

U

n mese fa, proprio mentre il primo numero di questa rivista stava uscendo, un gruppo di integralisti cattolici francesi ha tentato di impedire la rappresentazione di “Sul concetto di volto nel figlio di Dio” di Romeo Castellucci che debuttava al Théâtre de la Ville di Parigi. Forse è dai tempi de “Il Vicario” di Rolf Hocuth che il teatro non suscitava una reazione così violentemente censoria da parte dei benpensanti. Con la differenza che all’epoca fu il Vaticano in persona a insorgere contro una pièce che chiamava in causa le reticenze e i silenzi di Pio XII davanti al nazismo. Oggi che i poteri centrali si disgregano, bisogna contentarsi di un manipolo di lefebvriani per tener alta la bandiera dell’intolleranza più sottile e feroce che esista, quella contro l’arte in generale e contro la rappresentazione dal vivo in particolare. Più sbrigativi e con meno senso della messinscena, i colleghi islamici dei tradizionalisti cattolici hanno devastato con una bomba la sede parigina del giornale satirico Charlie Hebdo. Ma, a dispetto delle diversità e delle rispettive gradazioni di violenza, questi episodi ed altri ancora – vi aggiungerei volentieri la distruzione di un’innocua e innocente Madonnina bianca e azzurra nel corso degli incidenti romani di otto-

DI ATTILIO SCARPELLINI bre – hanno un tratto comune: il generale scadimento di una qualunque consapevolezza del “simbolico” (o, trattandosi del teatro di Castellucci, del “figurale”) da parte dei nuovi crociati della lettera (che, dice San Paolo, uccide sempre) contro lo spirito. “Qui non scorrerà mai del sangue vero”, ha detto una volta il drammaturgo cileno Ramon Griffero. Ma neanche questa sobria constatazione sulla natura della scena ha impedito ai giovani fanatici di Civitas di scambiare i liquami escrementizi che grondavano dalla riproduzione del Cristo Salvator Mundi di Antonello da Messina alzata sul palcoscenico di Castellucci per una vera sfigurazione, come quella che il popolino giubilante riservò alle effigi dell’imperatore Domiziano nel 99 dopo Cristo. Non si sono dati il tempo di vedere quell’immagine dilaniata ricomporsi nell’integrità del visivo (era una proiezione). Né di ragionare sul fatto che, nell’iconografia cristiana, il volto del Dio incarnato, quando non è glorioso, è deturpato. Il teatro, dice lo stesso regista nell’intervista che pubblichiamo in queste pagine, è un luogo “di crisi e di coscienza”. Ma i devoti della lettera ritengono semplicemente insopportabile che questa crisi possa accadere qui ed ora, attraverso dei corpi reali. Così la scena torna ad essere “materia di scandalo e preoccupazione”. Oltre ai dogmatici, non la sopportano – non la “soffrono”, come dicono i francesi – i dittatori alla Lukashenko (un grande amico, per inciso, di quelli che fino a pochi giorni fa erano gli amici dei nostri amici). Così i giovani attori del teatro clandestino Belarus resistono mettendo in scena... Pinter. Sguardo troppo dettagliato, il teatro continua a insinuarsi nelle relazioni più perturbanti, come in “Blackbird” di David Harrower. O a ingrandire le contraddizioni di un’unità italiana che, vista sulla scena, appare vistosamente poco celebrativa nel suo tentativo di far parlare i morti e gli sconfitti. Talvolta può spingersi fino a giocare col fuoco del reale, come accade nelle ultime performance di Rodrigo García. Ma la legge ferrea della rappresentazione lo respinge su stesso. Qui non scorrerà mai del sangue vero. Integralisti di tutte le risme, siate i benvenuti: leggete qua.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

DICEMBRE

Quaderno n.2 · dicembre 2011

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

Direttore editoriale Sandro Piccioni · Direttore Attilio Scarpellini

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

Progetto grafico orecchio acerbo - Finito di stampare nel mese di novembre 2011 da L. G. Roma

NEL GIRONE

150 ANNI: BILANCIO DI UN CONTRO ANNIVERSARIO

ANCHE IL TEATRO ITALIANO CERCA NEI SUOI LAVORI L'UNITÀ DEL PAESE,
MA NON PUÒ FARE A MENO DI RIFLETTERE OSTINATAMENTE SUL DETTAGLIO.
FINENDO PER RACCONTARE LE ROVINE DEL PRESENTE. UNA RIFLESSIONE
ATTRAVERSO BALIANI, CELESTINI, LA RUINA, MARTONE, PAOLINI, TIMPANO

DI LORENZO PAVOLINI

Italianesi

di e con
Saverio La Ruina

*al Teatro India
di Roma
dal 28 novembre
al 3 dicembre 2011*

Quando penso all'italianità a teatro vedo uomini soli sul palco che parlano con i morti. Lo so, è un po' forte come immagine, non vorrei essere lugubre, ma al teatro forza e coraggio chiediamo, tanto più nel guardare al nostro paese e alla sua storia. Condannati per un anno almeno al girone dei patrioti, a occuparci di cosa siamo (identità) e come possiamo sopravvivere in quanto comunità nazionale nel mondo (economia), abbiamo rifatto il punto intorno a noi stessi trovando al centro una lingua non si sa neppure se nata prima o apposta per dibattere di vita e di morte, di luna, di terra e di sole, repubblica e monarchia, nord e sud, dio e stato, da sempre e per sempre in una tensione, uno scontro che nel teatro trova il suo spazio. E questo dibattito va in scena con la disperata energia di chi è isolato nel suo sforzo e non ne fa mistero di fronte alla comunità. Quindi recuperando al teatro la capacità di farsi discorso ampio sulla crisi, perché a prendere la parola è chi, come tutti, con il presente e le sue rovine fa i conti, negoziando ogni giorno quell'incidente tra la umanissima pretesa di stabilità (conforto) e ciò che per sua natura (artistica) va prendendo forma come scandalo di questa stabilità, come critica radicale al divenire prestabilito, alla rappresentazione già data, all'immobilità sociale.

«Se al presente tu, ed io, e tutti i nostri compagni, non fossimo in su queste navi, in mezzo di questo mare, in questa solitudine incognita, in istato incerto e rischioso quanto si voglia; in quale altra condizione di vita ci troveremmo essere? In che saremmo occupati? In che modo passeremmo questi giorni? Forse più lietamente?» Renato Carpentieri nei panni di Cristoforo Colombo ammonisce il suo timoniere Pietro Gutierrez (Maurizio Donadoni) nell'ultimo quadro delle "Operette morali" di Mario Martone. La grande vela alle sue spalle penzola sgonfia nel buio della notte, i graffiti di Mimmo Paladino sono una mappa dispiegata sul nulla, eppure quel canovaccio sembra sospingerci ancora, per abbrivio. Dialogo che sostanzialmente è monologo di Colombo, al quale il compagno di navigazione replica appena tre osservazioni: che la bellezza della notte si godrebbe meglio a terra, dato che cominciano a dubitare l'approdo; che per una pazza idea (congettura speculativa) e solo per quella il capitano abbia deciso di mettere lui e tutti loro per mare; che infine se questa idea si dimostrerà vera un giorno o l'altro ne godranno insieme.

L'attore prende la parola alla spicciolata, notando la piega dei pantaloni di uno spettatore in prima fila, come il sarto "italianese" di Saverio La Ruina, nato in un campo di prigionia albanese da una donna che al momento di essere separata dal marito gli ha strappato le tasche dalla giacca, tanto resisteva, per poi sperare un giorno di poterle ricucire al posto loro. Oppure l'attore distrattamente farfuglia, «come raccon-



DEI PATRIOTI

tassi quel che segue nell'intervallo tra due cose più importanti che ho da fare», recita la didascalia al testo (ancora quante volte trasformato prima di tornare in scena) della tragedia dell'«Aldo morto» di Daniele Timpano: «Vabbè. Niente di importante. Aldo Moro esce di casa. È un politico, ha la scorta. Macchina blu, macchina bianca, una dietro l'altra. Nove del mattino, Roma, 16 marzo '78, via Fani...».

Oppure si rivolge direttamente ai padri della patria, in una chiamata a testimone del disastro: «Vero Mazzini?», ripete ossessivamente l'ergastolano Ascanio Celestini nel suo «Pro patria». Ergastolano che come i morti non teme processo, non potendo subire peggiore galera di quella che già gli tocca in sorte. Uomini soli (isolati) che appaiono lottare per non perdere definitivamente fiducia nelle persone che hanno intorno, assemblea consumante e un po' morbosa, accorsa al solitario delirio di colui che cede e a turno prende a borbottare tra sé: un dialogo spesso senza riposte, un discorso dove appunto ci si interroga da soli, si sta zitti e si parla, ormai in piena afasia, dipanando tra rabbia e tenerezze di figli la propria storia esemplare, la dolce ribellione del ladro di mele che rifiuta di farsi processare da uno stato che per consolidata opinione è ritenuto indegno dei suoi giovani padri, e dei fiumi del loro sangue versato. Tanto che quando finalmente Mazzini risponde, chiedendo di togliere il suo nome da piazze e viali di quell'Italia che lo ha lasciato morire in incognito (o almeno di destinare i luoghi a lui intitolati alla povera gente) l'applauso è così violento che per un momento ci credi: usciamo di qui e mettiamo mano a questa fantasia.

 L'emozione di «una patria» in questa più recente generazione di autori/attori alle prese più o meno volontariamente con «l'italianità», chiama in ballo i ricordi di padri e di madri reali o immaginari. Come in «Scemo di guerra», ora in «Pro patria» Celestini ci dona un'immagine palpitante di suo padre: le mani da restauratore di mobili nere di ceralacca che in ospedale il sapone della malattia fa tornare candide. Timpano, che fin dal suo «Dux in scatola» annulla la distanza dalla Storia immettendosi di persona nei suoi corpi, inventa d'esser figlio ad Aldo Moro, per raccontarcelo quando rincasa con il pacchetto dei formaggi pugliesi in mano: «Le sue mani morbide, grandi. Le mani di un dio. Le mani di un gigante. Voi non avete idea di cosa fossero le mani di mio padre. Di chi fosse il mio papà». E La Ruina, che in «La Borto» aveva fatto sedere la sua umilissima donna al desco del Padre nostro Gesù Cristo per ricordarle che soltanto lei sa la vita che ha fatto («Io la so. La so io. Io la so. La so io. Io la so...»), ora porta il suo «italianese» al cospetto di quel padre dalle tasche strappate, in un confronto durissimo e struggente di cui soltanto il suo essere presente in scena onestamente è capace.

