare. Guardava qualche vela, il sole che ci sbatteva contro e gli cambiava il colore. Guardava soprattutto la linea d'orizzonte. Notava le sfumature, le differenze, gli infiniti sfilacciamenti di luce che si agitavano di fronte e in fondo quella linea. Dice che guardava queste cose interi pomeriggi e che forse gli viene da lì. A cosa pensasse invece non so. Se lo incrociate, magari fatevelo dire. Probabilmente vale la pena saperlo.



# OLTRE IL PUNTO DI NON RITORNO

**Societas Raffaello Sanzio / Romeo Castellucci**

THE FOUR SEASON RESTAURANT

*Romaeuropa Festival, Teatro Argentina, Roma*

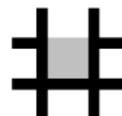
DI SERGIO LO GATTO

✚ Una via d'uscita davvero non esiste quando, osservando la realtà e raggiunto il livello più alto di definizione, l'occhio scopre che mai vi si potrà accontentare. Chi va oltre, come Romeo Castellucci, è un artista che fa dell'osservazione un'arma in grado di bucare il primo strato e i successivi, raggiungendo una forma quadrimensionale. Per comporre, con quella stessa presa d'atto, una nuova immagine che va a negare la realtà stessa, espandendosi e sciogliendosi dentro margini che non ci sono più. È qui, in questo ciclo che non vuole concludersi, che il senso della vista diventa senso della visione. "The Four Seasons Restaurant" prosegue il cammino di "Sul concetto di volto nel Figlio di Dio" e "Il velo nero del pastore", reazioni alla figura del reverendo Hooper del racconto di Nathaniel Hawthorne. Al centro c'era e c'è il concetto di rifiuto, nel pastore che misteriosamente cela il volto e genera nella comunità una muta isteria, la liberazione di desideri profondi e il collasso del visibile. Qui il sistema di segni si fa più complesso, inglobando l'immagine di Empedocle che si gettò nell'Etna; la parola di un altro poeta-filosofo, Friedrich Hölderlin, che ne tradusse in poema il mito; il rifiuto del pittore Mark Rothko di affiggere le proprie tele nel ristorante newyorkese che gliene aveva commissionate (da qui il titolo). E poi la Nasa che scopre un buco nero supermassivo aperto all'altro capo dell'universo, un altro "vulcano" che potenzialmente ingoia tutto e della cui esistenza gli scienziati non possono che limitarsi a immaginare le implicazioni.

Spente anche le insegne delle uscite di sicurezza, dopo qualche agghiacciante minuto di buio totale in cui viene diffusa a massimo volume la registrazione del "rumore bianco" del buco nero, una scena lattiginosa ospita attrezzi da palestra e un gruppo di ragazze entra per portare a termine un rito: con lunghe e brillanti forbici si tagliano la lingua, data in pasto a un avido cane. Contornato da quel frastuono siderale ha dunque luogo il sacrificio della parola, perseguito poi con la messinscena glaciale e automatizzata dei versi de "La morte di Empedocle", fra strani pose plastiche e voci naturali che si impastano con tracce preregistrate. E il suono che arriva dal buco nero non è che il risultato di elaborazioni audio, la proiezione immaginata di un dato che i sensi umani non sono in grado di registrare.

Il buco nero, allora, come minacciosa sottrazione della materia e insieme come risultante logica della sua esistenza. Prende così senso il continuo avanzare e indietreggiare del sipario azzurro, che rilascia cadaveri di cavallo come silenziosa risacca di maremoto; il vortice impazzito di una tempesta solare dove s'intravede l'agitarsi di una bandiera; l'imponenza di primi piani iconici (prima Cristo, ora una donna tra il morto e l'addormentato) su una scena ormai ferma, raggelata, esausta. Il tutto solo dopo una netta cesura drammaturgica: il poema scarnificato di Hölderlin popola la prima parte dello spettacolo, la seconda parte è un viaggio quasi psichedelico eppure così ordinato in un cosmo di irrepresentabilità. E infatti lo stesso regista parla della «solitudine dell'artista come atto di cesura dal contratto sociale».

