

# Q

DI ATTILIO SCARPELLINI

uesta rivista prova un certo orgoglio nel registrare sul cartellone della prossima stagione del Teatro di Roma, accanto ai nomi di Peter Stein, Thomas Ostermeier, Luca Ronconi, Romeo Castellucci, quelli di alcune delle compagnie della scena capitolina che nel dicembre scorso hanno partecipato alla factory di Perdutamente. E non è tanto o non è solo per i nomi in sé (Lisa Ferlazzo Natoli, Mk, Andrea Baracco, Compagnia Biancofango, Luca Brinchi e Roberta Zanardo, Deflorian-Tagliarini, Fabrizio Pallara), quanto per il fatto che sulla dignità artistica di questa scena e dei suoi autori i Quaderni hanno impostato, fin dall'inizio, una parte importante del proprio discorso e della propria ragion d'essere. Non si tratta, ben inteso, di un semplice problema di emersione o peggio di selezione all'interno di un paesaggio, alla ricerca delle solite elites, o dei soliti primi della classe, che domani rimpiazzeranno gli ex primi diventati secondi, terzi o ultimi: lasciamo i meccanismi di rotazione del potere a chi crede che il contemporaneo sia veramente il fulgore abbagliante della novità che rapidamente si consuma, per cedere il posto a un'altra e a un'altra ancora, un dispositivo nevrologico per il quale si nasce già vecchi (o in qualche caso limite, si muore prima ancora di essere nati). La retorica del nuovo è troppo stressata per pensare qualcos

sa di veramente nuovo. È la diversità dei linguaggi del teatro che convivono in uno stesso cartellone, al contrario, a sfidare in maniera inopinata, quasi donchisciottesca, l'idea che rappresentare non sia più possibile o pertinente nell'era del cinguettio icastico delle auto-rappresentazioni, del pensiero breve – non per economia, ma per semplice mancanza di fiato. La scena, come sempre, non fa che adattare un desiderio a una necessità: il desiderio di racconto e la necessità di una forma “all'altezza dei tempi”. E poco importa che desiderio e necessità passino ancora per la bolla di Elsinore (e il vecchio dispositivo teatrale che regge lo specchio alla natura) o per il vuoto dell'antinatura su cui una drammaturgia di soli attori, di soli corpi, persino di puri movimenti (c'è anche la danza di Mk nella partita del teatro che non crede alla distinzione crociana tra prosa e poesia) incide dei segni cruenti come quelli con cui Fontana sfregiava le sue tele. Non esiste tradizione così conclusa in se stessa da non dover continuamente inciampare nel presente che la interpreta, né vuoto così totale da non ritrovarsi a intercettare, nel suo proposito di ricominciare tutto da capo, gli immaginari del passato. L'importante è che l'eloquenza più barocca e la povertà più francescana riorganizzino comunque quel che il teatro è sempre stato: un tribunale del presente che nel tempo si rinnova, ma non smobilita, perché è ormai l'unico sul quale a testimoniare è chiamato direttamente il corpo degli uomini. L'illusionismo scoperto, sincero dello spettacolo dal vivo non ha atteso il bel libro di Walter Siti per sapere che il realismo è l'impossibile. L'impossibilità è la sua pratica costante, quanto la realtà la sua passione più fatale. Realismo è alzare bruscamente gli occhi sul mondo. Per questo il numero di Estate si apre con una riflessione sul teatro e la realtà affidata ad alcuni scritti di Eduardo De Filippo che ci sono stati suggeriti da un regista caparbiamente “scontemporaneo” quale Massimiliano Civica. E si chiude con l'avanguardismo inattuale di un manifesto teatrale firmato da Peter Handke, suggerito da un altro regista, Werner Waas. Dove l'indicazione più preziosa recita: non arrendersi allo stato delle cose.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA  
**ESTATE**

Quaderno n.15 · giugno 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, Ugo Riccarelli, Mariateresa Surianello

Editing Anton De Guglielmo – Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di maggio 2013 da L. G. Roma

# IL PUBBLICO È

EDUARDO DE FILIPPO RACCONTA IL SUO TEATRO

PER APRIRE QUESTO NUMERO ESTIVO, I QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA HANNO SCELTO DI DARE VOCE A UN GRANDE MAESTRO COME EDUARDO, DI CUI, NELLA PROSSIMA STAGIONE, RICORRERANNO I 30 ANNI DALLA MORTE. DA SERVILLO IN GIÙ, EDUARDO SEMBRA AVERE ANCORA OGGI MOLTO DA DIRE

## IL TEATRO È IL MIO LAVORO

DI EDUARDO DE FILIPPO

*I brani che seguono hanno una diversa origine. Il primo è un discorso pronunciato da Eduardo De Filippo all'Accademia dei Lincei in occasione del conferimento del premio internazionale Antonio Feltrinelli per il teatro. Il secondo è una citazione tratta da "L'arte della commedia", dove Eduardo parla per bocca del suo personaggio Oreste Campese.*

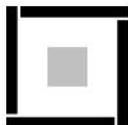
■ «Non vi parlerò delle mie commedie – non tocca a me giudicarle – ma dei vari elementi che concorrono alla loro nascita, da quelli più essenziali di sostanza, a quelli, non meno importanti, di forma. Premetto che, tranne per pochi lavori composti da giovane per esercitare la mano o scritti più tardi per necessità di mestiere, alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società.

Voglio dire che tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia e altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche con il mondo di oggi, sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli, eccetera.

In generale, se un'idea non ha significato e utilità sociale, non m'interessa lavorarci sopra. Naturalmente mi rendo conto che quello che è vero per me può non esserlo per altri, ma io sono qui per parlarvi di me e dato che la pietà, lo sdegno, l'amore, le emozioni insomma, si avvertono nel cuore, in questo senso io posso affermare che le idee mi nascono nel cuore prima che nel cervello. Poi ci lavoro su con la mente, e allora ho bisogno dei sensi per rendere le idee concrete, comunicabili, affidandole a personaggi e dando ai personaggi parole per esprimersi. Occhi e orecchie mie sono stati asserviti da sempre – e non esagero – a uno spirito di osservazione instancabile, ossessivo, che mi ha tenuto e mi tiene inchiodato al mio prossimo e che mi porta a lasciarmi affascinare dal modo di essere e di esprimersi dell'umanità.

■ Un'idea, in fondo, non è tanto difficile averla; difficilissimo è invece comunicarla, darle forma. Solo perché ho assorbito avidamente, e con pietà, la vita di tanta gente ho potuto creare un linguaggio che, sebbene elaborato teatralmente, diventa mezzo di espressione dei vari personaggi e non del solo autore. Per me qualsiasi posto costituisce un campo di osservazione, e uno dei più importanti è stato senza dubbio il tribunale di Napoli. A poco a poco misi insieme una folla di diseredati, di ignoranti, di vittime e aguzzini, di ladri, prostitute, imbroglioni, di creature eroiche ed esseri brutali, di angeli creduti diavoli e diavoli creduti angeli. Ancora oggi essi sono con me, assieme a tanta altra umanità che man mano ha accresciuto la folla iniziale. Quando parenti e amici si meravigliano che io possa restare così a lungo solo, appartato e apparentemente inoperoso, non sanno che è con quella gente che io continuo a parlare e a ragionare, ascoltando i loro casi, le loro aspirazioni, seguite troppo spesso da delusioni e immancabili proteste.

Solo perché ho assorbito avidamente, e con pietà, la vita di tanta gente ho potuto creare un linguaggio che è espressione dei vari personaggi e non del solo autore



# UN PERSONAGGIO

□ Dopo aver avuto l'idea e averla sommariamente rivestita di forma, comincia un altro periodo, lungo e laborioso, durante il quale per mesi, più spesso per anni, mi tengo l'idea e non mi sono mai pentito d'aver aspettato a mettere penna su carta. Se un'idea non è valida poco alla volta sbiadisce, scompare, non ti ossessiona più; ma se è valida, con il tempo matura, migliora e allora la commedia si sviluppa come testo e anche come teatro, come spettacolo completo messo in scena e recitato nei minimi particolari esattamente come io l'ho voluto, visto e sentito e come, purtroppo, non lo sentirò mai più quando sarà diventato realtà teatrale.

Solamente quando mi sono chiari l'inizio e la fine dell'azione e quando conosco vita e miracoli di ogni personaggio, anche secondario, mi metto a scrivere. Questo momento lo rimando finché è possibile, perché mi rendo conto della responsabilità che mi assumo e so quante difficoltà dovrò superare per rimanere fedele al pensiero, senza lasciarmi sedurre dagli improvvisi capricci della fantasia. Però una volta che sono seduto al tavolino e ho riempito il primo foglio, lavoro speditamente e con entusiasmo come se dettassi a me stesso.

□ Mentre appena ho scritto la parola fine, mi prende una profonda antipatia per quel mucchio di carta che aspetta impaziente di arrivare al pubblico, finché tengo la commedia dentro di me, invece, e ne sono il primo, solo e beato spettatore, cerco di far sì che le mie tre attività teatrali si aiutino a vicenda, senza prevalere l'una sull'altra e allora autore, attore e regista collaborano strettamente, animati dalla medesima volontà di dare allo spettacolo il meglio di se stessi.

La storia del mio lavoro termina con la parola fine, scritta in fondo all'ultima pagina del copione; poi ha inizio la storia del nostro lavoro, quello che facciamo insieme noi attori e voi pubblico, perché non voglio trascurare di dirvi che non solo quando recito, ma già quando scrivo, il pubblico io lo prevedo. Se in una commedia vi sono due, cinque, otto personaggi, il nono per me è il pubblico: il coro. È quello a cui do maggiore importanza, perché è lui, in definitiva, a darmi le vere risposte ai miei interrogativi».

□ [...] Le mie commedie nascono sempre da un'osservazione diretta, da un fatto di cronaca, dallo studio di un personaggio incontrato magari per strada. Sul fatto o sul personaggio, naturalmente interviene la fantasia. Prima di scrivere una sola battuta, rimugino dentro di me le scene ad una ad una, in tutti i particolari. Poi quando comincio a scrivere, viene tutto di getto, con facilità; ogni cosa è stata prevista, ogni piccolo pretesto già collocato al suo posto, ogni appiglio per qualunque azione successiva già considerato. Ecco perché, ad esempio, potei scrivere l'atto unico "Sik-Sik", il povero prestigiatore che fu il più fortunato tra i miei primi personaggi, mentre viaggiavo in treno da Roma a Napoli nel 1929. Ero in un vagone di terza classe e avevo portato con me per colazione, un cartoccio di pane, formaggio e pere: sulla carta di quel cartoccio cominciai appunto a far vivere "Sik-Sik".

## LO SPECCHIO DELLA VITA UMANA

□ "È un fatto scontato che il teatro deve essere lo specchio della vita umana, riproduzione esatta del costume e immagine palpitante di verità, di una verità che abbia dentro qualcosa di profetico [...]. Il pubblico riconosce subito i mal intenzionati: li smaschera, non li segue. Lo spettatore è ormai maggiorenne e giudica con la testa sua. Aiutare il teatro, dandogli vita stabile e libertà di esprimersi all'altezza culturale della platea di oggi, ma non tenerlo d'occhio come fanno le bambinaie nei confronti di

### Le voci di dentro

di Eduardo  
De Filippo

regia  
di Toni Servillo

visto al  
Teatro Argentina  
Roma

Lo spettacolo sarà  
in tournée negli U.S.A.  
durante l'estate 2013

DI ORESTE CAMPESE

un bambino deficiente. Il pubblico è maturo, vuole il suo autore, quello che gli racconta i fatti di casa sua, e che gli fa riconoscere se stesso fra i personaggi della sua commedia. L'autore riconosciuto per tale, entra dalla porta del palcoscenico ed esce insieme al pubblico a braccetto, da quella della platea. I male intenzionati, entrano dalla porta del palcoscenico e dalla stessa porta escono, e di corsa vanno fino a casa loro e si chiudono dentro e non escono più”.