Marco Paolini invece conduce una vera e propria interrogazione agli «scolari spettatori»: sapete veramente chi era Galilei? Sapete chi siamo? È impegnato in tutti i modi nel sollecitare una rinascita, come a dire «guardate che se non lo sapete è davvero la fine», quasi fosse l'exasperato professore di uno dei tanti istituti tecnici (Itis) chiamato a rinfrescarci l'abc della rivoluzione copernicana, il ruolo della libera università padovana, il cannocchiale. La sua lezione si fa teatro quando scopre che il teatro è contenuto già tutto nella forma stessa della sua lezione, in quel «Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo» sequestrato nel luglio del 1632, anche se di libere conversazioni tra gentiluomini di intelletto nel set di un palazzo veneziano sul Canal Grande si tratta. Galilei dovrà abiurare l'anno dopo di fronte al Sant'Uffizio e confinarsi fino alla morte ad Arcetri. Là dentro Paolini scova un canovaccio da commedia dell'arte. Inforcata la maschera e il dialetto-lingua madre stringe ora la platea nel suo ragionamento: «Riserratevi con qualche amico nella maggiore stanza che sia sotto coverta di

Figliuoli, a che gioco giochiamo? Non vi ricordate di esser morti? Che è cotesto baccano? (Giacomo Leopardi, «Operette morali», «Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie»)

alcun gran navilio, e quivi fate d'aver mosche, farfalle e simili animaletti volanti...». Ancora di un dialogo ascoltiamo la parte sola, monologante, siamo convinti dall'espressione verbale e dalle sue figure che quella è verità, e che altra verità eventuale si darà soltanto nel caso di migliore gesto linguistico. « [...] e se abbruciando alcuna lagrima d'incenso si farà un poco di fumo, vedrassi ascender in alto ed a guisa di nugolletta trattenervisi, e indifferentemente muoversi non più verso questa che quella parte. E di tutta questa corrispondenza d'effetti ne è cagione l'esser il moto della nave comune a tutte le cose contenute in essa ed all'aria ancora».

Ed eccoci tornati ai banchi del nostro paese, per mano a padri e madri. Marco Baliani e Ascanio Celestini ripassano con noi la repubblica romana, riportano in vita Righetto e il suo cane Sgrullarello sul punto di buttarsi a pesce su una bomba piovuta dal Gianicolo, Daniele Timpano ci familiarizza con la mummia di Mazzini (lo sapevate che era stato imbalsamato, e pure molto male?). E sapevate che l'anarchico Passannante, spuntatissimo attentatore di Umberto I, aveva cranio e cervello in esposizione al Museo criminale, fino a quando lo spettacolo di Ulderico Pesce non gli ha restituito degna sepoltura? E che la pizza margherita si chiama così perché inventata per la visita della regina a Napoli? E che alla fine della Seconda guerra migliaia di soldati e civili italiani sono rimasti intrappolati in Albania, dimenticati nei campi di prigionia per quaranta anni, fino alla caduta del regime, per poi scoprire che la patria sognata li avrebbe riaccolti a calci in faccia? E che le "Operette morali" di Leopardi parlano anche di suicidio ed eutanasia?

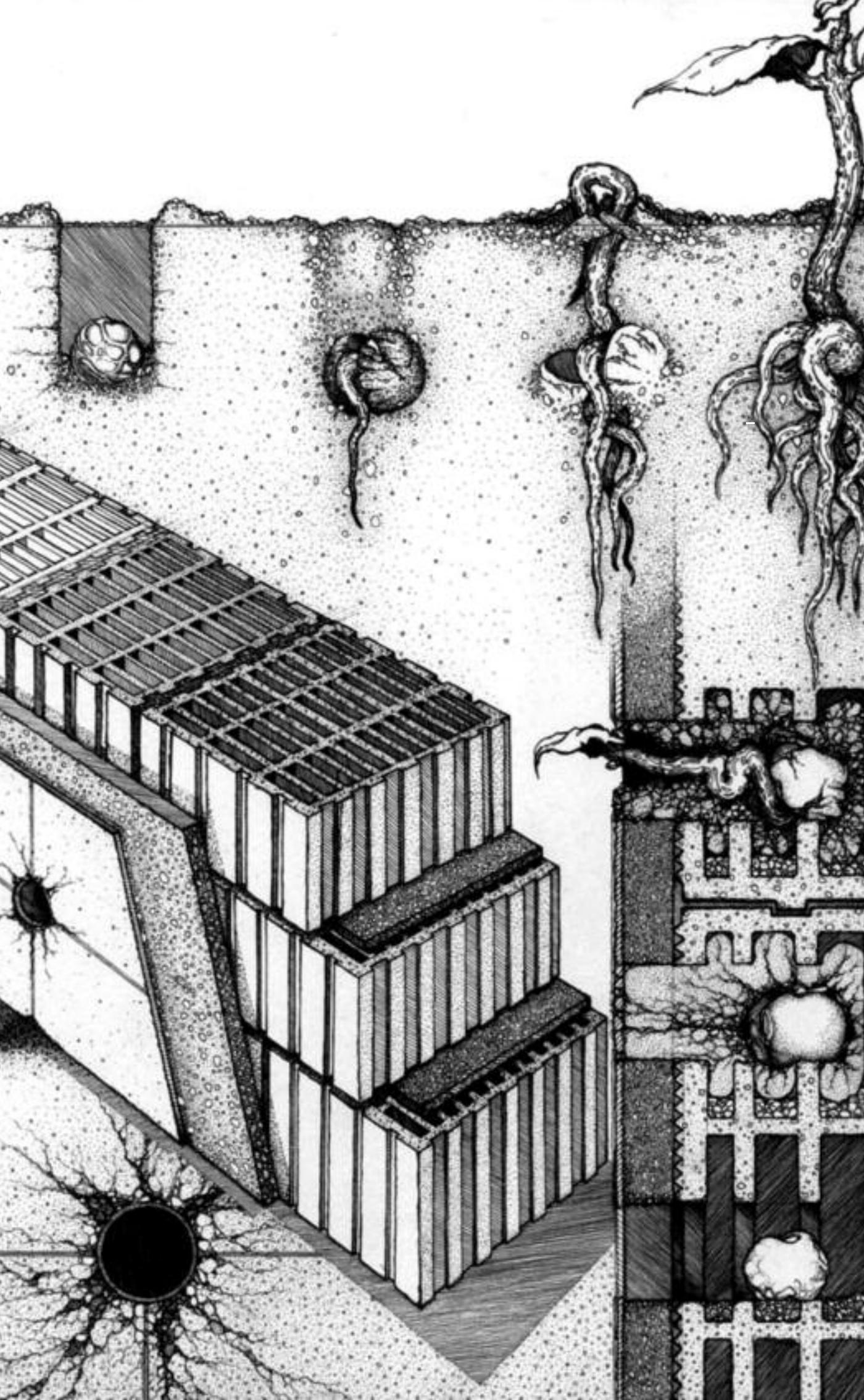
Plotino Porfirio, non può essere che tu non conosca da te medesimo che l'uccidersi di propria mano senza necessità è contro natura.

Porfirio Tu dubiti se ci sia lecito di morire senza necessità: io ti domando se è lecito di essere infelici.

☐ Italianità a teatro significa anche questo. Rispondere a un desiderio diffuso di stabilire la vitalità di quello che sappiamo per capire chi siamo. Un teatro educational che sopravvive alla televisione, e là dove questa ha «unificato e divulgato», ora sopperisce in termini di conoscenza del dettaglio: dove quella ha disincarnato riporta il corpo, e dove quella ha omogeneizzato la lingua rifiorisce nella tenacia plastica dei dialetti. Una controeducazione teatrale che si propone come specchio del paese e dialogo impossibile. Le "Operette morali" adattate alla scena da Mario Martone sono state il segno forte di queste celebrazioni unitarie, tanto quanto in televisione lo è stato Benigni con il suo Mameli sanremese e l'avvento dantesco degli anni precedenti.

Leopardi restituito intero sulla scena, sistema di pensiero niente affatto afasico, ma ironico e disincantato, vivo come la lingua che dipana. Proprio oggi a un convegno sugli audiolibri sentivo testimoniare quello che sembra essere un inestinguibile luogo comune: in California ascoltano i file audio con le letture dei nostri classici anche senza capire l'italiano, «perché il suono della nostra lingua è già teatro». Difatti gli attori, che nell'amplissimo spazio della scena appaiono dispersi, sembrano mantenuti in vita, cioè presenti, più che per tenacia di ragionamento, per la solida necessità delle loro parole a venir concatenate in discorso. Così mentre Tristano, che invidia i morti e solo con loro si cambierebbe, ricorda all'amico quanto ogni secolo sia in fondo «di transizione», noi ridiamo amaro nel presente di questo secolo e mezzo in cui abbiamo congelato la pretesa di diventare paese civile. Transizione?

Il finale dello spettacolo di Paolini, con il suo solitario rispondere all'eco delle parole ricorrenti nel "Dialogo", un inseguimento disperato di lemmi che precipitano in bilico sul proscenio, disseppellisce un amuleto e ce lo consegna, fornisce una nuova cantilena da trascinare per le strade italiane, come chi vada distrattamente parlando tra sé prima di impazzire.