Se in altri lavori di Castellucci le immagini si impogono come un'epifania, come una deflagrazione, in questo caso ci troviamo di fronte a una composizione fatta per quadri visivi fin troppo disciplinati, stupefacenti per resa e per esecuzione eppure freddi di un'esplosione già avvenuta. Ma la maestria irraggiungibile di questo artista sta proprio nel peso specifico assegnato ai concetti, una tale imperiosa prudenza da creare e distruggere non solo le immagini ma anche la loro ombra, stampata sulla superficie dell'occhio che guarda come macchia indelebile di una esplosione atomica. Del viaggio fermo compiuto nei novanta densi minuti ci resta un sussulto, uno sciabordio appena oltre la cassa toracica, come se qualcosa si fosse sganciato e stesse adesso misurando gli spazi vuoti che abbiamo dentro, allontanandosi poco a poco.



---

**Alessandro Sciarroni**

---

UNTITLED\_I WILL BE THERE  
WHEN YOU DIE

---

*Romaeuropa Festival, Teatro Palladium, Roma*

---

/// Su una scena bianca entrano quattro giovani, facce pulite e abiti casuali, in mano un mazzo di clave da giocoleria, in silenzio conquistano un'attenzione quieta. Inquadrando il respiro di raccoglimento che precede l'azione, una lenta e tenue transizione di luci disegna e cancella rapidamente le ombre, materializzando tramite l'ambiente stesso il vero nodo della drammaturgia: il passaggio del tempo, misurato dall'attenzione del gesto e al gesto. Solo poi si comincia. Prima una clava, fatta volteggiare più volte, a evidenziare l'apertura di un altro spazio d'azione, quello verticale. Lo schiocco della plastica che torna nel palmo della mano sarà il campione di suono che il musicista alla consolle userà per comporre, in un arabesco che mescola tracce di piano e giradischi da mandare in loop, il tappeto sonoro della performance, in dialogo con i vari tricks, sempre più complessi. Le figure si susseguono in una evoluzione che costruisce nel ritmo e nel complesso visivo – quasi una sorta di gruppo marmoreo in impossibile e vitale movimento – una paradossale catarsi senza parabola. L'azione mette in evidenza la propria costanza, che permette alla maestria tecnica ed estetica di tramutarsi in una riflessione sull'esistente, sui cicli vitali, sull'attenzione al dettaglio. Proseguendo il felice esperimento di “Folk-s\_Will You Still Love Me Tomorrow?”, “Untitled\_I Will Be There When You Die” aggiunge complessità componendo un dispositivo più radicale che fa da risposta al primo. Il rischio dell'errore, su cui si basa l'intero gioco di meraviglia e seduzione della giocoleria, diviene qui primo e unico gesto drammatico: all'inevitabile caduta delle clave ciascuno risponde con una reazione specifica, personale, che non è mai un “far finta di niente”. Come se in quella caduta ci fosse insieme il fallimento annunciato e la sfida al successivo atto di completezza, in una spinta al confronto e al rilancio delle energie. Con sorprendente eleganza si definisce una drammaturgia del tempo, dello spazio, soprattutto della relazione. Quella tra performer e oggetto, tra performer e performer, tra i quattro e il musicista, e tra loro cinque e noi che, nell'ipnotica magia di visione e di ritmo, ci abbandoniamo a un dialogo muto.