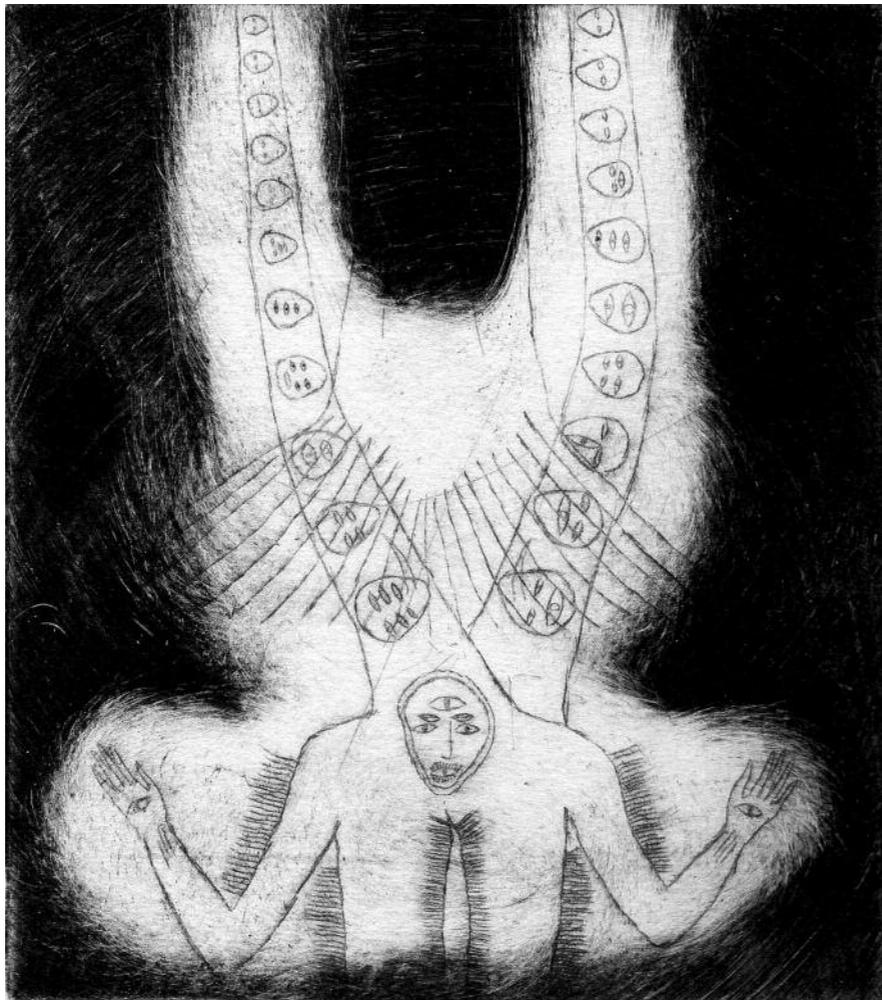
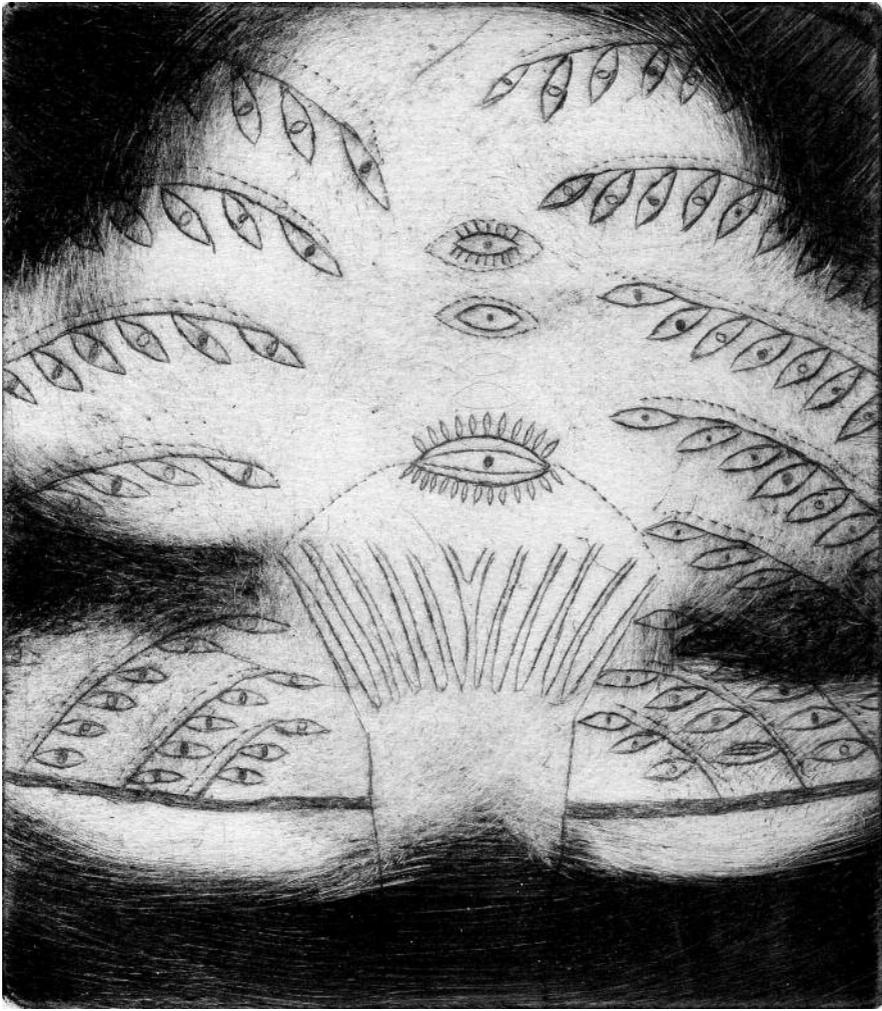
## TONI SERVILLO: EDUARDO SENZA EDUARDO

DI MARIATERESA SURIANELLO

■ Nella linda cucina dei Cimmaruta si apre “Le voci di dentro”, in un chiarore che Eduardo De Filippo percepirebbe pieno di speranza per la nascente Repubblica, se non fosse, quel 1948, ancora soffocato dalle macerie del fascismo e della sua guerra. E non tarda a farsi largo, nella “tranquilla” quotidianità familiare, il tarlo del sospetto e la mania di delazione, conseguenze del tracollo dei valori e delle derive di passioni e sentimenti, disegnati – qui come nell’intero corpus della “Cantata dei giorni dispari” – con generosa dovizia di particolari da un grande conoscitore dell’animo umano, in verità di quell’animo piccolo-borghese, meschino e incosciente nell’adesione alle grida del primo ciarlatano di turno.

■ Che ci sia più di una similitudine a quell’epoca post bellica con la nostra attualità non v’è dubbio, anche se la miseria e la fame sono oggi ancora scongiurate dalle piccole riserve finanziarie dei nostri vecchi, pensioni e risparmi che presto si estingueranno e allora... Fatto sta che Toni Servillo con Teatri Uniti, a distanza di dieci anni dalla riuscita messinscena di “Sabato, domenica e lunedì”, torna alla drammaturgia di Eduardo, sostenuto da una grossa coproduzione (Teatro di Roma, Piccolo di Milano e Théâtre du Gymnase di Marsiglia). E ci torna forse con qualche timore in meno rispetto a quel primo felice approdo, che ne aveva definitivamente consacrato il successo personale, d’attore e regista, e aveva fugato ogni dubbio sulla rappresentabilità del teatro eduardiano in assenza del suo creatore. Una sicurezza che sfocia in un autocompiacimento a tratti gigionesco, in particolare nel raffronto col fratello Peppe, acclamato musicista, che qui regala una prova d’attore eccellente. Misurato in ogni gesto e mimica facciale è il suo personaggio, Carlo Saporito, che penetra la “quiete” mattutina della casa dei vicini, quasi a farsi foriero della denuncia per omicidio del protagonista Alberto Saporito (appunto, Toni Servillo), ai danni della stessa famiglia Cimmaruta. Salvo poi, dopo l’arresto di gruppo, accorgersi Alberto di aver solo sognato l’assassinio del suo amico, quando ormai ha innescato una catena di reciproche delazioni, da cui scaturiscono infinite ipocrisie e malesseri esistenziali. Come quelli che compromettono la salute del capofamiglia Pasquale (un bravo Gigio Morra), costretto ad accogliere i clienti della moglie cartomante. O le iperboli affettive della zia Rosa, una perfetta Betti Pedrazzi che, accanto a Chiara Baffi (la domestica Maria), dà vita ai coloriti duetti dell’inizio.

■ La scena essenziale di Lino Fiorito è fissata su una pedana inclinata, protratta verso la sala, quasi a inglobare il pubblico in questa trama di viltà e meschinerie che, in un’aberrazione della realtà, degenera fino all’accusa l’un dell’altro quale autore del crimine. Mentre svanisce la limpidezza iniziale e l’atmosfera si fa rarefatta con le luci di Cesare Accetta, la commedia piomba nella polverosa casa Saporito, inzeppata di sedie impilate, inutile retaggio di vecchi apparatori di feste. È qui che Zi’ Nicola vive il suo muto eremitaggio, in un silenzio interrotto solo da sputi e botti pirotecnici, lanciati dal soppalco. Personaggio chiave della pièce (interpretato dall’addetto al suono, Daghi Rondinini), egli ha smesso di credere, in un disincanto epocale, nelle possibilità comunicative della parola. E quando la commedia giunge al suo scioglimento, in un crescendo di voci, Zi’ Nicola chiede “un po’ di silenzio” e poi muore. Lasciando tutti, sulla scena e in sala, con le proprie colpe da espiare.



# DON'T CRY FOR ME

## PRESENTATA LA NUOVA STAGIONE DELL'ARGENTINA

IL CARTELLONE 2013/14 DEL TEATRO DI ROMA FA DIALOGARE I MONDI DEL TEATRO ACCOSTANDO AI NOMI DEI GRANDI MAESTRI DELLA SCENA ITALIANA COME LUCA RONCONI LE NUOVE REALTÀ, TRA RICERCA E TEATRO D'ARTE, E BIG EUROPEI COME OSTERMEIER

### LA REDAZIONE

La nuova stagione del Teatro Argentina, per la terza volta disegnata da Gabriele Lavia, presenta un cartellone che sa far dialogare le varie lingue del teatro. A un'apertura di respiro internazionale, che farà rivivere a Roma l'antica arte di animazione giapponese del Bunraku, si aggancia l'ormai consolidata collaborazione con il Romaeuropa Festival, quest'anno ambasciatore di alcuni grandi maestri della scena europea. Romeo Castellucci sarà presente con "Four Seasons Restaurant", approdato finora solo sui palchi tedeschi e che rende omaggio al poeta filosofo Friederich Hölderlin, mentre il direttore della Schaubühne Thomas Ostermeier sarà in scena con "Hedda Gabler" di Ibsen.

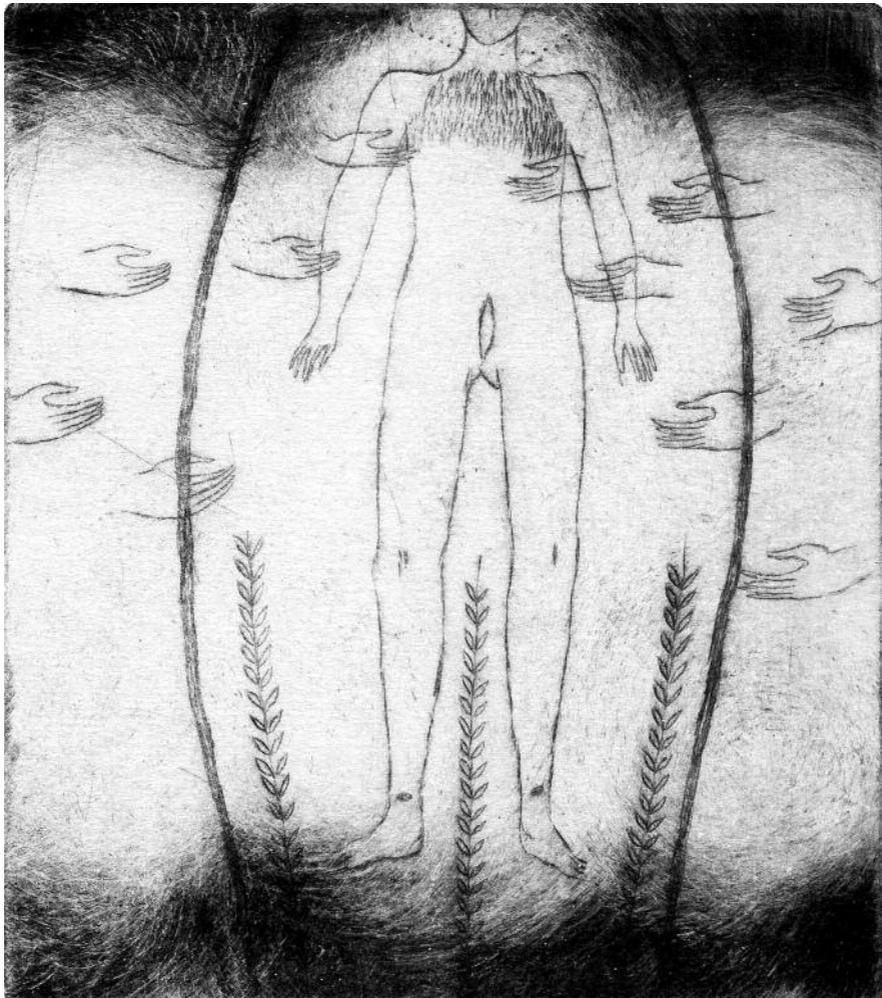
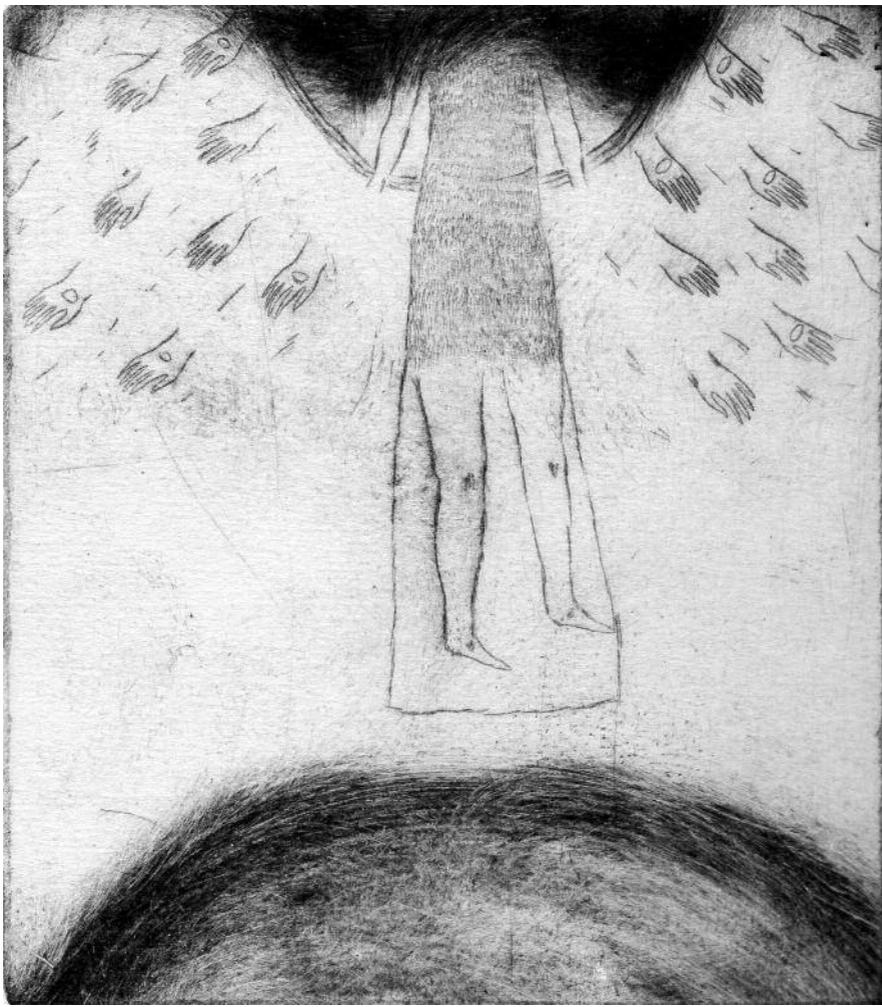
La stagione  
del Teatro  
Argentina  
è consultabile  
on line presso il sito  
internet  
[www.  
teatrodiroma.  
net](http://www.teatrodiroma.net)