MADE IN BRITAIN

IL DRAMMA ANGLOSASSONE PUNTA SUL LINGUAGGIO

GLI ANNI NOVANTA AVEVANO PRESENTATO UNO SPECCHIO CRUDELE DELLA REALTÀ BRITANNICA, MOSTRANDO ALL'EUROPA LA FACCIA PIÙ TRISTE DI UN'INTERA SOCIETÀ.

IL NUOVO MILLENNIO RACCONTA IL MONDO SENZA SHOCK ED EFFETTI SPECIALI

DI SERGIO LO GATTO

Blackbird

di

David Harrower

al Teatro India

di Roma

dal 30 novembre

al 18 dicembre 2011

«Playwriting doesn't get dull, it's an ongoing exploration». Alla domanda se il teatro sia destinato a restare (o a diventare) un mezzo importante nel futuro, David Harrower, scozzese classe 1966, in un'intervista per *The British Theatre Guide*, aveva risposto annuendo con convinzione e aggiungendo: «La drammaturgia non si intorpidisce, è una esplorazione continua».

Nel 2005 l'Edinburgh International Festival commissionava ad Harrower una pièce per la regia del maestro Peter Stein. Un mese prima della consegna, dieci dei dodici personaggi scritti vengono stracciati e il drammaturgo ricomincia da zero, lasciandone in vita due. Questa la radicale gestazione di "Blackbird", uno dei maggiori successi di nuova drammaturgia che l'EIF si sia visto applaudire nelle ultime edizioni.

Marchio di fabbrica anglosassone, il punto di partenza per costruire un dramma non è la pura fantasia ma il suo esatto contrario, un fatto di cronaca. Quello dell'ex-marine Toby Studebaker, giudicato e condannato per il rapimento di una undicenne, conclusosi dopo una lunga "fuga d'amore". Il dramma di Harrower fotografa un momento successivo, un epilogo crudele, la visita, a quindici anni di distanza, della ormai giovane donna al carnefice della propria innocenza. Questi ha cambiato nome, ha tentato in tutti i modi di dimenticare quello che tutti hanno additato come un crimine orrendo e che invece si scopre essere la punta aguzza di un iceberg di debolezze umane. Per l'uno come per l'altra. Il testo vive di poche e scarse didascalie e il ritmo agile e spietato è dato dalla forte separazione tra le frasi, troncate a metà dal sopraggiungere di un retropensiero; il dialogo si presenta come una lunga poesia dell'inconscio, il detonare continuo di sinapsi impossibili da controllare. E l'epilogo che si tenta di raccontare lascia invece aperta una voragine. Abuso sessuale e pedofilia come riverbero sociale, fatto incontrastabile, pulsione perversa che l'opinione pubblica non è in grado di assimilare, di accettare, in definitiva di comprendere. Nessun intento apologetico, eppure corre lungo tutto il dramma la sensazione che vi sia qualcosa di romantico, che la dimensione ricordo abbia il potere di far curvare la coscienza al punto che anche un atto così terribile finisce per trovare cittadinanza.

Nel quadro di questa opera si rintracciano molti dei percorsi della drammaturgia britannica contemporanea, da un punto di vista poetico ma anche effettivo, produttivo, in qualche modo di "passione teatrale".

Negli anni Novanta il critico Aleks Sierz coniava il termine *in-yer-face theatre* per dare un nome a un'ondata di nuovi drammaturghi che si infrangeva sulla scena britannica. In opposizione al claustrofobico teatro politically correct, che aveva caratterizzato gli anni Ottanta, affiorava ora il coraggio sfacciato ("in-yer-face" suona come qualcosa di "detto direttamente in faccia") di chi era divorato dall'urgenza di raccontare una contemporaneità, usando il linguaggio crudo di una società che precipitava. Sarah Kane, Philip Ridley, Mark Ravenhill, Martin Crimp sono solo alcuni dei nomi noti legati a quella che sarebbe divenuta una vera e propria corrente; una compagine di (perlopiù) giovani firme al servizio di due sole regole: la realtà e le sue dirette conseguenze.

Un fenomeno come la scrittura teatrale che, diceva Michele Santeramo nell'articolo pubblicato nel numero scorso, dovrebbe essere «specchio della realtà», non può non confrontarsi con la propria stessa storicizzazione. Nel corso dei decenni il teatro ha



indubbiamente rischiano di perdere quella delega a raccontare il contemporaneo, divorato non tanto dalla concorrenza di altri medium quanto dalla macchina perversa dell'assottigliamento culturale, dal crollo delle certezze estetiche, dalla contaminazione pur virtuosa che il linguaggio teatrale osservava nei confronti di altre arti. Se nel panorama italiano e per certi versi mediterraneo l'immagine, l'astrazione e il concetto avevano fatto irruzione atrofizzando la potenza viva della parola a teatro, lo specchio nordico ha continuato invece a riflettere un modello basato sulla drammaturgia come campo prediletto di una sperimentazione necessaria, urlante. E i prodotti erano squarci di realtà abbacinanti, ferite inferte senza la pietà della poesia, violenze a cui il pubblico dei grandi teatri nazionali non era ancora pronto e che infatti trovava il proprio spazio nei fiorenti teatri off della capitale inglese. Il debutto di Kane era stato nel 1995 al Royal Court con "Blasted", che includeva sequenze come stupro anale e cannibalismo, tra le più disturbanti da quando Edward Bond, nel 1965, aveva fatto lapidare un neonato in "Saved". Crimp, riluttante nei confronti dell'etichetta di Sierz, nel 1997, con i suoi diciassette "Attentati alla vita di lei", chiudeva in qualche modo un ciclo. Due anni dopo Kane moriva suicida, il millennio girava intorno alla boa e, mentre anche Mark Ravenhill ammorbidiva i toni (il suo "Shopping and Fucking" era già di diversi anni prima), si stagliava all'orizzonte una nuova generazione di drammaturghi agguerriti, che dei "padri" rifiutava in gran parte il linguaggio, o quantomeno lo adattava ai tempi.

Ecco che torna in gioco la spinta alla storicizzazione. Un impulso irresistibile, soprattutto per una pratica scenica fondata sulla scrittura, eppure incapace di delineare una filiazione diretta tra generazioni. Come se l'impostazione ereditaria che da secoli caratterizza la monarchia britannica fungesse da anti-modello in cui riconoscersi sarebbe una sconfitta, o comunque una resa. Allora, come gli *in-yer-face* non si sognavano di dirsi figli di Pinter, Bond o Caryl Churchill, i nuovi nomi - Tim Crouch, Harrower, Dennis Kelly o David Grieg - hanno costruito negli anni un *modus operandi* assolutamente unico, recuperando il linguaggio sintetico e a volte lirico della drammaturgia di mezzo secolo, ma calandosi completamente nella contemporaneità di un ambiente culturale che è rinato intorno a temi di urgenza non più nazionale ma globale, mentre i linguaggi non si annullano uno con l'altro, ma anzi conservano certe specificità che solo un sistema di produzione e gestione articolato e solido come quello britannico è in grado di assicurare.

Il tema della pedofilia e dell'abuso che fa capolino in Harrower è in rima con quello che Tim Crouch porta in scena con il recente "The Author", in cui un regista, due attori e un falso spettatore raccontano, mischiati tra il pubblico, la violenta gestazione di uno spettacolo sull'abuso minorile. Crouch, squisitamente unico nel modo in cui fa sovrapporre realtà e finzione, gioca da sempre con il ruolo necessario dello spettatore, del quale fa emergere quel senso di disagio di fondo che del teatro restituisce l'essenza. Ed è lo stesso disagio espresso da Dennis Kelly in "Taking Care of Baby", straniante pezzo di *docu-fiction theatre* alle prese con la cronaca di un filicidio. Ancora una volta torna la lingua traslata, quella della distorsione mediatica, del distacco.

E se suonano estremamente contemporanee le messinscena di Pinter firmate Belarus Free Theatre (vedi Il Teatro Altrove di questo numero), se il "Terminus" di Mark O'Rowe calzava bene i panni scarni e severi di Babilonia Teatri e i riferimenti a Dennis Cooper trovavano legittimo spazio nel "Macadamia Nut Brittle" di Ricci/Forte, forse è perché l'*in-yer-face* non è morto, ha solo trovato una faccia diversa su cui sputare. È la faccia di chi guarda i filmati dei riots di Londra 2011 e non si spiega quel malcontento, la faccia di chi sopporta senza sforzarsi di comprendere, la faccia di chi crede nel sensazionalismo e non nella sensazione. E per raggiungere facce del genere occorre sputare lontano, usando armi fini come quelle di un nuovo linguaggio, una violenza che procede per sottrazione, come nel bel "Have I None" di Bond firmato da Fibre Parallele. Se in quel 2007 la memoria era un reato e i ricordi un'arma non convenzionale, allora le parole di Harrower con cui avevamo cominciato trovano un nuovo senso: la "scuola britannica" ci insegna che la drammaturgia ha il potere di continuare a raccontare. A patto che resti ancorata alla realtà. E senza dimenticare lo slancio poetico che la fa detornare. Direttamente in faccia.

IL FALSO NUDO E CRUDO

COME L'OSSESSIONE DEL REALE ANNICHILISCE L'ARTE

L'ULTIMO LAVORO DI RODRIGO GARCÍA HA RIAPERTO UN ANTICO DIBATTITO SU QUAL È IL LIMITE ESTREMO DELL'ARTE E DEL SUO CONFRONTO CON IL REALE. IL TEATRO HA PIÙ ANTICORPI DELL'ARTE CONTEMPORANEA O FINGE DI AVERNE?