---

**Fabrizio Gifuni**

---

LO STRANIERO di Albert Camus

---

*Tutto esaurito!, Sala A di Radio 3, Roma*

---

/// Quando uscì «Lo straniero», nel 1942, in pochi conoscevano Albert Camus. Ma la scrittura affilata e la capacità di scandagliare i recessi più oscuri dell'animo umano imposero all'attenzione della comunità letteraria il futuro premio Nobel. A oltre settant'anni dalla sua pubblicazione, questo romanzo resta una fonte inesauribile di suggestione e riflessione. A fare la differenza è la concezione filosofica di Camus, uno dei padri dell'esistenzialismo ateo, che proprio ne “Lo straniero” denuncia la condizione di alienazione, anzi di estraneità, che l'uomo vive di fronte al mondo, attraverso la vicenda di Meursault, impiegato di Algeri di origine francese, che giunge ad uccidere un uomo senza provare necessariamente odio per lui, ma semplicemente perché si trova in una condizione di ostilità e, soprattutto, “a causa del caldo” che gli annebbia la mente. Nonostante Meursault narri le sue vicende in prima persona, in una sorta di monologo pur denso della qualità letteraria della scrittura di Camus, è difficile immaginare un'interpretazione di questo flusso di coscienza caratterizzato dalla più estrema atonia e indifferenza verso i sentimenti (cosa che gli costerà l'ostilità della corte che lo giudica). Ci riesce Fabrizio Gifuni, in una versione radiofonica preziosa, realizzata con la preziosa sonorizzazione di G.U.P. Alcaro, in grado di restituire quel groviglio di indifferenza eppure di profonda – per quanto oscura – umanità che traspare dalle pagine di Camus. (Mentre la regia di Roberta Lena sceglie di interpolare alla lettura una serie di canzoni ispirate al libro di Camus, come “Staring at the sea” dei Cure). Gifuni non è nuovo a operazioni di trasposizione teatrale di importati testi letterari (Gadda, Pasolini). Ma forse mai come in questo lavoro, dove l'attore resta immobile tra le aste dei microfoni, dando vita a una tensione palpabile, emerge chiaramente come la “carne” della letteratura in scena risida tutta nella voce. Nella scelta dei timbri, dei toni, nella vera e propria “creazione” attraverso la voce di un personaggio complesso e fuori da qualunque cliché letterario come Meursault. Quel processo per cui l'attore – e Gifuni è maestro in questo – finisce per essere attraversato dalle parole che interpreta, dando loro “carne”, appunto, e non soltanto l'intenzione.

[S.L.G.]

[G.G.]



# L'IRRIVERENZA DI ANTIGONE

**Emanuele Conte**

ANTIGONE di Jean Anouilh

*Teatro della Tosse, Genova*

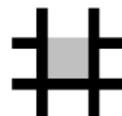
DI SIMONE NEBBIA

## Coprono i teli bianchi la civiltà di un tempo remoto, uniforme compressione di una rivolta inespressa. Eppure la polvere, del tempo materia e giudizio, inesorabile cade sui teli e su tutto ciò che si ha l'illusione di preservare. La conservazione del potere e dell'ordine scivola dai drappi ammutoliti, quasi funerei, e va permeando le azioni degli uomini, dei re e dei loro esecutori. Eppure, oltre la coltre dell'asfissia, un alito sottile si insinua negli interstizi e infonde di un respiro rivoltoso l'evoluzione umana.

C'è una differenza determinante fra l'Antigone sofoclea e quella che delineò nel 1941 l'autore francese Jean Anouilh durante l'occupazione nazista e che coraggiosamente si misurò con il raggio della censura, giungendo alla scena soltanto nel 1944 e subendo un'accoglienza sospettosa e ambigua. L'eroina della tragedia greca, in ferma difesa del diritto alla sepoltura per il fratello Polinice contro i divieti del re Creonte, nell'ammettere la propria esclusiva ragione non ha cedimenti, ma si misura con una civiltà/coro d'intorno che può intonare – o almeno intendere e quindi ravvivare – il suo grido di giustizia; la giovane di Anouilh ha invece caratteri di impertinenza, sembra avere una fermezza intermittente e si muove in un ambiente quasi sordo, incapace di trasformare le sue motivazioni in una ribellione e relegando il suo rifiuto a testa bassa, istintivo e meno dolente, in una tensione dubbiosa, fin quasi onirica.