Un testo dello stesso autore è al centro della nuova produzione del Teatro di Roma, con Gabriele Lavia regista e interprete de "I pilastri della società". Ed è proprio sul fronte produttivo che si nota un segnale incoraggiante: il sostegno a cinque delle diciotto compagnie coinvolte nell'ultima stagione nella factory di Perdutamente, che trova una salutare continuazione nella prossima. Apre una coproduzione del Romaeuropa, "Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni" di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, ragiona attorno alla crisi economica a partire da un'immagine dello scrittore greco Petros Markaris. A Natale sarà la volta del Teatro delle Apparizioni: con "Alice" la regia di Fabrizio Pallara darà vita a una nuova versione del classico di Lewis Carroll. Particolarmente apprezzabile è la presenza di MK, la formazione capitanata da Michele Di Stefano che crea una crepa nel muro alzato dalle normative verso la presenza della danza contemporanea negli Stabili - di difficile inserimento nei cartelloni perché non riconducibile alla "prosa": "Robinson" prosegue la fortunata ricerca di MK attorno all'esotismo e al romanzo d'avventura. Vedremo Lisa Ferlazzo Natoli alle prese con il "Lear", rilettura del classico shakespeariano firmata dall'autore inglese Edward Bond, e chiuderà la stagione l'"Amleto" diretto da Andrea Baracco, a cui collaborano ben tre dei gruppi artistici presenti a Perdutamente: oltre al regista, Francesca Macrì di Biancofango nel ruolo di dramaturg e Luca Brinchi e Roberta Zanardo di Santasangre alla cura dell'impianto scenico.

Mentre sul fronte del teatro più popolare spicca il nome di Marco Paolini, in scena con "Ballata di uomini e cani", è ancora una feconda sinergia tra le strutture a portare nella nostra città alcuni nomi di assoluto rilievo tra i registi del nostro paese e non: il dialogo tra Teatro di Roma ed Emilia Romagna Teatri (ERT) porta alla realizzazione dell'esperimento "Il Ratto di Europa" di Claudio Longhi, progetto multiculturale - di cui si è parlato nel numero di Maggio - che ha costruito una drammaturgia attorno a una serie di incontri artistici con gruppi di cittadini tra Roma e Modena, strutturati come un'inchiesta attorno alle radici culturali e storiche del nostro continente. Sul fronte delle ospitalità, invece, troviamo "Orchidee" di Pippo Delbono, mentre ancora di concerto con Romaeuropa è un progetto di delocalizzazione che porterà al Teatro Palladium nomi di grande profilo: "Il ritorno a casa" di Pinter diretto da Peter Stein e "Journal d'un corps" di e con Daniel Pennac.

Quanto al teatro di regia, grammatica abituale del teatro pubblico, troviamo alcuni tra i maggiori nomi della scena nostrana, dal maestro Luca Ronconi - con un adattamento dal romanzo di Witold Gombrowicz "Pornografia" - ad Antonio Latella, ponte tra la ricerca e la stabilità, che firma "Francamente me ne infischio", un adattamento di "Via col vento" di grande respiro. A sostenere il "Riccardo III" per la regia di Alessandro Gassmann ci sono invece lo Stabile del Veneto - da lui stesso diretto - e lo Stabile di Torino: il testo shakespeariano è adattato e tradotto dallo scrittore Vitaliano Trevisan.





# DIO (CIOÈ LA REGIA) È MORTO?

UNA RIFLESSIONE A PARTIRE DA RONCONI E MAGELLI

GLI ULTIMI LAVORI DI LUCA RONCONI E PAOLO MAGELLI, PUR DIVERSISSIMI TRA LORO, VANNO A INFRANGERSI CONTRO UN MEDESIMO SCOGLIO CHE SEMBRA ESSERE IL LIMITE RAGGIUNTO DAL TEATRO DI REGIA E APRE DOMANDE SUL RUOLO ODIERNO DEL REGISTA

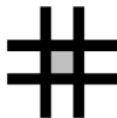
DI GRAZIANO GRAZIANI

Il critico Franco Cordelli ne aveva evocato lo spettro parlando di “Declino del Teatro di regia”. Pur essendo operazioni diverse per qualità e stile, si finisce per perdere di vista lo spettacolo

# *Houston, we have a problem.* Soprattutto per quanto riguarda la recitazione in alcuni allestimenti dei nostri teatri pubblici. E se gli elementi degli spettacoli, presi singolarmente, sembrano essere di tutto rispetto ma poi la maionese impazzisce ugualmente, c'è un unico responsabile a cui addossare la colpa: la regia. Visti a un giorno di distanza, “La modestia” diretta da Luca Ronconi (al Teatro Argentina di Roma) e “Hotel Belvedere” diretto da Paolo Magelli (al Teatro Metastasio di Prato) danno lo stesso sconsolante verdetto. Pur essendo operazioni diversissime e pur essendo i due registi portatori di due estetiche molto distanti una dall'altra. E allora perché accostarli in una stessa riflessione? Perché si tratta di due operazioni che provano a dinamizzare le ovvietà in cui sprofonmano i cartelloni dei nostri teatri principali (e da questo punto di vista sono operazioni encomiabili). Ronconi punta su un nome ormai consolidato della drammaturgia contemporanea internazionale, per quanto appena quarantenne: l'argentino Rafael Spregelburd. Magelli, invece, va a ripescare un testo dell'austriaco Ödön von Horváth di novant'anni fa – e che aveva già messo in scena in croato alla fine degli anni Settanta – che per il suo spirito corrosivo sulla decadenza dell'Europa è in grado di parlare al presente. Ma in entrambi i casi sono le scelte registiche e i registri recitativi a non appartenere a questo tempo. Con un distinguo.

# Luca Ronconi schiera un quartetto di tutto rispetto per portare in scena uno dei sette “nuovi peccati capitali” della contemporaneità lungo cui si snoda l'Eptalogia di Hieronymus Bosch, il ciclo di sette spettacoli di Spregelburd da cui è tratto “La modestia”. Parliamo di attori del calibro di Paolo Pierobon e Fausto Russo Alesi per i personaggi maschili, a cui si aggiungono una straordinaria Francesca Ciocchetti e Maria Paiato (che è di certo una delle migliori attrici italiane, qui sfortunatamente sotto – e fuori – tono). La lunga maratona di tre ore senza intervallo mescola due scenari distanti tra loro, con una rotazione dei ruoli, giacché ogni attore interpreta un personaggio per ognuno degli scenari, creando un forte straniamento in chi guarda (soprattutto all'inizio dello spettacolo). Una delle due scene è ambientata attorno al crollo dell'impero sovietico – o meglio, a una sua versione immaginifica – con uno scrittore in fin di vita, Terzov, a cui viene attribuita un'opera straordinaria che in realtà non ha scritto, la quale potrebbe regalargli l'immortalità letteraria ma anche le cure per il suo male, giacché Smederovo, uno spregiudicato medico che fatica a trovare lavoro a causa della sua condizione di immigrato, è pronto a fornirgli l'assistenza medica che non può permettersi in cambio dei diritti del romanzo. L'altra scena mescola la commedia al giallo, con elementi enigmatici e situazioni paradossali che si alternano: strane telefonate, una pistola che salta fuori all'improvviso, delle “cassetts” (una bizzarra parola storpiata) che sembrano contenere un misterioso e importante segreto. Tra i due mondi paralleli è in questo che si respira l'atmosfera più sudamericana e iperbolica, che giunge fino al parossismo di una scena in cui i quattro protagonisti, ormai rilassati, fumano dell'erba andando su di giri – soprattutto per quel che riguarda il ruolo di Angeles, che passa dalla risata al pianto isterico impugnando la famosa pistola, interpretata da una Francesca Ciocchetti che è probabilmente la migliore in scena.

Raccontati così, sulla carta, tutti gli elementi sembrano unirsi in un puzzle straordinario. Tuttavia, all'uscita dallo spettacolo c'era molta gente annoiata e a ragione: seguire le quasi tre ore dello spettacolo era stato particolarmente faticoso. Non poten-



do mettere in discussione la regia del maestro, i commenti erano orientati sulla drammaturgia: ci si chiedeva come mai Ronconi avesse scelto di lavorare su un testo poco comprensibile come “La Modestia” e se questo Spregelburd di cui si parla tanto non sia un tantino sopravvalutato. Il tenore dei commenti mi ha stupito perché metteva in evidenza un “pre-giudizio” che un po’ tutti attiviamo nel valutare il peso rispettivo che hanno la regia e il testo nella riuscita di un lavoro. Si trattava di “un’evidenza” almeno per me, che disponevo di un elemento in più di valutazione per un caso fortuito e del tutto biografico. Qualche anno fa, infatti, mi è capitato di assistere a una mise en espace di questo stesso testo, ad opera della regista (e traduttrice del testo) Manuela Cherubini. Dicendo questo non ho la benché minima intenzione di operare una comparazione, essendo per altro quello un lavoro definito ma non ancora completato, una versione “unplugged” svolta in un luogo piccolissimo. Tuttavia, nella sua “nudità”, la versione unplugged permetteva alle parole di arrivare, le tre ore scorrevano piacevolmente e ci si rendeva conto di trovarsi di fronte a un testo difficile ma straordinario.

# Non dispongo dello stesso surplus di esperienza per quello che riguarda “Hotel Belvedere”, ma solamente del testo offerto dal Metastasio in una piccola edizione. Magelli si rifà a un appunto del manoscritto di Ödön von Horváth, dove il titolo della pièce era citato come “Hotel Europa”, per dare a questa storia di decadenza mitteleuropea scritta tra il 1922 e il 1923 un valore di metafora della dissoluzione della “grande patria” che oggi, a novant’anni di distanza dal testo, è sì una realtà, ma più a servizio delle oligarchie che dei popoli. Magelli tira le fila di questo suo ragionamento portando gli intrecci di storie di violenza fisica, verbale e sessuale di cui è intriso il testo verso un apice metaforico: la scena in cui dopo un banchetto orgiastico e volgare i commensali finiscono per divorare la cartina dell’Europa. E qui, purtroppo, si dissipa un po’ il potenziale di interesse che sta dietro un’operazione di recupero di un testo poco conosciuto qui in Italia. Perché la critica di von Horváth era indirizzata al para-fascismo di cui era intrisa non solo la classe politica, ma la stessa cittadinanza europea del suo tempo, e il cinismo con cui ritrae i suoi personaggi ha esattamente questa funzione. Se poi si possono riscontrare delle assonanze col presente, il pubblico è certo in grado di coglierle da sé. Poiché parliamo di una timida suggestione e non di un’analisi brechtiana, la scelta di un didascalismo ossessivo ha l’effetto di vanificare il potere della metafora. In questo modo si ha l’impressione che ci si rivolga ai “classici” non perché i classici abbiano già detto tutto, ma perché non si riesce noi a parlare direttamente del presente. In fondo il nazismo è il male assoluto, chi lo contesterebbe? Ma se dovessimo invece dire le stesse cose parlando dell’Europa delle Banche, delle derive di Alba Dorata in Grecia, del rischio populista in Ungheria o dell’ombra della Germania della Merkel sull’intero Vecchio Continente siamo sicuri che utilizzeremmo gli stessi toni?