DI GRAZIANO GRAZIANI

Rodrigo García ha portato al festival della Biennale di Venezia “Muerte y reencarnación en un cowboy”, suscitando polemiche fin dai primi minuti dello spettacolo. I due attori in scena interagivano con una ventina di pulcini vivi, e quasi subito una quarantina di persone si sono alzate e se ne sono andate. In realtà ai pulcini non è accaduto nulla, a parte essere momentaneamente rinchiusi in una teca trasparente con al centro un gatto, ma senza possibilità di contatto. Insomma, nessun maltrattamento. A fine spettacolo però si sono presentati dei poliziotti per controllare, evidentemente allertati da chi era andato via. Forse quelle persone avevano in mente “Uccidere per mangiare”, lo spettacolo in cui García fa bollire un astice vivo, come avviene nei ristoranti, e le polemiche che lo hanno seguito. In questo caso la questione è diversa, ma all'uscita dallo spettacolo in tanti si sono fermati a discutere del fatto se sia lecito o meno uccidere animali per un fine estetico o intellettuale.

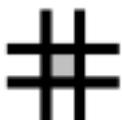
La cosa che mi ha stupito è che una grande fetta di colleghi, critici, artisti, addetti ai lavori, pensava che fosse lecito farlo. Che in fondo, se si uccidono per mangiarli, gli animali possono anche essere immolati alla causa del teatro. Io non sono dello stesso avviso, ma ho constatato di trovarmi in minoranza. La prima cosa che mi è venuta da pensare è che se facessimo la stessa domanda a persone che non vanno a teatro né seguono l'arte, prese da un contesto meno intellettuale, “progressista e illuminato”, la risposta prevalente sarebbe “no” (ho fatto un piccolo sondaggio al riguardo a parziale riscontro). Perché? Perché la gente cosiddetta comune si fa annebbiare da preconcetti e morali scontate, e non sa guardare al fondo delle questioni? O perché il mondo dell'arte ha perso ogni scrupolo ed è in grado di sacrificare ogni cosa all'altare della provocazione estetica?

Ognuno può risponderci come meglio crede – e sia ben chiaro che non c'entra lo spettacolo di García, ma solo la discussione che ne è scaturita. Io dirò cosa non mi torna nell'idea di una vera morte in scena, al di là del facile moralismo della “spettacolarizzazione della morte”. Ciò che non torna è il concetto di “vero” e di “limite” nella concezione di teatro di chi considera ammissibile l'uccisione di un animale sulla scena.

Partiamo dall'idea di limite. Victor Turner assegnava al teatro un valore conoscitivo in quanto identificava in esso (come in altri ambiti dell'arte) un aspetto cruciale per il vivere civile: il liminoide. Il liminoide è simile alla zona “liminale” dei riti di passaggio nelle società tribali, una zona di ambiguità dove cedono le norme abituali in funzione in un passaggio o di una trasformazione. Il liminoide ha la stessa potenzialità di trasformazione e apprendimento, ma a differenza del liminale è caratterizzata dalla libera sperimentazione e non dall'imposizione sociale. È qualcosa di simile al gioco, il cui potenziale cognitivo e di sperimentazione è stato sottolineato da più parti (di recente nel libro “L'illusione e il sostituto” del filosofo Maurizio Iacono).

Questa concezione turneriana implica che i limiti, le coordinate sociali, vengano messe in discussione dall'arte. Teatro, letteratura, cinema avrebbero proprio il compito di ripensare lo status quo attraverso queste rotture “giocose”. Ma, nella storia dell'arte del Novecento, ad un certo punto ha fatto la sua comparsa un diversa concezione dell'idea di “vero”.

Limitiamoci al campo del teatro. La critica al teatro borghese e alle sue derive psicologiche tenute al riparo da un'ipotetica quarta parete sono state contestate dalle avanguardie



die in vari modi: immaginando un pubblico attivo, tirato dentro lo spettacolo alla maniera del Living Theatre; rompendo la quarta parete o addirittura squadernando lo spazio teatrale, portando lo spettacolo in luoghi non deputati e con visioni non convenzionali; e, soprattutto, postulando la fine della rappresentazione.

Abbandonare la rappresentazione significa che ciò che vediamo sulla scena non rimanda ad alcunché, ma è esattamente ciò che stiamo vedendo. In un solo colpo si fa piazza pulita dell'idea di mimesis (non c'è più bisogno di un patto comunicativo in cui lo spettatore sceglie di "credere" a ciò vede) in favore dell'idea di performance, che accade qui ed ora. Uno dei primi effetti è l'abbandono della drammaturgia in senso tradizionale: il testo scritto è sempre e comunque un rimando a qualcos'altro.

Tanto l'attore santo di Jerzy Grotowski quanto le grandi visioni di Romeo Castellucci fanno loro, in modo radicalmente diverso, la pretesa di portare sulla scena qualcosa di "vero". Nel primo caso l'idea di sperimentazione sostituisce a tal punto quella di rappresentazione che Grotowski smetterà praticamente di andare in scena, mentre i suoi epigoni confonderanno sempre di più la fase di training con l'oggetto dello spettacolo. Nel caso del teatro visivo e concettuale, invece, è la costruzione di un mondo altro, o la pratica performativa attorno a un concetto, a diventare oggetto della messa in scena, che diventa esperienza di qualcosa di non visto. Eppure tanto la scelta di non mostrarsi di Grotowski quanto quella di confrontarsi con un vero iperuranico – e dunque non materico – di Castellucci, dimostrano che il teatro possiede ancora degli anticorpi nei confronti dell'impasse in cui si è cacciata la riflessione artistica quando si è lasciata sedurre dalla sua "volontà di potenza" rispetto alla realtà.

L'irruzione del vero nel mondo dell'arte è sempre una provocazione. A meno che non si stia raccontando una storia vera – ma la documentazione è già una mediazione – lo scopo del vero è sempre creare uno shock. La morte, l'irreparabile, sono lo shock ultimo. Ma la realtà spettacolarizzata dei nostri tempi è in grado di lanciare provocazioni assai più ficcanti dell'arte – come ha rilevato il regista Fabrizio Arcuri – e inseguirla su questo piano non può che spingere l'arte verso una strada di disumanizzazione. Non per nulla Stockhausen arrivò a definire il crollo delle Twin Towers con i suoi tremila morti, rilanciato all'infinito sui media di tutto il mondo, come "la più grande opera d'arte mai esistita". Per quanto si possa contestualizzare il discorso del compositore in un ambito simbolico, il cortocircuito di una simile affermazione è evidente.

Trascinare il vero "nudo e crudo" sul palcoscenico dell'arte è l'attestazione con cui l'arte rinuncia alla sua funzione di costruire un discorso alternativo allo status quo. Perché è vero che la provocazione fa discutere, ma fa discutere gli altri: della voce dell'artista non c'è traccia, tantomeno del suo pensiero. Nel gioco degli infiniti rovesciamenti che la provocazione innesca non è più possibile prendere posizione. Uccido un animale? Fuori se ne uccidono milioni, l'ipocrita sei tu.

Pretendere di mettere in crisi il dispositivo mimetico dell'arte semplicemente collocando nel suo spazio la realtà stessa è un meccanismo che pecca di banalità – perché è qualcosa di stravisto e che per quanto reiterato non produce evoluzione del pensiero o della conoscenza, e meno che mai è in grado di dare luogo a un'esperienza del bello, perché la realtà viene costantemente evocata come shock negativo. Certo, la provocazione è ancora in grado di far inscrivere l'opera d'arte nel dibattito mediatico, poiché il "provocatorio" è a tutti gli effetti una proficua categoria merceologica dei nostri tempi. Tuttavia ciò non vuol dire affatto che l'opera d'arte sia in grado di mettere in discussione lo status quo, nel senso indicato da Turner: sembra piuttosto che in questo modo essa si inserisca nello status quo, trovandoci la sua comoda collocazione.

Questo tipo di arte, se infrange un limite, lo fa come pura richiesta di attenzione mediatica. Per quanto possa essere "alto" il tema evocato, la comprensione e l'approfondimento saranno spazzati via dallo shock. In questo modo l'arte abdica al suo ruolo di costruzione di un discorso complesso sulla realtà, possibilmente alternativo, per regredire dallo stadio liminoide a quello liminale, dove non c'è libera scelta. Quale animale sceglierebbe di immolarsi nel nome dell'arte? Certo, forse l'uomo sarebbe capace di farlo, ma questo più che con l'arte ha a che vedere con la psichiatria.

HAROLD PINTER CONTRO L'ANNIENTAMENTO

NATO NEGLI INTERSTIZI DELL'ULTIMO REGIME SOFFOCANTE DEL CONTINENTE EUROPEO,
BELARUS FREE THEATRE ESPORTA IL SUO TEATRO CLANDESTINO IN TUTTO IL MONDO
E RESTITUISCE SENSO A UNA SCENA POLITICA CHE IN OCCIDENTE SEMBRA ESAUSTA

