

Questa non è una pipa», scriveva Magritte sotto un suo famoso dipinto che raffigurava per l'appunto una pipa. Questa non è una rivista promozionale del Teatro di Roma. È il luogo in cui il Teatro di Roma ha voluto che una riflessione sul potere della scena e dei suoi linguaggi riprendesse corpo in un'epoca che appare non solo monopolizzata, ma quasi deformata dalla narrazione visiva. L'epoca in cui chiunque faccia qualcosa, di bene o di male, di banale o di straordinario – o di straordinariamente banale – si affretta a riprenderla, a filmarla (e poi a inviarla, *postarla*) nel momento in cui la fa. In questo flusso di messinscena simultanee e di telefonini alzati sulla testa della folla per fissare la storia nella sua flagranza illusoria – è successo nel bel mezzo degli scontri a Roma il 15 ottobre scorso – il teatro rischia di prendere l'aspetto di uno spazio cerimoniale dove la cultura di massa si immerge di tanto in tanto per purificare se stessa. Scendere sul palco offre alle star televisive un'inedita e duplice opportunità, da una parte si incarnano, dall'altra si elevano all'empireo della cultura *alta*. Quando Scarmario diventa Romeo, il teatro fa notizia. Ma, ugualmente, perché l'occupazione di uno storico palcoscenico della prosa italiana divenga *notiziabile*, occorre che un certo numero di divi (del cinema, della tv, della musica) la illumini con la propria benevola presenza. Così il *discorso del teatro* finisce con l'esser percepito come un genere subalterno a

DI ATTILIO SCARPELLINI

quella che negli anni '60 un teorico geniale e sventato aveva battezzato «società dello spettacolo». Ora, qualcuno in queste pagine si premura di distinguere teatro e spettacolo: lo fa Claudio Morganti, attore-regista che ha trasformato il proprio isolamento e la propria ostinazione artistica in una nuova forma di magistero. Qualcun altro, come Michele Santeramo – vincitore dell'ultimo Premio Riccione – individua nel ritorno di una drammaturgia italiana originale la possibilità di scardinare le gabbie autoreferenziali della realtà televisiva e di tornare a guardare in faccia nientemeno che la realtà in persona. Se c'è un tentativo – frugale e ambizioso – che percorre l'esordio dei «Quaderni» è di ribaltare la marginalità del teatro, il suo anacronismo, la sua lentezza, in una possibilità autonoma di parlare non solo del mondo ma al mondo, di riaprire uno spazio di discussione dentro la città (in questa, dove siamo radicati e in quella più grande che la avvolge, *qui e altrove* come sempre accade su qualunque palcoscenico). Il teatro è differenza, scrive Massimo Marino nel suo articolo su «Dopo la battaglia» di Pippo Delbono, un'arte *spuria*. E lo è in più di un senso: corporeo in un mondo virtuale, povero in una società arricchita, artigianale in un universo di simulazioni che si vogliono più vere del vero. Parla dal basso verso l'alto, come suggerisce Piergiorgio Giacchè rievocando le architetture sceniche di Peter Brook (e ci sorprende per la resistenza della sua fragilità, puntualizza, qualche riga dopo, Georges Banu). È forma spontanea della *polis* e del politico, scrive Lorenzo Pavolini. Ma anche delle loro contraddizioni: persino costretta nella convenzione più polverosa, la scena può rivelarsi capace di una critica selvaggia, perché non mediata dal *bon ton* della cultura. Se non è uno scandalo – lo scandalo è un genere accademico – è un'anomalia, come quella dei britannici DV8 che insieme danzano (cosa c'è di più leggero?) e parlano (cosa c'è di più pesante?) per mettere in scena il cortocircuito fallimentare della società multiculturale. All'opposto, certo, del *discorso* di Delbono. Ma, diceva Pascal, non si mostra la propria grandezza mettendosi a un estremo, bensì «toccandone due alla volta». È questa ambigua grandezza che, di mese in mese, vorremmo raccontare.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