Un discorso a parte, poi, va fatto sulla recitazione che è l’oggetto di questa analisi incrociata. La scelta di Magelli è di tenderla come una corda di violino, con l’effetto che quella che dovrebbe essere un’interpretazione “energica” finisce per sprofondare nel parossismo. Ciò accade soprattutto quando sembra accentuarsi il lato grottesco dei personaggi, nei loro eccessi d’ira – e giunge fino all’incomprensibilità più assoluta in una delle scene finali, che segnano anche uno degli apici dello spettacolo, quando le due protagoniste femminili (Valentina Banci ed Elisa Cecilia Langone) si urlano addosso l’un l’altra, posizionate sui lati opposti del proscenio.

# In conclusione, le operazioni di Magelli e Ronconi, animate da una stessa tensione verso la drammaturgia “che parli al presente”, sembrano però andare a infrangersi contro un medesimo limite che è la stessa figura del regista, o meglio il suo ruolo all’interno della composizione dello spettacolo. Ne aveva parlato alcuni mesi fa un critico come Franco Cordelli, che aveva scelto provocatoriamente di intitolare un convegno tenutosi a Roma in più giornate “Declino del Teatro di regia”. E in effetti, pur trovandoci di fronte a due operazioni diverse per stile e qualità artistica, viene da formulare in entrambi i casi la stessa richiesta all’indirizzo della regia: “Signori, vi prego, spostatevi: vorremo vedere cosa sta accadendo sul palcoscenico”.

# VENEZIA CAPITALE DELLA DANZA

## LA BIENNALE DI VIRGILIO SIENI TRA ARTE E PEDAGOGIA

AL VIA LE ATTIVITÀ DEI DIVERSI SETTORI DELLA BIENNALE DI VENEZIA, TRA WORKSHOP E SPETTACOLI, ORA CHE LA FONDAZIONE STA RISCOPRENDO IL VALORE DELLA FORMAZIONE. TRA ESTATE E AUTUNNO SI SUCCEDERANNO DANZA, TEATRO, CINEMA E MUSICA

DI ADA D'ADAMO

Il maestro francese Dominique Dupuy diceva: “Non solamente la danza è un’arte, ma la pedagogia della danza è un’arte, e la danza è un’arte di pedagogia”. Ed è incoraggiante e stimolante constatare che l’impegno comune che unisce quest’anno i diversi settori della Biennale di Venezia – Danza, Teatro, Musica ma anche Cinema – invita a elaborare una riflessione sul rapporto tra creazione artistica e pedagogia. Accanto alle Mostre e ai Festival, infatti, Biennale College (questo il titolo del progetto) mette al centro della conoscenza la formazione di giovani artisti attraverso il confronto con grandi maestri della scena. Il progetto costituisce in realtà l’evoluzione di una serie di attività laboratoriali che già in passato la Biennale ha messo in campo. Nuova è tuttavia la volontà di stabilire un legame diretto tra creatività e produzione, accompagnando i giovani nelle diverse fasi di realizzazione di lavori propri, fino al momento cruciale dell’incontro con il pubblico. E nuova è anche la sintonia di intenti tra i diversi settori delle arti della scena, che forse dal lavoro comune sulla formazione possono trarre occasioni di scambio più di quanto non sia avvenuto finora.

### Biennale di Venezia

Festival Internazionale del Teatro

dall’1 all’11 agosto 2013

Mostra del Cinema

dal 28 agosto al 7 settembre 2013

Festival Internazionale di Musica Contemporanea

dal 4 al 13 ottobre 2013

Sia il 42° Festival di Teatro (1-11 agosto) sia la 70° Mostra del Cinema (28 agosto-7 settembre) presentano all’interno dei rispettivi programmi il lavoro di registi e produttori emergenti, scelti attraverso bandi internazionali che ne hanno premiato le proposte inedite, sostenendone la realizzazione. Con lo stesso spirito, il 57° Festival di Musica (4-13 ottobre) ha chiamato a raccolta pool già costituiti da un giovane regista, uno scenografo, un librettista e un compositore per produrre, nel corso dell’anno a venire, cinque brevi opere di teatro musicale.

Intanto, in attesa del 9° Festival di Danza Contemporanea, che si svolgerà nel 2014, il neodirettore Virgilio Sieni presenta al pubblico, il 28, 29 e 30 giugno, 26 coreografie inedite, frutto delle attività di Biennale College Danza svoltesi tra maggio e giugno.

Il titolo del progetto triennale che Sieni ha ideato per Venezia, “Abitare il mondo – trasmissioni e pratiche”, riassume alcune delle tematiche più care al coreografo toscano e maggiormente indagate nei suoi lavori degli ultimi anni. Nella città «forse più bella e spettrale del mondo», come l’ha definita Giorgio Agamben, Sieni dà corpo a un’idea quasi urbanistica della danza, tracciando una geografia di luoghi che siano predisposti a una frequentazione da parte di chi li abita: un sistema articolato di spazi dialoganti tra chiuso (teatri, palazzi, sale) e aperto (campi, giardini, cortili), che si snoda da San Marco all’Arsenale, dove paesaggio urbano e naturale si intrecciano. Come è solito fare da tempo con i progetti della sua Accademia sull’Arte del Gesto, il coreografo immagina che la danza possa sintonizzarsi con l’anima dei luoghi, che sono agiti dai corpi in movimento in relazione con lo spazio e la luce. Penso a esperienze passate come “Discesa del giovane danzatore nella natura”, realizzato nel 2008 con un gruppo di bambini di Tuscania, di età compresa tra gli 8 e gli 11 anni. Con loro il coreografo aveva intrapreso un cammino di discesa lungo gli argini del fiume Marta per indagare il senso di appartenenza alla morfologia dell’antico territorio della Toscana.



Per questa prima tappa veneziana, invece, ai circa cento giovani coreografi e danzatori selezionati, provenienti da Europa, Stati Uniti e Cina, Sieni propone un cammino composto da sette pratiche – “Prima Danza”, “Invenzioni”, “Agorà”, “Trasmissioni”, “Vita Nova”, “Visitazioni”, “Atleta Donna” – in cui la dialettica fra creazione e trasmissione dei saperi è costante.

“Invenzioni”, per esempio, è la pratica animata dagli italiani Michele Di Stefano e Alessandro Sciarroni e dall’israeliano Arkadi Zaides, alle prese con il duplice incarico di costruire un lavoro insieme ai ragazzi e proporre una creazione propria ripensata per uno specifico spazio della città. La scelta dei nomi dei coreografi riflette il desiderio di vedere la danza in costante confronto con il pensiero contemporaneo, attraversata dalle incursioni di linguaggi diversi e al centro di un dibattito vivo sul presente, cui dà un contributo sostanziale anche il ciclo di conferenze in programma negli stessi giorni, con la partecipazione di filosofi e studiosi.

“Agorà”, “Trasmissioni”, “Visitazioni” sono percorsi che avviano i danzatori a un rapporto di conoscenza con persone anziane, bambini, intere comunità, ancora una volta in sintonia con il lavoro che da alcuni anni spinge Sieni a condurre il maggior numero di persone alla danza, guardando a tutte le età dell’uomo e recuperando pratiche di tattilità e tecniche sottili per avvicinare l’altro al corpo in movimento. Da qui nasce il lavoro di Ambra Senatore con un piccolo gruppo di merlettaie di Burano, raccontate a partire dai gesti di un mestiere antico, mentre Sieni incontra un quartetto di donne residenti nell’area dell’Ilva di Taranto: due esperienze che fanno emergere la bellezza e la grazia celate nella manualità.

■ ■ ■ Su un versante opposto – il professionismo inteso nella sua accezione più virtuosistica – cinque danzatrici sono protagoniste di “Atleta donna”, prova di resistenza in cui le interpreti, confinate per ore nello spazio ridotto di teche in plexiglass, si misurano con se stesse sfidando i propri limiti e la dilatazione del tempo. Sono l’israeliana Iris Erez, l’africana Nora Chipaumire, la statunitense Eleanor Bauer e le italiane Simona Bertozzi e Cristina Rizzo.

In “Vita Nova” sfocia una pratica già collaudata da Sieni attraverso il progetto “Cerbiatti del nostro futuro”. Si rivolge a giovanissimi danzatori tra i 10 e i 15 anni per i quali a questa età, nel chiuso delle scuole private, è spesso impossibile venire a contatto con uno sguardo e una sensibilità contemporanei. Proprio coinvolgendo attivamente alcune scuole delle regioni Emilia Romagna, Toscana e Puglia, Sieni, insieme al coreografo residente in Olanda Itamar Serussi, ha attivato un progetto pilota che consente ai bambini di lavorare dapprima nei loro luoghi di provenienza, per poi presentare a Venezia gli esiti del percorso in forma di spettacoli.

Creazione e formazione tornano a fondersi in “Agorà”, dove i coreografi francesi Thomas Lebrun e Frank Micheletti indagano il rapporto della danza con le voci e i suoni dei luoghi all’aperto, e Sieni si misura con tre generazioni di interpreti: da una parte bambini, danzatori e anziani, dall’altra coppie di madri e figli.

“Agorà” è l’esempio perfetto di una pratica che ne contiene un’altra: nell’atto del comporre e del trasmettere i gesti, infatti, Sieni chiama sette giovani coreografi e interpreti ad affiancarlo. E – in questa stratificazione di processi attraverso i quali la trasmissione si propaga a più livelli – il coreografo incarna la convinzione di Dominique Dupuy, secondo il quale «la danza è senza dubbio tra tutte le arti quella in cui le differenti funzioni – creazione, interpretazione, pedagogia – si sposano meglio, fino a essere praticamente indissolubili».

Più che nel “depositarsi” di un’opera, è proprio in questo passaggio, in questa consegna “da corpo a corpo” che risiede il valore profondo del trasmettere la danza: il destino che ne fa un’arte di pedagogia.

# L'ELEGANZA DEL RISCHIO

## DA HELSINKI UNO SGUARDO AL CIRCO CONTEMPORANEO

GRAZIE A UNA VISITA ALLA MANIFESTAZIONE FINLANDESE CIRKO FESTIVAALI, A HELSINKI, TRACCIAMO UNO SPACCATO DI UN TIPO DI ARTE PERFORMATIVA CHE IN ANNI RECENTI HA INFLUENZATO ARTISTI E SUGGERITO IL PUBBLICO: IL COSIDDETTO NOUVEAU CIRQUE

DI SERGIO LO GATTO

Nel passaggio dalla tradizione del circo di giro alle nuove frontiere del genere, il nouveau cirque, è evidente l'influenza di altri linguaggi della scena, dall'arte urbana alla performance art

**L** Dal 2006 l'intenzione del Cirko Festivaali di Helsinki è quella di accostare alcune realtà importanti della scena internazionale ai nomi più significativi del circuito finlandese che, grazie soprattutto al potente lavoro di produzione, promozione e residenza artistica svolto dal Cirko – Center for New Circus, si dimostra essere uno dei più attivi. Anche perché può contare sulla fiorente condizione economica del paese e su un'amministrazione molto attenta alla cultura – il massimale dei tagli a questo settore è stato del tre per cento. Il segno in più è stato l'inserimento del Cirko Festivaali in una rete chiamata Unpack the Arts, che riunisce vari enti ed eventi culturali in tutta Europa dedicati al nouveau cirque. Lo scopo di questo fitto programma di residenze internazionali – a cui chi scrive ha preso parte – è di avvicinare gruppi selezionati di giornalisti culturali a un linguaggio non ancora esplorato a fondo dalla critica, dando loro spazio per incontrarsi, visionare spettacoli, intervistare gli artisti e realizzare materiale editoriale non di carattere promozionale ma di approfondimento.