DI SIMONE NEBBIA

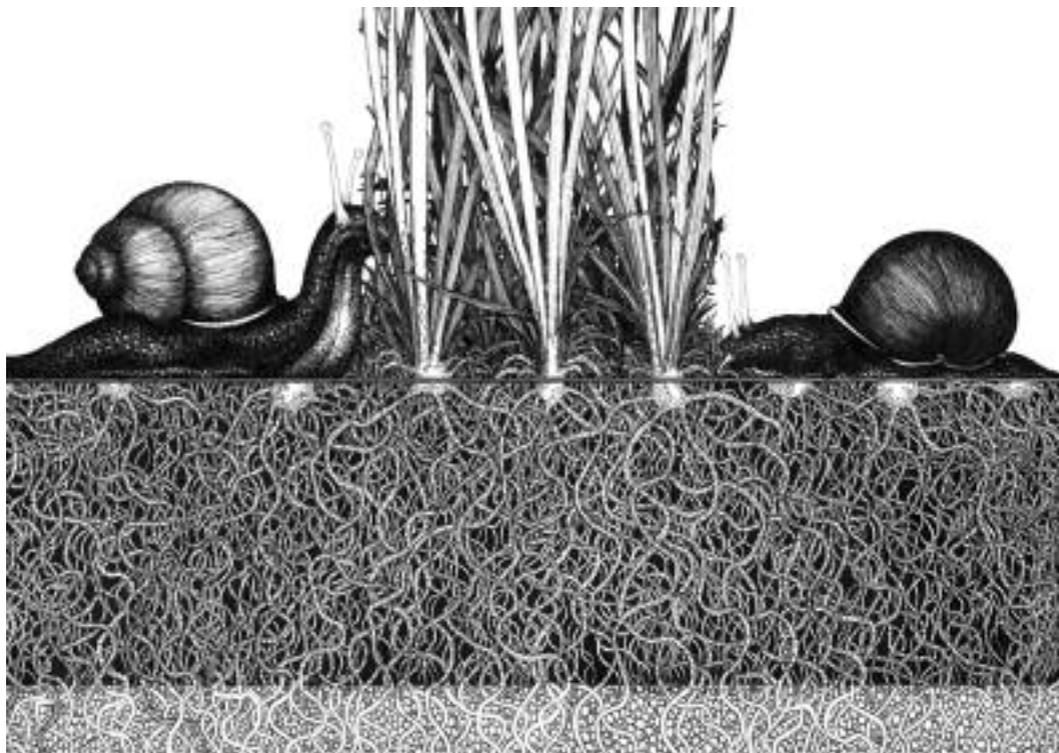
**Belarus
Free Theatre**

*al Teatro India
di Roma
dal 13 al 15
aprile 2011*

■ Della Bielorussia sappiamo ch'è detta anche Russia Bianca, che è uno dei molti frammenti nati dalla disgregazione dell'Unione Sovietica e si estende dalla Russia alla Polonia, di fianco all'Ucraina, la Lettonia, la Lituania, ossia tra le repubbliche nate all'inizio degli anni Novanta e che hanno conquistato nel tempo la propria indipendenza. Sappiamo molte cose della Bielorussia, ma in pochi sanno che proprio lì, nel cuore dell'Europa orientale, resiste l'ultima dittatura del continente, guidata dal presidente Aleksandr Lukashenko, responsabile di censure e molte sparizioni come nell'Argentina dei militari – ma in epoca molto più recente – e capace di intimidazioni e vessazioni inammissibili in un continente che si dice civile. Ma l'arte è inafferrabile, sempre un passo oltre la mano che stringe è l'oggetto sfuggente. E con esso, la malia che lo governa. È di questa premessa che occorre nutrirci, perché sia efficace parlare dell'avventura straordinaria del gruppo post-sovietico Belarus Free Theatre, nato in regime di resistenza al potere restrittivo che li ha condannati al silenzio e alla destituzione da ogni carica in patria, così che ogni tournée estera sia in condizione di esilio. Ma è proprio qui che tutto cambia, dunque, e la forza dell'arte si riappropria del valore etico e sovverte le oppressioni. Già, perché se l'esilio per chi ne proclama il dettame risponde a un desiderio di allontanamento e dunque di annientamento degli effetti, quando esuli sono gli artisti si genera l'esatto contrario e quel che voleva essere depravata repressione dell'espressione si trasforma nel più efficace veicolo di contaminazione e trasmissione che si aggiri per le coscienze dei popoli. Con questo spirito ci si appresta alla visione di "Being Harold Pinter", lavoro con la regia di Vladimir Scherban che la compagnia clandestina di Minsk, sopportata da molti e noti sostenitori in tutto il mondo, ha portato alla Cavallerizza Reale di Torino nell'ambito dell'ultimo festival d'autunno promosso dallo Stabile di Mario Martone, Prospettiva 150, diretto da Fabrizio Arcuri. Ma la compagnia sarà in aprile anche a Roma al Teatro India e in luglio ai Giochi Olimpici di Londra con un Re Lear.

In un quadrato bianco, spoglio di scenografia e delimitato agli angoli da quattro sgabelli, i sette attori – Nikolai Khalezin, Pavel Gorodnitski, Yana Rusakevich, Oleg Sidorchik, Irina Yaroshevich, Denis Tarasenko, Marina Yurevich – attraversano i testi di Pinter traendone l'intima essenza che ne recupera il carattere di umanità che l'autore stesso nel suo discorso dichiarava fortemente politico, intendendo con questo termine l'impegno che gli uomini devono – per loro esclusiva presenza nel mondo – perpetuare con determinazione e farsene monito di resistenza all'ignobile tentativo di usurpazione. Un dialogo come "Vecchi tempi", in cui la memoria è costellata di ombre che combattono con la dimenticanza, trova una diretta relazione con "Il linguaggio della montagna", in cui un gruppo di persone sconta il divieto di parlare il proprio idioma e quindi la loro memoria è minata dalle stesse ombre e assediata da quelle dimenticanza; "Ceneri alle ceneri" è invece un dialogo in cui emerge l'ineludibilità del passato quando si imprime nelle esistenze con l'impatto di una tortura, così come ne "Il bicchiere della staffa" quella tortura – una castrazione – espone tutta la propria terribile evidenza.





I testi del drammaturgo inglese attestano rappresentando, hanno pertanto una finalità di redenzione dall'annientamento cui sono costretti questi artisti; la scelta segue questo obiettivo senza generare quello scollamento che sarebbe il primo pericolo di una simile operazione collage, ma creando come un tessuto in cui far esistere l'immagine fortissima che la loro azione è capace di comporre.

In alto, alle loro spalle, un'immagine in fotografia sorveglia i loro movimenti, fino a debordare verso gli occhi degli spettatori in una sorta di faccia a faccia muto e vibrante: sono gli occhi di Harold Pinter, premio Nobel per la letteratura nel 2005 (anno di fondazione della compagnia da parte del drammaturgo e giornalista Nikolai Khalezin e dalla produttrice teatrale Natalia Koliada) e simbolo ineludibile – in tutta la seconda parte del Novecento – di quel grande teatro in grado di intervenire con l'arte nei cambiamenti della società, di determinarli in termini linguistici e materiali, quindi di un teatro indubbiamente politico; è proprio questa definizione che spinge Belarus Free Theatre a scegliere i suoi occhi, perché vegliano la loro scelta indomita di usare il teatro come filtro per la condizione esistenziale di un intero paese, perché ne traggono la forza intima di non cedere di fronte alla repressione e farsi carico di tutte le voci in una sola, quella che va in scena, quella che percepisce e rappresenta.

L'immagine di Pinter, che domina la scena fin dal primo istante, si scioglie da subito nelle parole dell'attore – Oleg Sidorchik – che, con il capo coperto di sangue, si fa portatore di quelle pronunciate dallo scrittore nel discorso per l'assegnazione del Nobel all'Accademia Reale di Svezia; in quelle parole un manifesto non soltanto della propria intenzione all'arte, ma un'interrogazione a sé stesso circa il rapporto fra verità nella vita e finzione nell'arte e quindi proprio sul movimento che da questo vincolo genera la creazione. Se questa è la premessa, dunque, è ancor più chiara la scelta di seguire questo disegno lungo il tratto dell'intera drammaturgia pinteriana, sezionata con maestria da falegnami e installata nelle parole dei prigionieri politici, quindi seguendo un movimento che dalla verità del discorso passa per la finzione scenica e ad essa ritorna, testimoniando così nel modo più efficace quell'urgenza che li spinge al teatro. Ma c'è altro. Quella finzione della messa in scena è per loro il passaggio obbligato alla verità cui li costringe quel grande teatro che sempre è una dittatura, con ruoli definiti e interpretazioni di palese inammissibilità civile che sanno diventare legge: proprio per questo dunque la loro vita rappresentata è viatico alla verità, ne ha bisogno perché contrasti la finzione – in abiti da verità – del regime che li governa.

**Verità nella vita e finzione nell'arte sono i due estremi di una nuova idea della creazione.
La drammaturgia pinteriana sezionata con una maestria da falegnami**

IL DNA DELLA DANZA

ROMAEUROPA DEDICA UNO SPAZIO RICOGNITIVO AL LAVORO DEI NUOVI DANZATORI ITALIANI: SETTE COMPAGNIE HANNO PRESENTATO I LORO SPETTACOLI NEI LUOGHI DEL FESTIVAL DISEGNANDO UN PANORAMA VIVACE MA ACERBO, DOVE SPICCANO ALCUNE AUTORITÀ

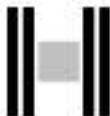
DI MARIATERESA SURIANELLO

Gli spazi per la danza sono in costante diminuzione, così come l'interesse per questa scena. Dna è una valida occasione ma descrive una creatività in crisi, anche a causa del sistema

Qualunque iniziativa in favore della danza e in particolare di quella contemporanea è sempre la benvenuta. Nel panorama teatrale romano e lungo l'intera Penisola l'arte di Tersicore è la più penalizzata. Le poche risorse governative sono distribuite malamente e altrettanto poco se ne comprendono i criteri di spartizione. Ergo, la danza italiana langue da decenni in piccole nicchie fortunate, ritagliate dalla sensibilità di qualche operatore all'interno di un sistema teatrale che sembra costruito apposta per respingerla. Uno strumento di intervento sono gli enti di promozione che ricevono annualmente un finanziamento dal Mibac, proprio in quanto organismi vocati alla cura della danza. Tra questi, la Fondazione Romaeuropa che, nella Capitale, è uno dei quattro soggetti – accanto allo Ials (Istituto addestramento lavoratori dello spettacolo), a Mediascena Europa e alla compagnia di Renato Greco che fa la parte del leone – a spartirsi i 700 mila euro erogati dal Ministero. E che forse, considerata la natura eterogenea degli altri tre (Mediascena è addirittura un circuito), è l'unica istituzione a porre attenzione verso la ricerca e la cosiddetta danza d'autore. Per rispondere a questa sua importante funzione, Romaeuropa ha dedicato tre giorni di programmazione sotto l'etichetta Dna (Danza nazionale autoriale, sic), all'interno dell'omonimo festival, fornendo un'occasione di visibilità anche a giovani danzatori selezionati in giro per l'Italia attraverso concorsi e premi di produzione e distribuzione. Una scelta forse azzardata, vista la scarsità numerica delle proposte (sette) – sono lontani i tempi delle affollate piattaforme della danza organizzate da Romaeuropa – che rischia di elevare al “rango” di opere coreografiche, esperimenti di mera esibizione narcisistica. Interessanti i venti minuti di Francesca Foscari, che ha aperto la rassegna al Palladium con il suo secondo lavoro, il solo “Cantando sulle ossa”. Movimenti prima trascinati a stento che poi si spandono a fluidificare il corpo, come una sorta di nascita. È solo un corpo grasso e goffo che si avvolge dentro a decine di metri di carta quello installato sulla scena di “*{titolo futuribile}” dal Collettivo Cinetico, capitanoato dalla giovane coreografa Francesca Pennini.