L'allestimento curato da Emanuele Conte per il Teatro della Tosse, di cui è direttore, estremizza questi caratteri sottolineando in essi la discordanza tra movenza ed esigenza rivoluzionaria; dipinge così una scena di contrapposizione e la figura di Creonte, pittore svogliato di una tela invisibile a chi assiste e portatore in fondo di ragionevoli sostegni al proprio ruolo, si misura con la rivolta di una Antigone bambinesca, quasi capricciosa, titubante nel difendere il proprio idealismo e il cui proverbiale graffio nella terra di una mancata sepoltura si risolve più facilmente, nella scrittura per slogan su una parete invasa da bombolette spray. Ma il contrasto – peraltro già della riscrittura originaria – non si estingue e Conte si misura con il tentativo di far detonare gli elementi tragici con inserti da commedia; danzando sui confini imposti dalla prossemica, egli riesce solo in parte a mantenere l'equilibrio necessario alla pur lodevole intenzione drammaturgica e sposta alcuni accenti della relazione, cui riconoscere parentela con l'"Ubu Roi" di Jarry, più nel campo parodistico della macchietta che nell'universo materico del grottesco. Ma la messa in scena riesce a superare l'ostacolo grazie anche alla prova di attori sicuri (fin da Creonte Enrico Campanati) cui spetta, seduti a vista a lato alla scena, l'arduo compito di sorreggere un testo molto parlato e scarsamente agito da una giocosità teatrale capace di fluidificare la percezione.

Eppure nel sacrificio in ceppi di Antigone, una penetrante Viviana Strambelli che nel suo corpo esile riesce a comprimere il seno gonfio di un'irrisolta speranza di dignità, pulsa il cuore di Giovanna d'Arco, l'esigenza sia pure smarrita che si rivela con maggiore evidenza per questa generazione, priva di miti concreti e i cui pochi sono martiri mediatizzati e, quindi, non più veri. Nell'Antigone di Anouilh, oggi, batte la vita perduta di Carlo Giuliani, il gesto denso e insieme immotivato, disperso in mille processi e riti televisivi, affogato da un'attenzione vorace in cui triste si smaterializza la dignità e in cui muore, suicida, la società civile.



# Volto di Medusa

DI GEORG BÜCHNER

Dappertutto io esigo vita, possibilità dell'esistenza, e con questo basta; non spetta a noi chiedere se tali creazioni siano belle o brutte. La certezza che quanto è stato creato abbia anche una vita, sta al di sopra di queste due possibilità, ed è l'unico criterio in cose d'arte. Del resto è raro, disse, che si possa incontrare tale certezza: la troviamo in Shakespeare, nei canti popolari dove ci viene incontro ad ogni passo, talora in Goethe; tutto il resto possiamo gettarlo alle fiamme. La gente non riesce a disegnare neppure un canile; e si pretendono da costoro immagini idealistiche? Tutte quelle che ho visto non sono che marionette di legno. Questo idealismo è il disprezzo più infame della natura umana. Si tenti, invece, una volta di calarsi nella vita più insignificante e la si ritragga nei suoi minimi fremiti, negli accenni, nel sottilissimo, appena percettibile gioco delle espressioni (egli aveva fatto un simile tentativo nel suo Precettore e nei Soldati). Sono gli uomini più prosaici che vivono sotto il sole, ma la vena del sentimento è uguale in quasi tutti gli uomini, solo la scorza che essa deve rompere per effondersi è più o meno spessa. Bisogna avere occhi e orecchi per accorgersene. Ieri, disse, mentre risalivo il pendio della valle, vidi due ragazze sedute su una

*da*  
**Lenz**  
*di*  
Georg Büchner  
*traduzione di*  
Alba Bürger Cori  
*in*  
"Opere e lettere di  
Georg Büchner"  
UTET,  
TORINO, 1981

pietra: l'una si annodava i capelli e l'altra l'aiutava; i capelli d'oro scendevano sulle spalle, era un volto pallido e serio, eppur così giovane, e il suo costume nero, e l'altra così premurosa nell'aiutarla. I quadri più belli e sentiti del gotico tedesco non possono darne una pallida idea. Talvolta si vorrebbe avere un volto di Medusa per poter tramutare in pietra un simile gruppo e poi chiamare a raccolta la gente. Quando le due fanciulle si alzarono, il bel gruppo si era ormai distrutto; ma come presero a scendere il sentiero tra le rocce ecco che si formò ancora un altro quadro.

Le immagini più belle, le note più turgide e canore, si raggruppano e si dissolvono. Una cosa sola rimane: una bellezza infinita, che passa da una forma all'altra, eternamente dischiusa, immutata.