**L** Per offrire un'idea stilizzata del linguaggio di cui stiamo parlando, il circo contemporaneo nasce tra gli anni Sessanta e Settanta, quando l'urgenza di rovesciare certe convenzioni si era risolta nell'arte con una forte spinta alla mescolanza dei linguaggi e all'emancipazione da un'idea di spettacolo in quanto intrattenimento ma anche in quanto opera d'arte irraggiungibile. Dall'alto di questa vertigine popolare il circo si liberava di alcune delle sue radici più profonde – come la struttura familiare delle compagnie, il loro nomadismo e la presenza degli animali – andando verso una forma nuova e fertilmente ibrida in cui, tenendo come forte base l'abilità fisica e il virtuosismo, affiorava una nuova spettacolarità, spesso a contatto con la ricerca di un significato. Un significato tuttavia già contenuto nella specificità di tecniche che mettono a nudo il corpo: para-acrobatica, funambolismo, giocoleria, clownerie convivono con certe pratiche mutate dalla tradizione più antica, che rimandano ancora al tendone e ai secchi di segatura. E in quelle pratiche il panorama attuale sembra aver trovato i termini per condurre una vera e propria ricerca, non dissimile da quanto accade nel teatro o nella danza.

**L** Tracciando una immaginaria linea orizzontale alla programmazione del festival, certe tematiche, nel passaggio dalla tradizione del circo di giro alle nuove frontiere del genere, sembrano essere state visibilmente influenzate dagli altri linguaggi della scena, dall'arte di strada alla performance art, fino alla danza, al teatro danza e persino al teatro puro, almeno quello in cui la narrazione convenzionale è deflagrata. È il caso del bizzarro esperimento “Capilotractées” delle finlandesi Sanja Kosonen ed Elice Abonce Muhonen, uno spettacolo che mescola l'antica tecnica dell'hair hanging (in cui i performer eseguono numeri acrobatici appesi per i capelli, più vicina dunque alle atmosfere dei baracconi dei freak show) con una ricerca per certi versi simile a quella di Andrea Cosentino – che infatti gioca molto con la figura del clown – o di Deflorian/Tagliarini: ironia tagliente, struttura scompaginata e criticamente concettuale e una sostanziale essenzialità visiva.

Della giocoleria – tra le tecniche di fatto più popolari – c'è stato modo di frequentare due poli opposti, quello impeccabile, virtuoso e spettacolare degli inglesi Gandini Juggling e quello sofisticato e frontale dello statunitense Jay Gilligan. Da un lato un omaggio a Pina Bausch (“Smashed”) realizzato da un gruppo di otto giocolieri alle prese con mele e servizi da tè che finiscono in un'allegria orgia di distruzione generale, con





un ritmo davvero forsennato e un'esecuzione ammiccante ma di indubbia maestria; dall'altro "Prototype", un solo in cui la giocoleria vive due variazioni: Gilligan esegue complicate sequenze (sempre aperte all'errore) con oggetti di forme bislacche da lui stesso progettati, intervallate dalla composizione estemporanea di musica elettronica, realizzata su una complicata consolle che reagisce a un touch screen a infrarossi generando forme grafiche e una propria drammaturgia sonora – nel mix ci sono pattern ritmici e frammenti di comunicazioni dallo sbarco sulla Luna. A collegare i due lavori sembra esserci il senso di quell'equilibrio a tutti i costi, un retaggio della necessità di strabiliare lo spettatore che dai tendoni e dai cerchi infuocati arriva ora dentro le sale teatrali a sperimentare nuovi codici di relazione sulla scena e con la platea.

▣ In questo senso, due diversi modi di far cortocircuitare la meraviglia per il "numero" rischioso e un contatto diretto tra i performer apparivano in "Tehno" della compagnia locale Agit-Cirk e in "Attached" del duo franco-svedese Magmanus, entrambi alle prese con la para-acrobatica e con la questione del sesso dei performer. Se nel primo – il cui titolo suona come "echi dal passato" – uomo e donna guardano alla tradizionale equazione dei ruoli nel circo (donna = essere armonioso e volatile; uomo = dominante forza bruta) e lasciano parlare una tecnica sopraffina senza prendersi quasi per nulla cura della confezione, più ammiccante e però adatto al contesto teatrale della sala chiusa è il secondo, in cui la stessa struttura di ruoli viene con ironia giocata su due presenze maschili, una imponente, l'altra minuta. Il cuore della sfida sta però nell'equilibrio tra una forma "contemporanea" e in un certo senso postmoderna (con tutti i presupposti un po' pretenziosi di racconto della realtà per concetti) e l'esecuzione tecnica di un virtuosismo acrobatico che esige un'attenzione sopraffina. Il caso inaspettato di un incidente (fortunatamente non grave ma che è costato l'interruzione brusca dello spettacolo) ha messo il pubblico di fronte a un'entità costantemente presente e però compressa in una convenzione e dunque rimossa: la dimensione del rischio. Una dimensione forse presente anche in altre arti della scena, ma che qui agisce sotto lo smalto di una spettacolarità irrinunciabile. Una prospettiva di analisi dunque molto complessa. E allora è forse vero che questo nouveau cirque ha molto da dire a proposito del contemporaneo.

# I VESTITI NUOVI DELLA CINTURA

CONVERSAZIONE CON EMANUELA GIORDANO

ALL'INDOMANI DELLA NOMINA COME SUPER DIRETTORE DELLA NEONATA CASA DEI TEATRI, INCONTRIAMO LA REGISTA EMANUELA GIORDANO, CHE RACCONTA DI AVER ACCETTATO CON ENTUSIASMO, PER TORNARE A OCCUPARSI DI POLITICA CON UN COMPITO CULTURALE

DI MARIATERESA SURIANELLO

I Teatri di Cintura hanno bisogno di una cura costante, quotidiana. Sono realtà che vanno vissute dalla mattina fino alla sera. Per creare un rapporto capillare bisogna sporcarsi le mani

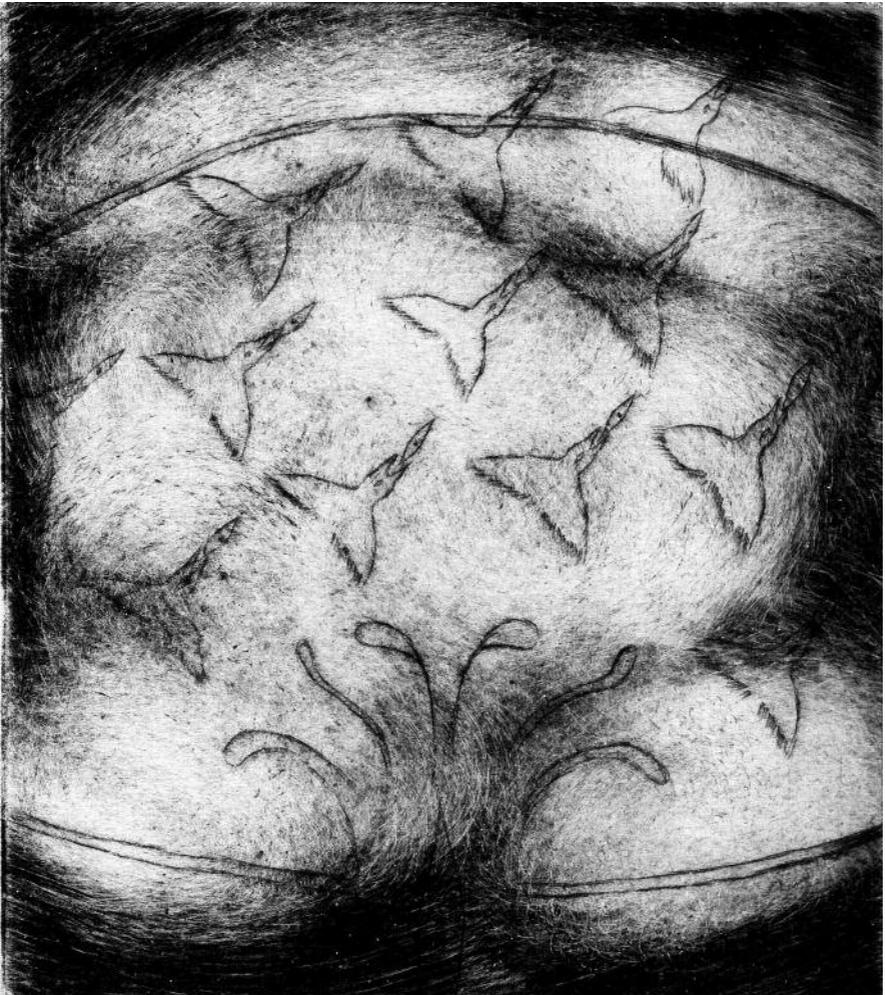
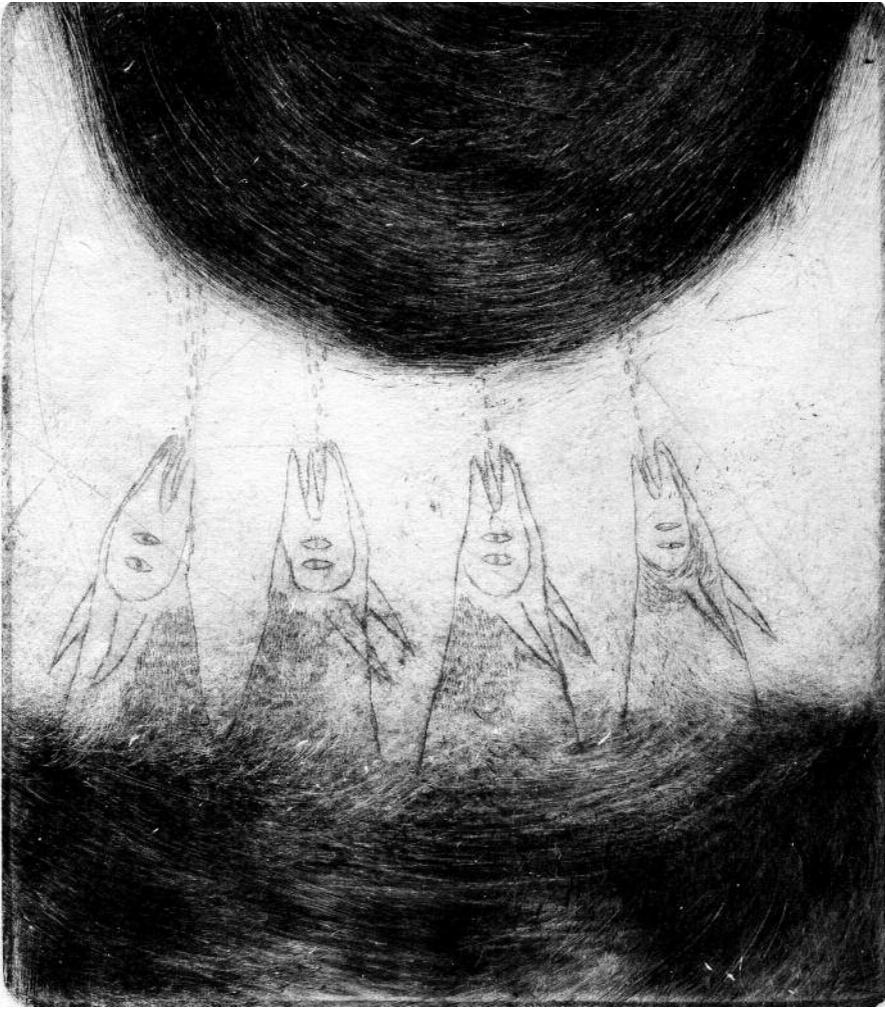
■ Regna l'entusiasmo nell'edificio classicheggiante adibito a uffici, alle spalle della Limonaia di Villa Torlonia, dove una serra incornicia un piccolo teatro all'italiana non ancora aperto, ma che sarà presto integrato nella Casa dei Teatri. È qui che incontriamo la super direttore Emanuela Giordano, madre adottiva e generosa di questo nascente sistema teatrale capitolino – ne abbiamo dato conto nel numero di Aprile 2013. Navigata donna di teatro, Giordano ha deciso di vivificare il discusso progetto, voluto da una Giunta alla vigilia delle elezioni amministrative (il cui esito, ora che leggete, è ormai noto), sacrificando il suo percorso di autrice e regista di teatro e cinema. Portano la sua firma progetti dedicati alle donne, da “I monologhi della vagina” di Eve Ensler (2001), a “Le invisibili” di Lidia Ravera (ora assessore alla Cultura della Regione Lazio) con Maddalena Crippa (2009), a “Ascoltami bene” ispirato a Ety Hillesum con Mascia Musy, fino alla recente “Commedia di Orlando” con la giovane Isabella Ragonese, tratta dall'omonima opera di Virginia Woolf.

Con raro ottimismo e una straordinaria energia, messa in campo già a febbraio, un mese prima della stipula del suo contratto, «remunerato al pari di quello – afferma – di un'insegnante di scuola media», la super direttore è convinta che «qualsiasi contenitore possa diventare una grande opportunità». Del resto – spiega – «nella situazione in cui siamo, l'idea di una gestione congiunta pubblico-privato ha un suo criterio». E poi è la «prima novità che riguarda il teatro a Roma negli ultimi quindici-venti anni». Come darle torto? Dopo le gestioni che «hanno offerto cose molto belle» – sottolinea Giordano – curate dal soppresso Ente Teatrale Italiano, prima, e dal Teatro di Roma poi, per i due Teatri di Cintura messi a bando lo scorso dicembre, Teatro Biblioteca Quarticciolo e Tor Bella Monaca, «era necessario pensare a una gestione diretta». Questi spazi – aggiunge – «hanno bisogno di una cura costante, quotidiana, non solo orizzontale, ma anche verticale. Sono realtà che devono essere vissute dalla mattina alla sera. Per creare un rapporto capillare, bisogna essere lì e sporcarsi le mani». Tutto ciò corrisponde a «una pratica militante della cultura sul territorio» – dichiara sorridente.