Nella seconda sera, all'Opificio, si passa alla generazione precedente con i più navigati Daniele Albanese e Caterina Inesi. Altri due soli: “AnnoTazioni”, con un mobilissimo Albanese che spinge sempre più a fondo il movimento in un crescendo di energia e di forza, ri-bilanciata dalla quasi assenza della danza di “Ten Thousand Leaves”, nel quale Inesi duetta con decine di piccoli personaggi di plastica, poggiati su un tavolino o penzolanti dal soffitto.

L'occasione che dà senso alla tre giorni di Dna è l'apparizione di MK nello spazio dell'Opificio, sede della Fondazione Romaeuropa e utilizzato per la prima volta come felice luogo performativo. Qui, tra il bianco e le trasparenze dei materiali di ricostruzione di questa antica fabbrica, si svolge l'happening ideato da Michele Di Stefano, alla guida di una delle compagnie italiane più innovative, non solo per la ricerca sui linguaggi del corpo, ma anche come compagine modulare e capace di accogliere al suo interno le spinte provenienti dalle “altre” arti. “Instruction series III: Orang, Orang” è davvero un esperimento estremo di incontro d'artisti su indicazioni fornite da Di Stefano. Un formato improvvisato e articolato sulle presenze sceniche di Cristina Rizzo, Luca Trevisani, Sonia Brunelli e Sigourney Weaver (alias Biagio Caravano e Daniela Cattivelli), ognuno dei quali con le proprie specificità artistiche e autoriali vanno a comporre un viaggio ermeneutico sulle *instructions* lanciate via e-mail dall'effervescente mente di Michel Di Stefano. E finalmente, guardando stupefatti i resti della performance appena avvenuta, lasciamo felici e appagati l'Opificio.





ATTENDERE LE IMMAGINI, SCOLPIRE NEL TEMPO

COLLOQUIO CON ROMEO CASTELLUCCI

IL REGISTA DELLA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO RACCONTA IL SUO RAPPORTO CON LA SCENA:
LE VISIONI DIVENTANO MATERIA PLASTICA GRAZIE A CONTINUI CAMBIAMENTI IMPROVVISI.
PER L'AUTORE DE «IL VELO NERO DEL PASTORE» LA CREAZIONE È UNA BATTUTA DI CACCIA

DI KATIA IPPASO

Il velo nero del pastore

di
Romeo Castellucci
al Berliner Festspiele
di Berlino
dal 19 al 21
gennaio 2012

“Il velo nero del pastore”, l'ultimo spettacolo di Romeo Castellucci, è ispirato, come il precedente (“Sul concetto di volto nel Figlio di Dio”), all'omonima novella di Nathaniel Hawthorne, e contiene al suo interno un vero e proprio enigma. Il dispositivo ermetico che vi è contenuto annuncia una rivoluzione umana e una metamorfosi della forma. Perché nella novella di Hawthorne quel pastore che chiama a raccolta i fedeli non si toglie mai il velo nero? Cosa ha visto di così terrifico e qual è la cosa che noi non possiamo vedere? È questa domanda che ha ossessionato Castellucci, il regista della Societas Raffaello Sanzio, e da qui siamo partiti per la nostra conversazione sui “ferri del mestiere”.

Sul concetto di volto nel figlio di Dio

di
Romeo Castellucci
al Franco Parenti
di Milano
dal 24 al 28
gennaio 2012

■ *“Il velo nero del pastore” traslitera il mistero dello sguardo negato, mentre noi spettatori siamo costretti a svelare impudicamente il nostro. Questo cortocircuito del dispositivo della visione a che cosa porterà?*

Quel racconto di Hawthorne mi ha letteralmente sconvolto. Mi occorrono altri lavori per poterlo avvicinare. È come un forziere. Corrisponde alla mia vita personale. Non c'è chiarezza in questo momento. Non capisco. Il pastore si rifiuta di togliersi il velo non soltanto di fronte ai fedeli, alla sua fidanzata, ma di fronte a Dio. Che cosa ha visto? Negare la faccia è una cosa sconvolgente. Noi veniamo al mondo con la faccia. E velare il viso significa togliersi dalla faccia del mondo, togliersi dalla politica, sottrarsi a tutto.

■ *Se dovesse parlare a un giovane artista che si avvicina oggi con la sua faccia al teatro, che cosa gli direbbe di togliere prima di tutto?*

Il compito di un artista è quello di sottrarre informazioni, perché ce ne sono sempre troppe. Le informazioni sono una malattia. Io non guardo la tv da trent'anni. L'accendo solo qualche volta, quando sono solo nelle camere d'albergo. Ed è terribile quello che vedo: i colori, le facce. È un mondo lugubre.

■ *«Il movimento evolutivo sarebbe cosa semplice, se la vita descrivesse una traiettoria unica, paragonabile a quella di una palla sparata da un cannone. Ma qui abbiamo a che fare con una granata, che è subito esplosa in frammenti, i quali, essendo anch'essi esplosivi, sono a loro volta scoppiati in altri frammenti destinati ad esplodere ancora». Questa idea dell'evoluzione creatrice di Bergson è l'idea che forse assomiglia di più al suo teatro.*

Sembra la descrizione della prima scena de “Il velo nero del pastore”. Il concetto bergsoniano di “durata” è oggettivo ed è fondativo del mio modo di fare teatro. Il teatro è tempo e in teatro il tempo si scolpisce, diventa plastico. Uno spettacolo che vuole andare in profondità si riconosce per la qualità del tempo, per come lo accoglie e lo fa esplodere. Il tempo cronologico invece sulla scena non ha diritto di cittadinanza.



Il 16 e 17 dicembre, per l'École des Maîtres, a Roma, lei è chiamato a tracciare i confini dell'attore "come incrocio di linguaggi artistici". Come abbiamo imparato a capire, nel suo teatro l'attore non è personaggio, ma presenza oggettuale, dispositivo d'arte. Gli esseri umani sono inseriti in una composizione drammatica. Si tratta di comporre un dramma con energie differenti, con altri saperi. Anche in questo ultimo caso, quando il sipario scorre verso il fondo, svela le presenze che abitano il palcoscenico. Assieme agli attori, io costruisco la loro apparizione, il modo in cui si riveleranno, celandosi, tra le altre presenze.

La narrazione non è mai stata forza in campo nel teatro di Romeo Castellucci, ma sembra svanire a questo punto anche la drammaturgia. È come se lacci e giunture fossero caduti. Rimane, appunto, il dramma.

Il mio compito non è di prendere lo spettatore per mano: i lacci deve trovarli da solo. Un cielo stellato cos'è? Puro disordine. Sono stati gli uomini a dare un nome e un ordine alle costellazioni. Gli Indiani d'America hanno trovato altri nomi e altri ordini. Ciascuno troverà le lune che ritiene più vicine alla propria esperienza. Se io trovassi le lune per tutti, farei un teatro accondiscendente, di puro intrattenimento. Invece voglio che sia un luogo di crisi e di coscienza. Il teatro greco non era questo forse?

Lei ha più di una volta dichiarato che non lavora con i "simboli" ma con "immagini" che arrivano all'improvviso. In che modo queste immagini vengono a visitarla?

Purtroppo non esiste una tecnica per evocarle. Arrivano delle immagini che possono essere come vene di percezione, idee che creano improvvisi passaggi e camminamenti. Come arrivino non lo so. Posso stare un mese seduto alla scrivania senza che accada niente, invece può arrivare la cosa giusta quando sto al telefono.

Scrivi tutti i giorni?

Sì, possono essere quattro o cinque righe, oppure pagine intere. La cosa importante è essere concentrati, come se si fosse sempre in una battuta di caccia. L'immagine della creazione per me è più vicina alla dimensione della caccia che alla sfera della pesca, del pescare o essere pescati. Bisogna essere pronti a farsi colpire dalla "cosa" nel momento preciso in cui si manifesta, appare. Sono convinto che non ci sia niente al di là della mente. La mente è un oceano di fantasia e di immaginazione che nasce nella lotta con la realtà.

Che combattimento si svolge tra i due piani, realtà e vita immaginale?

La realtà è deludente. Per questo abbiamo bisogno delle immagini. Il piano del reale è distante, opaco, molto poco interessante. Io credo che far affiorare le immagini sia frutto di un lavoro di concentrazione. In questo, sono stato aiutato dagli "Esercizi spirituali" di Ignazio di Loyola.

Nel primo numero dei "Quaderni", Claudio Morganti ci ha parlato della relazione tra volontà e potere: «La volontà non pertiene al teatro. E siccome volere è potere, il teatro non ha a che fare con il potere. Lo spettacolo invece è colluso col potere». È così?

Se si riferisce al potere politico, Morganti ha perfettamente ragione. Ma non sono d'accordo quando dice che non è opera della volontà. Il teatro nasce dalla volontà di penetrare, di segnare. Ma da quando si apre il sipario, niente è più sotto il controllo di chi ha creato lo spettacolo. A quel punto lo spettacolo non gli appartiene più.