La proposta di dirigere la Casa dei Teatri è suonata a Giordano come «l'occasione per tornare a fare politica, nel senso della polis. Perché la politica è fatta di bisogni e di ascolti». E poi l'incarico – dice – «riunisce esattamente tutti i miei interessi: culturale, artistico e di volontariato. Raccoglie i miei trent'anni di esperienza teatrale, anche quelle nei quartieri (una raccolta di testimonianze in diverse città italiane, presentate col titolo “Quartieri sotto la luna”, ndr) e con i ragazzini disagiati». La propensione all'ascolto è essenziale in questo suo nuovo ruolo, nel quale dialogare col territorio significa «riallacciare gli interrotti rapporti con l'Università Tor Vergata» ed entrare nell'eterogeneo universo dell'associazionismo. Le assemblee con gli anziani e le aperture ai giovanissimi, per dar loro la possibilità di vivere il teatro anche da protagonisti. «Fin da piccoli i ragazzi devono affezionarsi al teatro», per ospitare i loro saggi «stiamo capendo – conclude – come provvedere alla Siae e all'agibilità Enpals».

Nel frattempo, è pronto il bando – del quale Emanuela Giordano dichiara di assumere tutte le responsabilità – per l'assegnazione del Villino Corsini di Villa Pamphilj alla nuova drammaturgia. Mentre gli occupanti del Teatro del Lido – i cui lavoratori, dopo cinque anni di disoccupazione, sono stati in parte assunti da Zètema – hanno deciso di porsi sotto l'egida di questa stessa società capitolina che provvederà alla ristrutturazione. E così lo spazio di Ostia, il Teatro del Lido, non andrà a bando, resterà ai vecchi occupanti.





# DALLA NATURA ALL'UMANO

## CONVERSAZIONE CON MARCELLO SAMBATI

APPRODATO A ROMA DAL SALENTO OLTRE TRENT'ANNI FA, SAMBATI È UN VERO ESEMPIO DI POETA DEL TEATRO CHE SA TRAMUTARE PAROLE E INTUZIONI PROFONDE IN AZIONI CHE SULLA SCENA TORNANO AD AVERE CORPO, VOCE, ANIMA. TRA NATURA E SENTIMENTO

DI MARCO PALLADINI

Marcello Sambati è uno dei rari, autentici poeti del teatro italiano. Un autore, attore e regista che reputo da molto tempo uno dei 'maestri nascosti' della scena di ricerca che ha solcato dalla fine dei novecenteschi anni Settanta, ritagliandosi uno spazio di azione e di pensiero artistico assolutamente personale e originale. Dal natio Salento è venuto a Roma dove ha operato per oltre tre decenni, anche come inventore di luoghi teatrali 'alternativi' quali Dark Camera/Furio Camillo e, più tardi, Campo Barbarico. Da qualche anno si è però allontanato dalla capitale, vive nella campagna del viterbese, vicino Tuscania dove cogestisce (con Ilaria Drago) il Teatro della Lupa. Il nostro colloquio inizia proprio dalla sua attuale attività.

☐ *Qual è oggi il fulcro della tua ricerca?*

☐ Attualmente conduco tre laboratori con disabili sia psichici che fisici e uno con tossicodipendenti nell'ambito di un Sert locale. Sono passato da una ricerca solitaria a una pratica di condivisione a partire dall'ascolto della poesia che induce in loro visioni anche folgoranti, nuove aperture di senso. In qualche modo è un teatro terapeutico, che mi porta a un corpo a corpo con ciascuno di loro. Il lavoro che facciamo ha sviluppato una fortissima necessità in loro, che nello spazio della scena vivono momenti di vera illuminazione. Poi tornano a spegnersi. Questo ha reso improbabile una mia presenza in scena: prima cercavo una alterità in me stesso, adesso il confronto con la loro alterità renderebbe falso il mio esserci. Mi sono in un certo senso ripulito, ho accettato la mutezza, la non presenza. Adesso avrei voglia di mettere in scena l'assenza, ma ancora non ho trovato il modo, la forma giusta per me.

☐ *La vita in campagna ti ha dischiuso un orizzonte diverso, inedito, anche dal lato del bisogno artistico.*

☐ Oggi la mia ricerca si sviluppa come relazione con la natura, quando vado nel bosco attraverso il canto e il respiro dialogo con gli uccelli o con il vento. E fisso tutto con un registratore portatile. Ho molto materiale sonoro di questo tipo che ho usato di recente per una performance di due danzatori, "Esitazioni", che ho diretto al Teatroinscatola di Roma: il muoversi esitando (come il passo della cicogna), perché il punto da raggiungere è dove sei. Ho cercato per tanto tempo l'altrove per scoprire ora che è presso di me, nella relazione con la natura, con le piante, con gli animali. Come fare esperienza dei fiori o delle volpi? Tutto questo mi ha aperto una nuova sensibilità, mi ha trasformato interiormente. Dopo aver fatto tutte le esperienze teatrali possibili, questo per me è stato un ricominciare, un ripartire da capo.

☐ *Questa ricerca senza fine, questa rivendicata distanza da qualsiasi mestierantismo o convenzione di genere teatrale risale agli anni in cui la spinta a fare teatro faceva tutt'uno con la voglia di cambiare la vita, di rivoluzionare l'esistenza e la società.*

☐ Quando arrivai a Roma dall'Accademia delle Belle Arti di Lecce incontrai per prima la cooperativa di Giancarlo Mazzoni, ma fu frequentando il Beat 72 che compresi, io



che avevo fatto una tesi sull'avanguardia russa, quale fosse la mia strada. Ricordo uno spettacolo di Fabio Sargentini, le apparizioni di Leo, l'atmosfera magnetica della Roma delle "cantine" che poi ritrovai a New York quindici anni dopo al Cafè La Mama e all'Off-Broadway. La mia prima performance la feci proprio al Beat, in una strana serata che si apriva con Benedetto Simonelli che faceva "Smart Symphony", un'azione teatrale di una potenza e di una ferocia impressionanti. C'era Franco Cordelli che era il critico dell'avanguardia, era per lui in pratica che si facevano gli spettacoli. E Cordelli, di cui temevo il giudizio, fortunatamente apprezzò il mio piccolo lavoro: una sequenza di lampadine collegate a una tastiera che si accendevano e si spegnevano, in sostanza suonavo la luce. Allora mi ispiravo ai lavori di Simone Carella che erano senza attori, puro teatro concettuale.

▬▬▬ *Il rapporto luce-oscurità ha sempre connotato il tuo teatro da "Pezzi del buio" (1987) alla trilogia degli anni Duemila sottotitolata "Tre lezioni delle tenebre".*

Forse perché sono un avventuriero, tutto il mio teatro è un'avventura. Da ragazzo ero un po' malandrino, andavo di notte a rubare nei campi, amavo quella sensazione di brivido, di pericolo, così il mio teatro ha spesso riattraversato liricamente il mondo notturno.

▬▬▬ *Le radici salentine riemergono costantemente nel rapporto con tuo padre, grande affabulatore di mille storie, e con l'ambiente contadino.*

Da ragazzo amavo salire sugli alberi, stare in bilico e spesso nei miei spettacoli ho sperimentato posizioni funamboliche, ho cercato punti di rischio di caduta. A un Festival di Santarcangelo diretto da Antonio Attisani recitavo un pezzo di Edmond Jabès stando su un ripiano steso sul ballatoio della torre del paese a trenta metri di altezza. Era il tramonto, pioveva leggermente, faceva fresco, io ero seminudo, presi a tremare, non controllavo più il mio corpo, rischiamo di scivolare giù nello strapiombo. Allora separai la mia mente dal corpo, fu come un'illuminazione, mi assentai da me stesso, recitai il pezzo lasciando andare il corpo che trovò da solo le sue posture e mi salvò. Da allora ho capito che il corpo "sa", che non devo dirgli più niente, è lui che sa dove andare.

▬▬▬ *Nel Salento è forte la presenza del barocco religioso che ha largamente influenzato, per esempio, l'immaginario di Carmelo Bene anche nella raffigurazione luttuosa dei corpi.*

Sì, pure in vari miei spettacoli c'è il barocco come fonte d'ispirazione, penso a "Ecce Homo" o "Eros, liebe", nell'uso del corpo, nel cercare fisicamente l'involgersi, la piega, la piegatura, l'abbandonarsi a una sorta di emotività viscerale.

▬▬▬ *Dei tuoi lavori mi ha colpito il lavoro sulla immobilità del corpo per dare ancora più forza espressiva alla presenza scenica.*

Anche i danzatori con cui di recente ho collaborato erano affascinati dalla potenza dello stare, dell'essere fermi, del non muoversi. Lo stare contiene tutte le direzioni possibili, la sua forza è indicibile. Al riguardo, sto scrivendo un libro, "Verbario", proprio sulle modalità del significare mostrandosi.

▬▬▬ *Ecco allora che l'attuale stare nella natura per te è come una chiusura del cerchio rispetto allo stare in scena, rinnovando e rivivificando il tuo fare teatro.*

Non potrei mai fare un teatro psicologico. Il mio teatro muove da una interrogazione profonda su e dentro se stessi che passa per la poesia o per la filosofia, ma anche per il risveglio di tutti i sensi. L'odore dell'erba bagnata che mi sommuove tutto, o gli alberi. Una quercia sento il bisogno di abbracciarla, di abbracciare la sua corteccia. Davanti a una bella quercia tagliata ho pianto. Oggi cerco il mutismo, il silenzio che trovo soltanto nella natura. La mancanza di rapporto con la natura è la nostra malattia, non abbiamo guadagnato niente, abbiamo probabilmente perso tutto.

# LA CASA DEGLI ALTRI

## OZON E MAYORGA SUL FILO TRA CINEMA E TEATRO

SE SPESSO GLI INCONTRI TRA TEATRO E CINEMA SI RIDUCONO A UN SACCHEGGIO RECIPROCO, QUELLO TRA JUAN MAYORGA E FRANÇOIS OZON DÀ VITA A UN GIOCO SOTTILE E VITALE, UN VIAGGIO NELLA MENTE E NELLO SPAZIO AL CONFINE TRA I DUE LINGUAGGI FRATELLI

DI KATIA IPPASO

**L**Comunemente, per dire che un film è statico o che la recitazione degli attori è ingessata, si ricorre all'aggettivo "teatrale". Viceversa, se una pièce ha nel suo ventre un dinamismo visivo di troppo, si spera che traslochi presto nelle mani di un cineasta lasciando il teatro alla sua corporea e grave rocciosità. Un pensiero automatico che ha messo radici dentro una lunga storia di infortuni legati non tanto ai tradimenti reciproci, quanto piuttosto all'eccessivo amore per se stessi. Perché il tradimento è di per sé un processo creativo, un'invenzione il cui finale non è mai noto. "Nella casa" di François Ozon è tra le più felici prove di dialogo tra cinema e teatro, una specie di distillato immateriale dei due nutrimenti terrestri.

*Al cinema*

**Nella casa**

da un testo  
di Juan Mayorga

scritto e diretto  
da François Ozon

Il drammaturgo spagnolo Juan Mayorga ci ha messo la creta originale, scrivendo "Il ragazzo dell'ultimo banco", un'opera quasi senza giunture che si svolge in un unico luogo, scena reale e scena mentale, dove vivono stabilmente il professor Germain e sua moglie Juana che ricevono visite inaspettate e immaginifiche: primo fra tutti il diciassettenne Claude (scrittore prodigo e alunno di Germain), ma anche l'intera famiglia di Rafa, l'ingenuo ma altolocato compagno di scuola di cui Claude spia l'esistenza. Nella traduzione filmica, Ozon ha lasciato quasi inalterate le battute del testo, ma compie un piccolo prodigio tutto suo: dà forma agli spazi evocati dalla drammaturgia senza che questi luoghi soffrano di un eccessivo realismo né di un onirismo innocuo. Al contrario, Ozon fa inclinare la pièce verso una nota thriller, che nasce però dai giochi della mente. Non c'è modo di distrarre l'occhio né il pensiero, quando si sta "Nella casa", luogo di perturbazione familiare in cui tutti possono riconoscersi senza essere intimiditi dal portato culturale dell'operazione.

Non è difficile rintracciare nella trama originale della storia un'eco di "Teorema" di Pasolini, l'avvento di un ragazzo angelico/diabólico che seduce tutti i componenti di una famiglia: ma Mayorga, e Ozon con lui, non scelgono la declinazione "carneficina", al punto che il cineasta cita volontariamente "Match Point" di Woody Allen, simbolo di un modello arcaico che è passato al setaccio di una mondanizzazione non solo tollerabile ma a sua volta originaria, come fosse una variazione lieve, una reinvenzione da fine millennio, di quel tragico greco di cui Pasolini era il marmoreo erede. Domina, infatti, nelle due opere, e in particolare nel film, il piacere che innesca il dispositivo stesso della narrazione, quel classico principio zavattiniano che si fonda sul pedinamento del personaggio.