Il cielo stellato cos'è? Puro disordine. Sono gli uomini a dare un nome e un ordine alle costellazioni. Ciascuno trova le lune a lui più vicine. Se io trovassi le lune per tutti farei un teatro accondiscendente

SKIN, PUNK E MASNADIERI

Gabriele Lavia

I MASNADIERI di Friedrich Schiller

Teatro India

DI LAURA NOVELLI

Teschi, croci, un Cristo morto, uno scheletro con una pistola in mano, parole scritte in caratteri gotici e, sullo sfondo, lo slogan “Sturm und Drang”: alludono a un graffitismo metropolitano “arrabbiato” e cupo le tre pareti di immagini, simboli e iscrizioni dai colori industriali che incorniciano la lunga distesa di terra bruna dove, tra alberi stilizzati e luci virate verso tonalità ocre, si consuma «la storia drammatica» descritta da Friedrich Schiller ne “I masnadieri” (“Die Räuber”) e portata in scena da Gabriele Lavia al teatro India come lavoro inaugurale della Giovane Compagnia del Teatro di Roma.

Già tale impianto scenico, evocativo con i costumi e le musiche di un’atmosfera underground attraversata da decisi accenti punk e rock (si considerino l’uso lirico del microfono e della chitarra o la pelle nera degli abiti), ci spiana la strada per la comprensione di uno spettacolo leggibile soprattutto come una moderna radiografia del ribellismo giovanile. Spirito romantico, utopia, indignazione vandalica da black block, aspirazioni libertarie, “morte” dei padri e, al contempo, disperato bisogno di modelli etici segnano la parabola umana dei due fratelli Moor: Karl, il più valoroso e dotato, si metterà a capo di una masnada di “maledetti” fuorilegge e, convinto di essere stato ripudiato dal padre, commetterà ogni tipo di crimine salvo poi decidere di consegnarsi alla giustizia per ristabilire – se mai possibile – l’ordine da lui stesso sconquassato; Franz, storpio, gobbo e incattivito dall’accanimento che la Natura “matrigna” ha mostrato verso di lui, ordirà un terribile intrigo ai danni del genitore e del fratello e finirà suicida dopo un inquietante sogno premonitore.

Se da una parte, dunque, il testo stesso (pubblicato nel 1781 sotto falso nome e messo in scena l’anno dopo al Teatro Nazionale di Mannheim con straordinario successo) favorisce questa lettura in odore di pruriti rivoluzionari, dall’altra, è pur vero che una riflessione sull’anarchismo giovanile era stata avviata da Lavia anche nell’energico “Molto rumore per nulla” del 2009 e, a ben vedere, già i figli di Arpagone ne “L’avaro” del 2003 (punk lei, un misto di rockstar e dandy ottocentesco lui) contenevano una robusta carica eversiva. Senza contare poi che i successivi allestimenti di “Misura per Misura” e “Macbeth” scandagliavano, con declinazioni anche qui fortemente dark, l’equilibrio sempre precario tra bene e male, vizio e virtù, sollecitando quella problematica morale (e civile) che ora viene approfondita attraverso Schiller (carico di suggestioni che vanno dal pietismo a Kant, da Goethe a Shakespeare, Omero, Plutarco) e attraverso il coraggio di una visione scenica calibrata su linguaggi extra-teatrali. Tanto da ricordare, per esempio, il ribellismo rock di due emblematici Amleti: quello disegnato da Bob Wilson nel suo storico “Hamletmachine” e quello più recente di Eimuntas Nekrosius.

Siamo perciò molto distanti dalla regia classica che proprio de “I masnadieri” lo stesso Lavia firmò nel 1982, puntando lo sguardo sulla contrapposizione tra vecchio mondo medievale (i fatti si svolgono nel ‘500 e non nel ‘700, data la revisione che l’autore fu costretto ad operare per motivi censori) e nuove aspirazioni romantiche, e riservando per sé il ruolo di Franz. Ruolo che adesso trova in Francesco Bonomo un interprete di apprezzabile bravura: duttile e animalesco nella sua maschera di malefico Riccardo III angosciato dai rimorsi, egli incarna più del fratello Karl (Simone Toni) la vera posta in gioco del testo, ovvero il fallimento di ogni azione umana che non sia anche etica e pietosa.

Quasi che, in ultima analisi, non possa esistere eroismo al di fuori di un ideale di purezza, di grazia, di trascendenza.



Teatro dell'Argine

BOLLETTINO DEL DILUVIO

UNIVERSALE di Gianni Celati

ITC Teatro (San Lazzaro di Savena - BO)

 C'è qualcosa di già gravido nell'attesa, qualcosa di ancora non espresso che la sola promessa già esplicita, sia essa di bontà o di maleficio. Così proprio in quella condizione sinistra in cui si dubita ma anche si confida, ecco quali elementi già gravitano nei pensieri di chi attende, nel periodo di gestazione: il "Bollettino del diluvio universale" di Gianni Celati, una pantomima in due atti messa in scena dal Teatro dell'Argine con regia di Nicola Bonazzi, vive intimamente di questo sentimento brulicante, simile a quello che - non in commedia, ma in poesia d'indole tragica - scendeva assieme all'Arsenio di Montale oltre le attese degli Ossi di Seppia, prima della prossima Bufera. In questo testo di commedia, pubblicato in aprile 2010 sul mensile online Elephant & Castle, si prepara il diluvio fuori da un teatro di campagna che preserva ma insieme esclude gli abitanti di questo osservatorio sotterraneo; dilaga l'acqua tutt'attorno, quattro bizzarri personaggi temono ma quasi bramano lo scroscio in cui già si cela l'attesa che si scontrino le nubi e da esse, con l'acqua, crolli l'impero economico del capitalismo morente: la segretaria Micaela Casalbani tiene i rapporti con l'esterno, Ida Strizzi dorme perché così "non pensa niente", Lorenzo Ansaloni osserva col binocolo ciò ch'è fuori, il Dirigente Eugenio Allegrini chiede di parlare col Presidente ma è irrintracciabile. La metafora pioggia/economia, grottesca, circense, pervade tutto e mai come in questo caso: piove, governo ladro.

[S.N.]

Mimmo Sorrentino

AVE MARIA PER UNA GATTAMORTA

Teatro Valle Occupato (Roma)

 Un noir che comincia con innocui giochi di ragazzi e finisce con il funerale della figura più fragile. Un romanzo d'iniziazione crudele che lascia scorrere su un basso continuo gli sbandamenti dell'età acerba, la sua mancanza totale di direzione. "Ave Maria per una gattamorta" di Mimmo Sorrentino è uno degli esperimenti più one-

sti e incisivi che siano stati fatti con gli adolescenti. La proiezione di una persiana da cui entrano i rumori disturbanti dei grandi viali abbandonati delimita il recinto in cui questi figli incolpevoli collassano dentro se stessi, alla fine del giorno. Il corpo vissuto come unico perimetro dell'esistenza: a furia di camminarci dentro, si è destinati a diventare animali da laboratorio che muoiono per mancanza di ossigeno. In uno scenario suburbano fatto di sms sgrammaticati e sesso inconsapevole, l'incontro con l'altro diventa il terminale nervoso e violento della propria dolorosa indefinitezza. Uno spettacolo di pedagogia minimale, che non mente e nonedulcora, costruito sui corpi e le confessioni degli stessi adolescenti che agiscono come in una canzone dei Baustelle il loro male di vivere. (Lo spettacolo è stato allestito all'interno della tre giorni che il Valle Occupato ha voluto dedicare alla drammaturgia italiana contemporanea).

[K.I.]

Jan Fabre

PROMETHEUS LANDSCAPE II

Romaeuropa Festival · Teatro Olimpico

 In presenza di un dogma il pensiero si intorpidisce. Nel suo ultimo lavoro "Prometheus Landscape II" Jan Fabre torna a usare il mito come lavagna su cui scrivere la propria lezione. Mandare diligentemente a quel paese una lunga lista di filosofi e pensatori; accendere e spegnere fuochi; alludere alla natura effimera di certi pseudo-ideali per poi montarvi sopra una prosopopea moralista del tutto scollata dai tempi. Prometeo è un giovane palestrato e glabro alla Dolce e Gabbana appeso a un sistema (finto) di funi, unico elemento immobile sopra una sarabanda di corpi uniti in un vortice dionisiaco di organi sessuali esposti e bondage. Sullo sfondo una sommara proiezione ritrae l'incandescenza del fuoco, la potenza annientatrice della comprensione. Unbombardamento di immagini talmente sproorzionato e frontale spinge lo spettatore a interrogarsi sull'utilità della propria presenza. Mai come questa volta il teatro di Fabre confonde la propria stessa essenza di oggetto critico, perdendo la bussola della riflessione sul pericolo di certe sapienze e del falso coraggio dimostrato da falsi eroi e condensandosi invece in un breviario di aforismi al vetriolo. E allora dov'è la provocazione? Dov'è la rivoluzione di cui Prometeo è simbolo?

[S.L.G.]