Per esprimere il suo talento da scrittore, Claude deve entrare letteralmente nella casa del suo compagno Rafa, registrare i dialoghi tra padre e madre, fino a far cadere tra le sue braccia l'annoiata padrona di casa (e nel film anche la moglie di Germain). La storia potrebbe finire male. Potrebbe. Invece l'espulsione dei protagonisti (Germain e Claude) dalle loro vite normali, crea la possibilità di una nuova relazione, che si sviluppa sull'asse verticale di una genitorialità creativa. Se nella pièce di Mayorga si indugia sulle differenze di classe, Ozon sceglie di non caricare di significati sociali questa trama sulfurea di segreti avvicinamenti alle vite degli altri. Anche con "Fassbinder" ("Gocce d'acqua su pietre roventi") aveva fatto la stessa cosa: aveva lasciato decantare la trama oscura dei rapporti umani/sexuali, compresa la morte del giovane Franz, lasciandoci entrare nella casa di Léopold, come se non ci fosse niente di cui spaventarsi. Come riesca in questo, lo sa solo lui.



# SPIANDO LA CITTÀ

L'OPERA PRIMA DI ELISA FUKSAS

IL PRIMO LUNGOMETRAGGIO DELLA GIOVANE CINEASTA PROCEDE TRA ATMOSFERE ONIRICHE E UN RAFFINATO GUSTO PER L'IMMAGINE. UN VIAGGIO NELLA STASI ESTIVA DELLA CAPITALE, DOVE PERSONAGGI E VICENDE HANNO IL RITMO E IL RESPIRO DELLA SCOPERTA INTERIORE

DI SIMONE NEBBIA

**L**Aria. Fughe invisibili rincorrono le spore e i desideri tra gli angoli geometrici di una città. Aria si disperde tra le vedette e i crocevia, s'innalza e cade stagnando nelle asfissie di un'estate solitaria e nessuno, nessuno che mai la veda. Ma si sente, l'aria si avverte uscire da una pancia dove le corde fanno eco, mentre sfilano via tra le note le vibrazioni di un violoncello desolato in sol maggiore. "Nina" è un nome, di una giovane donna e di un film opera prima dell'esordiente Elisa Fuksas, ma Nina ha carne e ossa per attraversare la città e da essa, proprio come l'aria, lasciarsi attraversare: passa camminando con un grande cane al guinzaglio nel silenzio che sembra perenne, corre sudando nella sospensione assente e ritrova nelle pause addolcite da torte e gelati la presenza invece costante degli edifici monumentali, taglienti, che slanciano fra terra e cielo una maestosità rigida ma ineludibile. È la Roma del quartiere EUR, nato per una concezione di decentramento del potere che tuttavia il tempo ha svelato fallimentare, perché il potere ama penetrare l'anima nucleare di una città, dove pulsa il cuore dei suoi abitanti e l'EUR resta invece come l'immagine di un deserto futurista cui non riesce il dialogo con l'uomo, vittima dell'eccessiva apertura di luce che non permette ombre, non nasconde vicoli in cui misurare il carattere della propria organica presenza.

L'estate è alta, tutti sono via. Chi resta ha sul volto una domanda di dolcezza e un mesto ricorrere ai desideri sopiti e alle occasioni da non mancare, ma che la stasi cittadina sta trasformando in una sospensione trascinata e confusa. Nina, l'attrice francese Diane Fleri, è rimasta in città per occuparsi dei residui della vita quotidiana, quel che resta dalle vacanze altrui: animali abbandonati a un abbattimento metodico, case sfitte, piazze e terrazzi lasciati a sguardi privi di orizzonte, infine sé stessa, avanzo d'inverno che passerà l'estate in un'attesa che già si avverte vana. Gli uomini attorno sono come presenze oniriche, sembrano esserle vicini per consonanza speculare, non per appartenenza: il violoncellista Fabrizio (Luca Marinelli) che suona Mozart e Bach e stimolerà in lei il pericolo dell'attrazione, il piccolo Ettore (Luigi Catani) affascinante bambino-portiere a farle da guida nel palazzo che le è anonimo, abitato per badare agli animali di un amico andato via. A spasso con il cane Omero, Nina svolgerà in sé stessa i dubbi di una vita che sente sfuggirle di mano: da un lato il sogno svanito per il canto lirico che si riaccende nell'insegnamento, dall'altro il sogno evanescente di un viaggio (fuga?) per la Cina, in virtù del quale prende lezioni di ideogrammi da un magnetico e ironico professore (Ernesto Mahieux). Di mezzo, l'amore che le fa paura e che annichilisce il rosso dell'abito indossato nei sogni, così annegherà nelle ossessioni Nina, incapace di «fare come gli altri, essere come gli altri».

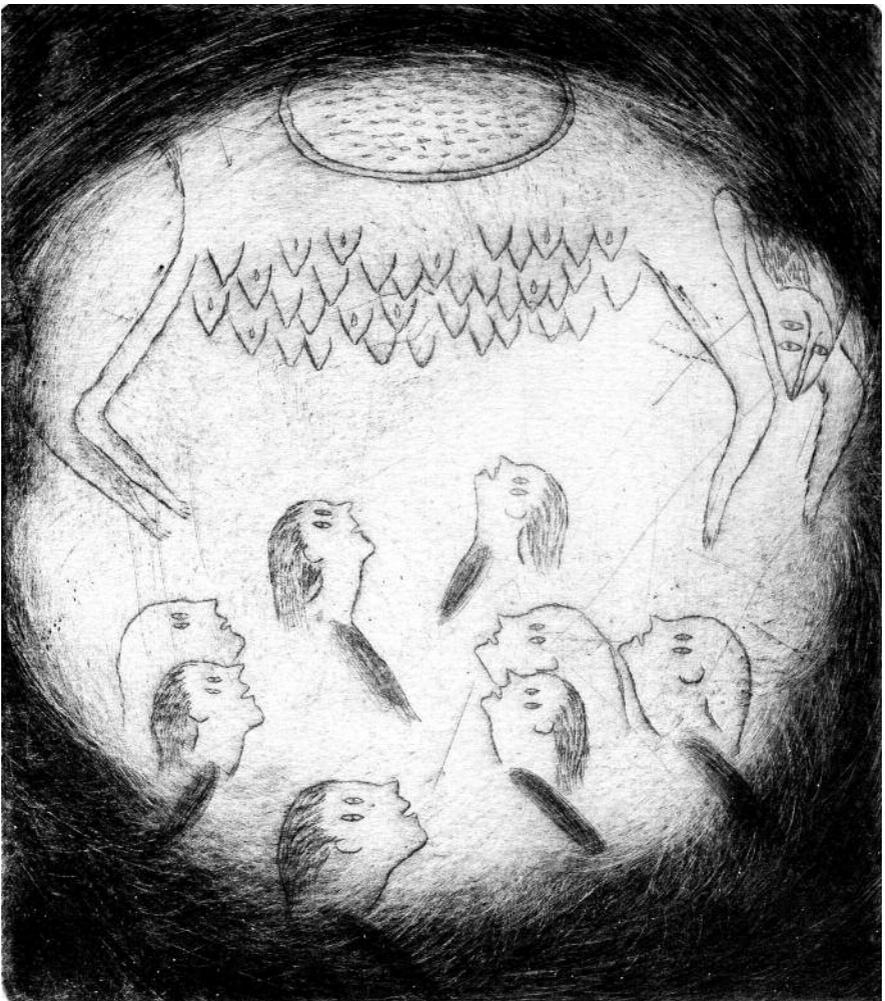
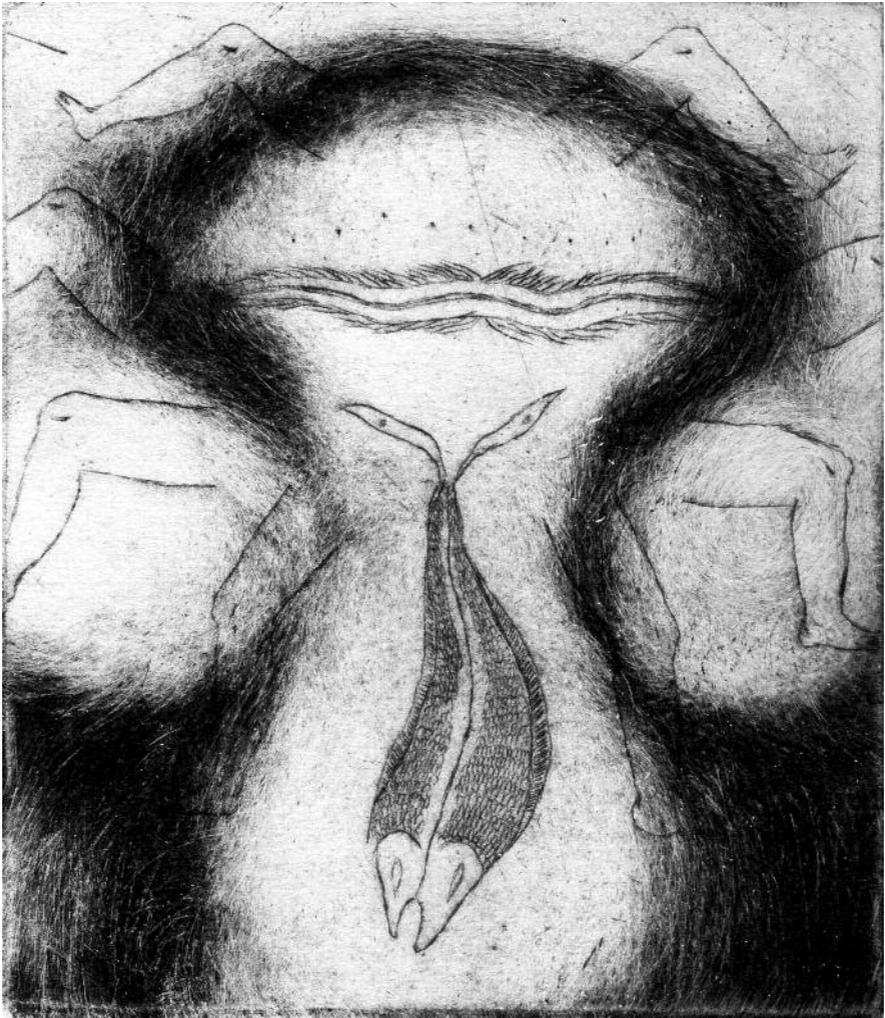
Tra fare ed essere, nella cesura dell'infinito che lega entrambi i verbi, un piccolo manifesto di un cinema delicato e di raffinato impatto visivo, che sa prendersi cura dell'immagine e degli spazi soprattutto nella relazione fra interni ed esterni e nell'animazione onirica delle linee scultoree, che sceglie di farsi espressivo e non si affida a una trama definita (e per questo corre però il rischio di specchiarsi eccessivamente nella propria estetica, ricercata e a volte statica) ma che in un silenzio sovrano e geometrico, molto vicino all'Antonioni de "L'eclisse", anima il segreto di una camera nascosta a spiare chi spia la città, che cerca di capire come si fa, come si deve fare per finalmente essere.

*Al cinema*

**Nina**

regia  
di Elisa Fuksas

scritto  
da Elisa Fuksas  
e Valia Santella



# IL SANGUE NON È KETCHUP

**Andrea Cosentino**

NOT HERE, NOT NOW

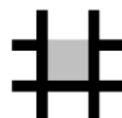
*Teatri di Vetro, Palladium, Roma*

DI SIMONE NEBBIA

‡‡ Alcune volte le parole hanno significati che vanno oltre le intenzioni. Alcune volte sono le forme a derivare contenuti, la grammatica a definire le finalità semantiche. Ma andiamo con ordine, perché l'ordine degli eventi sarà importante per ciò che segue. Prima di tutto è Marina Abramovic, famosissima artista contemporanea di origine serba che sperimenta la sua ricerca nel campo della performance art, di cui è considerata una delle massime esponenti mondiali; poi è appunto la grammatica che inconsapevole rivela ciò che le formule tendono a tenere nascosto: arte performativa, traduciamo noi, ma nel termine anglofono risiede il corso dell'opera, l'inafferrabilità volatile dell'esperienza e – dunque – l'impossibilità di dichiarare in essa il “qui” e “ora” che ne è ritenuto fondamento e che per molti, forse frettolosamente, è l'arma di contrasto nei confronti dell'evasiva rappresentazione del teatro. Mai ora, mai qui, sempre in un luogo privato di concretezza e dove l'accadimento è subordinato all'immagine.