FINO ALLA FINE DEL MONDO

IL FIL ROUGE TRA MELANCHOLIA E L'ULTIMO TERRESTRE

L'OPERA PRIMA DEL DISEGNATORE GIPI E L'ULTIMA FATICA DI LARS VON TRIER

RACCONTANO STORIE LONTANISSIME PER LINGUAGGI E ATMOSFERE EVOCATE,

MA LI UNISCE LA CAPACITÀ DI CAPTARE IL SENSO DI DISGREGAZIONE DEL PRESENTE

DI GRAZIANO GRAZIANI

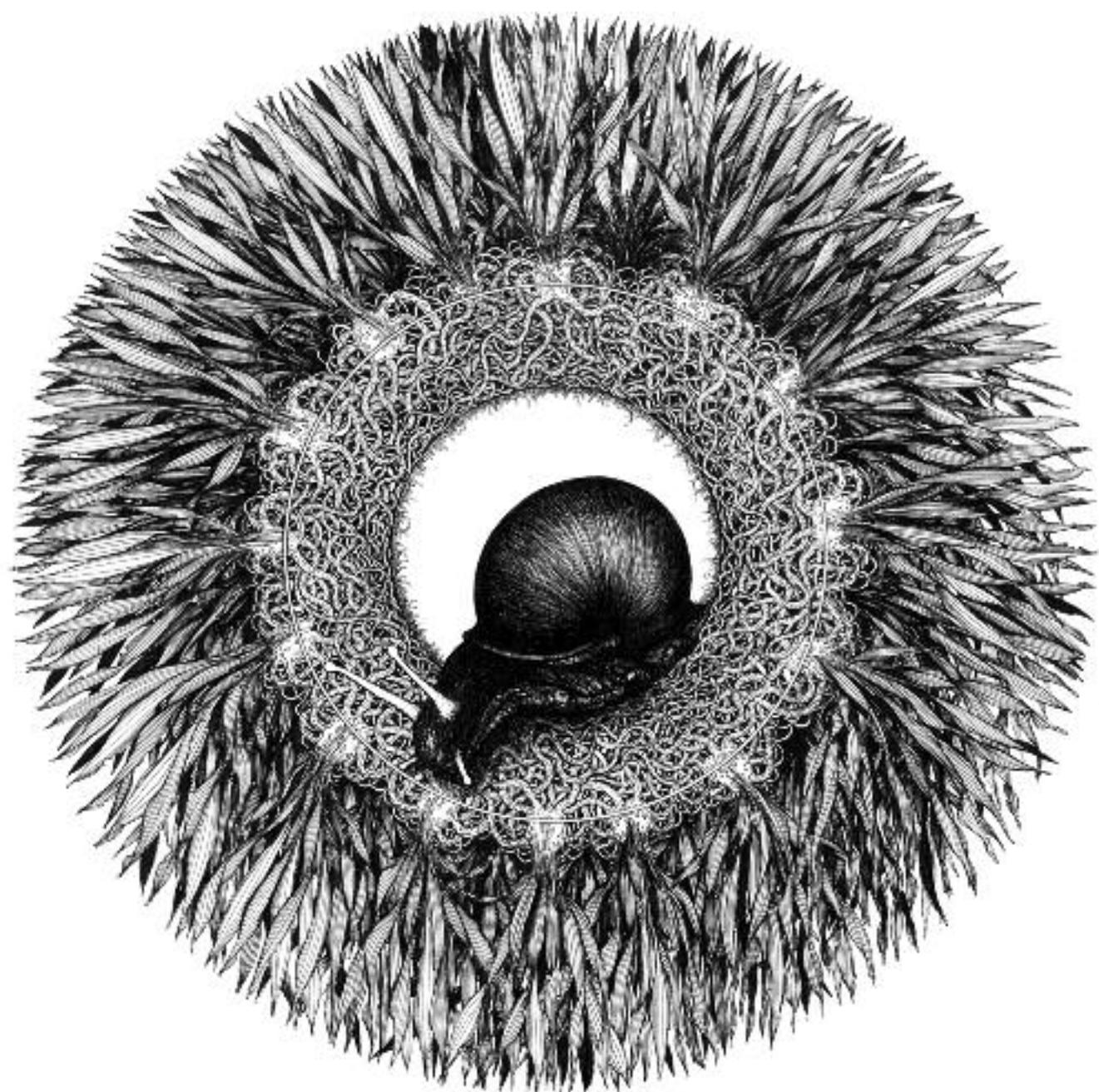
La vera apocalisse è ora, nella fine dei rapporti umani e nell'impossibilità di pronunciarsi. Von Trier e Gipi raccontano due mondi diversi accomunati da questo stare sull'orlo dell'abisso

■ Cosa accomuna l'ultimo film di Lars Von Trier, "Melancholia", e l'esordio di Gian Alfonso Pacinotti, in arte Gipi, "L'ultimo terrestre"? Forse poco. Il film del maestro danese racconta dello scontro tra il pianeta Terra e Melancholia, astro ramingo per lo spazio; un affresco allucinato e pittorico, in grado di raccontare lo sgomento e l'angoscia profonda che, secondo Von Trier, è il sottofondo ineludibile dell'esistenza umana. Gipi invece ritrae una provincia incattivita, così instupidita e ombelicale da non reagire più di tanto alla notizia dell'arrivo degli alieni. Un'umanità inferocita, per quanto dolente. L'esatto contrario di quanto avviene nella prima parte di "Melancholia", dove il matrimonio alto borghese di Justine è il teatro in cui i commensali sfoggiano sorrisi e discorsi vibranti di grande intensità, per poi scambiarsi bassezze e insulti una volta calata la maschera dell'etichetta. Anche se i mondi e i linguaggi sono molto diversi tra loro, le due pellicole hanno un modo comune di sentire lo spirito del tempo. C'è l'apocalisse di fondo, sia essa realmente catastrofica oppure intesa come sconvolgimento senza ritorno dell'esistente così come lo conosciamo ("apocalisse" vuol dire rivelazione). Ma c'è soprattutto il modo di viverla, questa apocalisse: scostante, con un senso d'oppressione che non esce fuori ma preferisce implodere. Ciò che colpisce, in "Melancholia" come ne "L'ultimo terrestre", è che l'irrompere dell'impensabile e dell'irreparabile non distoglie più di tanto gli uomini dalle loro vuote e quotidiane preoccupazioni. Non c'è fantasia, come non c'è un dramma visibile. L'affettività, nel bene come nel male, non è più pronunciabile, non la si può più prendere sul serio. Diventa subito retorica vuota e stereotipata, come il desiderio di Claire, sorella di Justine, di aspettare la fine bevendo vino rosso e ascoltando musica classica; o come il disperato bisogno - subito ringoiato - di Luca, protagonista de "L'ultimo terrestre", di comunicare i propri sentimenti alla donna della casa di fronte.

L'affettività non si può pronunciare, i sentimenti non si possono incarnare. Pena l'inadeguatezza e la derisione. E, di conseguenza, il dramma non può esserci. Può essere vissuto solo come cataclisma interiore senza possibilità di sbocco. Quel cataclisma che si intravede negli occhi spiritati di Luca, personaggio altrimenti ordinario e dalla vita monotona, e nell'angoscia folle di Justine, che assorbe talmente la sua mente da spollarle irrimediabilmente anche il fisico e farla piombare in una sorta di apatica letargia. Entrambi i loro mondi sembrano compromessi da questa menzogna che pretende invece di essere il meccanismo che regge le relazioni tra gli uomini: ma se nella provincia toscana di Gipi l'unica reazione possibile è lo straniamento, la depressione da cui è afflitta Justine sembra avere dei risvolti sciamanici ed essere dunque in grado - assai meglio della razionalità di Claire e del marito - di comprendere l'assetto imprevisto su cui il mondo sembra essersi risintonizzato. La parte oscura e ingestibile di noi stessi è l'unica a saper leggere la verità che sta al fondo del presente.

È significativo che, anche fuori dal cinema, molti artisti stiano riflettendo su questo punto. In teatro è il caso di "The End" di Babilonia Teatri, il Dittico sulla specie di Teatro Sotterraneo, gli Studi per un teatro apocalittico dei Santasangre. Mentre la Trilogia dell'inesistente di Quotidiana.com evoca la fine indirettamente, nei presupposti e nella scarna scenografia post-atomica. Non sempre l'apocalisse è una catastrofe impensabile e futuribile, più spesso è ora, nella fine dei rapporti umani.





Applauso

DI ALEKSANDR SOLZENICYN

Si sta svolgendo (nella regione di Mosca) una conferenza regionale di partito.

La dirige il nuovo segretario del comitato rionale, nominato al posto dell'altro, recentemente arrestato. Alla fine della conferenza viene approvato un messaggio di fedeltà a Stalin. Naturalmente tutti si alzano in piedi (come nel corso della conferenza tutti balzavano su a ogni menzione del suo nome).

Nella piccola sala è una «burrasca di applausi che diventa ovazione». Tre minuti, quattro minuti, cinque minuti: sono sempre burrascosi e si tramutano sempre in ovazione. Ma già le palme sono indolenzite. Già le braccia alzate sono informicolite. Già gli anziani hanno l'affanno. Sta diventando insopportabilmente ridicolo anche per chi adora sinceramente Stalin. Ma chi oserà smettere per primo?

Lo potrebbe fare il segretario del comitato rionale, in piedi sul podio, il quale ha appena letto il messaggio. Ma è nominato da poco, al posto di un arrestato, ha paura! Infatti vi sono in sala quelli della NVKD, in piedi ad applaudire, osservano chi smetterà per primo! E gli applausi, in una piccola sala sperduta, all'insaputa del grande capo, continuano 6 minuti, 7 minuti, 8 minuti! Sono perduti! Rovinati! Non possono più fermarsi fino a quando non saranno caduti colti da infarto.

In fondo alla sala, nella calca, si può ancora fingere, battere le mani meno frequentemente, con minore forza e furore, ma al tavolo della presidenza, in piena vista di tutti? Il direttore della cartiera locale, uomo forte e indipendente, rendendosi pienamente conto della falsità della situazione senza scampo, è tra la presidenza e applaude. 9 minuti! 10 minuti!

Egli guarda angosciato il segretario del comitato rionale, ma quello non sa fermarsi.

[...] I dirigenti del rione, gettando occhiate l'uno all'altro con un filo di speranza ma con la sola esultanza dipinta sulla faccia, applaudiranno fino a cadere, fino a quando li porteranno fuori in barella. E anche allora i rimanenti non batteranno ciglio!

All'undicesimo minuto il direttore della cartiera assume un'aria indaffarata e si siede al suo posto al tavolo della presidenza. Tutti in una volta, con l'ultimo battito di mani, cessano e si mettono a sedere.

Sono salvi! Lo scoiattolo ha saputo schizzare fuori dalla gabbia con la ruota che gira!

Tuttavia proprio così si riconoscono gli uomini indipendenti. Proprio così si tolgono di mezzo. La stessa notte il direttore della cartiera è arrestato. Gli appioppiano senza difficoltà, per tutt'altro motivo, dieci anni. Ma dopo la firma dell'art. 206 (del protocollo conclusivo dell'istruttoria) il giudice gli rammenta: «E non smetta mai per primo di applaudire!».

da

Aleksandr
Solzenicyn

Arcipelago

Gulag

traduzione italiana

Maria Olsùfjeva

MONDADORI,

MILANO, 1975