Ecco allora il terzo movimento, la curiosità che spinge un artista teatrale italiano, Andrea Cosentino, a riflettere sulla dichiarazione della Abramovic a proposito della superiorità dell'arte performativa proprio rispetto all'arte della scena: «in teatro il coltello è finto e il sangue è ketchup, mentre nell'arte performativa il coltello è un vero coltello e il ketchup è sangue». Il dubbio, in un sistema ordinato, va verificato. Così l'artista teatrale Cosentino ha preso il suo bagaglio di domande e si è recato al PAC di Milano dove ha avuto luogo “The Abramovic Method”, dove cioè l'artista performativa Abramovic ha concesso l'opportunità di vivere con lei, attraverso la sua presenza, un'esperienza irripetibile: osservare e farsi osservare da lei seduta proprio di fronte, penetrarsi probabilmente, al modico prezzo di quindici euro (ma osservare soltanto ne costa cinque) che frutteranno un attestato di partecipazione firmato dalla stessa artista. Se bisogna pagare un biglietto per “essere”, se l'esperienza ha bisogno di un certificato con una precisa firma che ne attesti validità (e gradazione di essa) a posteriori, il dubbio di Cosentino si installa allora su un'intenzione precisa, una direttiva: la verità promessa dell'esperienza, in un contesto veicolato da un patto precostituito, fin dove mantiene il proprio carattere verace e dove poi sconfina nello spazio della finzione? Ma è poi vero che la verità esuli dalla finzione? O meglio: quali sono i patti che si possono stipulare e quali invece relegano l'esperienza a un secondo livello?

Si nutre di tali interrogativi il suo ultimo “Not here, not now”, spettacolo che tuttavia non si priva della sagacia e dell'ironia sviluppata dai *personaggini* cui sempre l'attore abruzzese demanda la comprensione e la resa speculativa, trasferendo la domanda sul proprio “corpo comico” e cioè stentato, non completo, ridicolo. E per questo tragico. La compensazione in sé stesso di entrambe le espressioni della maschera è un atto d'amore al teatro, la cui dimostrazione in scena sconfessa l'artista serba che viene irrisa, ridicolizzata attraverso la proiezione in video di una parodia dalle sue azioni performative. Dunque, resa oggetto teatrale. Soltanto allora, quando la parodia si fa spettacolo teatrale, le affilate armi di Cosentino fanno colpire, affondare la carne che palpita del riso e soffre l'asimmetria dell'uomo rispetto all'uomo in scena. Cola sangue dalla sua rappresentazione, ketchup arricchito di senso. Ma non risorge, se non fuori, il corpo che in scena muore.



---

**Carrozzeria Orfeo****ROBE DELL'ALTRO MONDO***Teatri di Vetro, Palladium, Roma*

---

 Quella di “Robe dell’altro mondo” è una trama da *sci-fi movie* anni Cinquanta quando, in piena Guerra Fredda, gli americani fronteggiavano lo sbarco alieno facendo ricorso a tutte le armi, fossero missili o spirito patriottico, o facevano rotta verso pianeti nemici dove, chissà perché, la lingua somigliava tanto al russo. Qui ci sono i politici cocainomani e corrotti, i vecchietti rissosi e reazionari, gli immigrati discriminati, i gay presi a calci: un’Italia in cui la guerra, da fredda che era, si è fatta gelida. E quegli alieni cattivi che sembrano buoni che fingono di essere cattivi e che finiscono per rivelarsi fragili come il cristallo, e tanto tanto simili a noi. Attorno alla limpida e divertita agilità del testo di Gabriele Di Luca la Carrozzeria Orfeo lavora a pieno ritmo (è proprio il caso di dirlo), effettuando su quattro corpi un esperimento forsennato di trasformismo e montaggio delle sequenze, in cui le maschere di lattice si fanno forte cifra stilistica che da un lato rimanda all’estetica da fumetto/videogioco a noi così familiare, dall’altro riflette criticamente la “gommosità” di certi apparati sociali: le espressioni facciali sono sbattute sui manifesti, più importante è il tono della voce. E il suo volume, megafono o no.

[S.L.G.]

---

**Giulio Stasi / Rosabella Teatro****ACCIDENTES GLORIOSOS***Teatri di Vetro, Palladium, Roma*

---

 Sarà così, sarà vero che dal pericolo di morte o dalla morte altrui di fronte agli occhi sappiamo sentire, scandito dentro con più forza ancora, il battito vitale. Sembra averne una coscienza materiale Giulio Stasi, artista noto come attore e regista e che ora – con la sua compagnia Rosabella Teatro – firma una serie di “Accidentes Gloriosos” sul tema della morte che, quasi ovviamente, significa parlare della vita. Tre di questi “accidenti”, presentati a Teatri di Vetro 7, hanno costituito uno dei progetti più interessanti dell’intero festival. Il numero 5, dal titolo “Un Corazón Nuevo”, già presentato all’ultimo Premio Dante Cappelletti, è un discorso visivo che dalla scena indaga i volti degli astanti, quasi li penetra fino agli organi interni, uno di questi è il cuore di cui l’ultimo volto fa racconto svelando in un trapianto d’organo anche quello

di sentimenti. Il numero 6 e il numero 1 hanno invece una relazione più definita e non si svolgono in spazi teatrali convenzionali: “Fotografo de Accidentes” è un viaggio in auto con l’artista e ha già nell’aria l’incidente, visto, fotografato, infine narrato (“Accidente de Coches”) in un’officina su un’auto issata in alto da una voce di donna che ci osserva, in un muto frontale sospeso che svela i nostri corpi, inconfondibili, tra quelli fotografati. Incidente è questo spettacolo, sulla vita che resta, cercando di deglutire ciò che – uscendo – si mastica crudo.

[S.N.]

---

**Quotidiana.com****GRATTATI E VINCI***Teatri di Vetro, Palladium, Roma*

---

 I riminesi Quotidiana.com portano nel nome il rovello dell’indagine che ha portato avanti nella sua Trilogia dell’inesistente: indagare attraverso piccoli spostamenti del linguaggio la banalità (e il male che la accompagna) in cui è immersa l’esistenza quotidiana, il chiacchiericcio mellifluido e senza via d’uscita che sembra essere diventata la contemporaneità. “Grattati e vinci” è il terzo e ultimo episodio della trilogia sugli “esercizi di condizione umana”. Anche in questo caso, come negli altri due lavori, troviamo Roberto Scappin e Paola Vannoni in una posa statica e scomoda, in equilibrio su due sgabelli da campeggio, intenti a snocciolare un dialogo surreale che solo apparentemente è un dialogo tra due personaggi astratti. L’obiettivo della trilogia, difatti, non è portare pedissequamente sul palco scene tratte dalla quotidianità – che in questo lavoro fa riferimento, nel titolo, alla speranza a poco prezzo di una lotteria e, nella scenografia, al sogno di una fuga vacanziera dal reale – ma di disegnarlo per approssimazioni, giocando col senso delle parole per trasformarle in immagini surreali, che sfociano in un’ironia tagliente. L’ambientazione minimalista e la recitazione compassata e senza appigli di interpretazione agiscono come una lama, aprendo squarci comici inattesi, in cui la spirale di perdita di senso diventa subito qualcosa di più. Ma non è solo la critica alla società che emerge dalle drammaturgie asciutte eppure debordanti del duo riminese: quelle due figure ingessate, animate solo di nonsense e minimalismo, trasudano anche una solitudine senza più ansia di riscatto.

[G.G.]



# UNA MERAVIGLIOSA COMUNITÀ

**Laboratorio Piero Gabrielli**

MIRACOLO IN CITTÀ di C. Zavattini

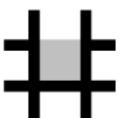
*Teatro Argentina, Roma*

DI ANTONIO AUDINO

✚ Quella di Totò è la storia di un individuo che ha poco in comune con gli altri: è nato sotto un cavolo, ma soprattutto è un buono, un ingenuo, convinto che il mondo intorno a lui sia in perfetta consonanza con il suo candore. Ora, in “Miracolo in città” tutto questo ci viene raccontato da un gruppo di ragazzi alcuni dei quali disabili, moltiplicando così all’infinito i rimandi possibili, amplificando significati e suggestioni di questa favola, che poi è quella scritta da Cesare Zavattini con il titolo “Totò il buono” e portata in pellicola, a sue spese e con un primo insuccesso, da De Sica in “Miracolo a Milano”.

Tutto nasce sotto la prestigiosa insegna del Laboratorio Teatrale Integrato Piero Gabrielli, che vive da più di vent’anni all’interno del Teatro di Roma, con satelliti nelle scuole cittadine e prestigiosi riconoscimenti esteri, Unicef compreso. Ebbene ogni esito scenico di questa attività, ben lungi dall’essere un patetico soggetto di fine anno, è invece uno spettacolo pieno di meraviglia e di incanto, che si trasforma sempre in un’acutissima riflessione sul presente. Basta dire che un altro dei temi centrali è quello della povertà e quindi non è un caso se oggi il regista Roberto Gandini e il drammaturgo Attilio Marangon vanno a ripescare quella doppia scrittura letteraria e cinematografica del dopoguerra, nata quindi in un Paese piegato dalla miseria, ma pieno di speranze, e la ambientano in un mondo fantastico e animatissimo, con i geniali assemblaggi scenografici di Paolo Ferrari.

Si svela in questo modo una tenera parabola su un mondo in cui proprio la difficoltà genera la voglia di stare insieme, scontorna possibili ragioni di vita, magari di felicità, come nella lotteria in cui si vince un gustoso pasticcino, nei nomi delle strade con le tabelline o in quella multa affibbiata a chi non risponde a un saluto. Intorno c’è un sistema finanziario incombente, regolato con i numeri di astruse quotazioni di borsa, dove l’animo pur venato di sensibilità di un ricco si irrigidisce davanti a una qualunque ipotesi di profitto (nel caso specifico il giacimento di gas che viene scoperto sotto la baraccopoli di Totò e dei suoi amici). Insomma una nuova e più attuale “Opera da tre soldi”, non solo per le canzoncine argute e divertenti di Roberto Gori e per il continuo straniamento inventivo, ma proprio per il contrasto grottesco tra indigenza e benessere e per l’interrogativo di fondo, ovvero se sia davvero possibile una qualche forma di umanità nella gabbia rigida delle strutture economiche e dei dislivelli sociali. Il cavolo che la mamma porta dall’aldilà a Totò esaudisce i desideri, così il ragazzo nero chiede di diventare bianco, assumendo in scena maschera e guanti, ma la donna che lo ama lo preferiva com’era e, quando toccherà a lei di poter chiedere qualcosa, farà tornare il giovane del suo colore naturale. Già perché questa, dicevamo, in scena e dietro le quinte, è un’ipotesi su come si possa vivere insieme cancellando le “diversità”, messa in pratica da ragazzi comuni e da chi ha qualche difficoltà in più rispetto alla sedicente “normalità”. Durante la rappresentazione attori e spettatori sono presi da quel gioco armonico, perfetto, di straordinaria forza poetica (dovuto anche a chi lavora sul fronte pedagogico come Luigia Bertoletti e Maria Irene Sarti). Dietro, nei camerini, ecco gli interpreti tornati ai loro gesti quotidiani, agli impacci grandi e piccoli, magari a un disagio di relazione col mondo. Il miracolo del teatro? Certo. Forse ancora di più la vera rivoluzione dello stare insieme, del lavorare fianco a fianco, dell’inventare e vivere in comune. In definitiva una semplice regola quotidiana, purtroppo applicata troppo di rado.



# Manifesto

DI PETER HANDKE

1. Rifiutare qualunque messaggio.
2. Non offrire nessuna verità.
3. Mentire come un libro stampato.
4. Mettere le cose sottosopra.
5. Non fare diventare la realtà un linguaggio ma far diventare il linguaggio una realtà.
6. Non parlare del linguaggio.
7. Impigliarsi nelle contraddizioni.
8. Non scrivere per l'oggi.
9. Non scrivere per l'eternità.
10. Tenere le cose in sospeso.
11. Non arrendersi allo stato delle cose.
12. Non restare con i piedi per terra.
13. Non stabilire delle regole per altri.
14. Sottolineare l'importanza della conversazione come primo e ultimo aiuto.
15. Imparare a morire dai film western.
16. Riconoscere l'assenza di Dio perfino nella più piccola rana sventrata.
17. Tirare oltre il bersaglio per esuberanza giovanile.
18. Essere il prossimo di se stessi.
19. Non volersi mettere nei panni di un altro.
20. Scrivere esclusivamente di se stessi.
21. Agire sempre con premeditazione.
22. Non scambiare opinioni con nessuno.
23. Essere estranei a tutto ciò che è umano.
24. Volersela cavare a parole attraverso la scrittura.
25. Andare al cinema.
26. Stare sdraiati nell'erba.
27. Non stilare manifesti.
28. Comprare del lucido da scarpe nera.
29. Diventare famosi a livello mondiale.

*da*  
**Materialien zu**  
**Spectaculum**  
1-25

di  
Peter Handke

*traduzione*  
*a cura di*  
Werner Waas

SUHRKAMP VERLAG  
(GERMANIA), 1984