NOVEMBRE

Mensile anno I · n.1 · novembre 2011

Numero in attesa di registrazione

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 ottobre 2011 da L. G. Roma

COSA C'È DOPO

IL MONTAGGIO DELLE ATTRAZIONI DI PIPPO DELBONO

IL TEATRO DI DELBONO PUÒ RISULTARE INSOPPORTABILE O GENIALE.
MA È SEMPRE LANCINANTE, CON LE SUE COREOGRAFIE DI CONTRASTI,
DISEQUILIBRI, ECCESSI, IN UNA MESCOLANZA DI APOLOGIA E DERISIONE
CHE OGNI VOLTA VUOLE MOSTRARCI IL MONDO CON OCCHI DIVERSI

DI MASSIMO MARINO

Dopo la battaglia

di Pippo Delbono

*al Teatro
Argentina di Roma
dal 1° al 13
novembre 2011*

 Dopo la battaglia che cosa c'è? Forse uno stanzone grigio, lungo, dove il tempo sembra sospeso, simile al vestibolo che introduce nel Palazzo di un racconto di Kafka, verso stanze che non avremo mai il permesso o il coraggio di varcare. Ma i muri, si sa, possono svanire e trasformarsi in mare che rifluisce placido, con onde spumose. Basta accendere il desiderio, l'immaginazione. O possono, quelle grigie pareti, riempirsi di mani che serrano dietro porte metalliche di prigionieri, di volti che gridano la rabbia.

Uno stanzone grigio, lungo, dove il tempo sembra sospeso, è il luogo in cui si svolge l'ultimo spettacolo di Pippo Delbono, "Dopo la battaglia". In esso figure scure di borghesi incombono come corvi, insieme a ecclesiastici, donne dell'alta società, bandiere e cori patriottici, petulanti e burocratici assessori beati dei loro festival in qualche annoiata (e ricca) provincia, rose, arie e cori sanguigni di opera lirica, versi di poeti "pazzi" o "sani" e frasi di brigatisti rossi, barboni segaligni che diventano ballerini alla Fred Astaire e ragazzi down che volteggiano felici, stelle dell'Opéra di Parigi simili a possenti eleganti cigni, danzatrici di Pina Bausch e violinisti che, nel corpo, nella musica, incarnano l'inquietudine. E Bobò, l'omino che somiglia a Pulcinella e a Totò, che si esprime solo con lamentosi guaiti a volte simili a canti dolcissimi, strappato quasi quindici anni fa a un manicomio dove era rinchiuso da quaranta o cinquant'anni, come tutti gli esseri mitici senza età, abituato ora a comparire sulle prime pagine di "Le Monde". E lui, il demiurgo, appunto, che a tutte quelle apparizioni, al loro vorticoso affannarsi raggrumarsi polverizzarsi, alle urla di ribellione e insofferenza, ai filmati che squarciano la prigione, all'evocazione di una madre fervente cattolica che non capisce e non deve sapere dei suoi "eccessi", lui, Pippo Delbono, a tutta questa vita fragorosa o alla deriva dà unità.

■ Teatro delle attrazioni

 Negli ultimi spettacoli è diventato sempre più chiaro il disegno, lontanissimo da quello del teatro che siamo abituati a vedere nella routine un po' noiosa, un po' mortifera dei nostri palcoscenici. Lui, il direttore-protagonista, all'inizio sta defilato. Ne "La menzogna" (2008) era sistemato a metà sala e da un banchetto interveniva, gridava, dirigeva, si lanciava verso le figure che aveva creato di fronte a noi. In "Dopo la battaglia" sta nel buio a fondo sala: e di là parla, grida, irrompe tra le poltrone degli spettatori e sul palco. Quello che avviene in scena non ha apparentemente un filo narrativo: sembra simile al varietà o all'opera lirica (come arte che ne comprende molte altre). Quest'ultima creazione di Delbono doveva essere proprio una scorribanda nel melodramma con danzatori e attori, con testi parlati e cantati. Il regista sognava il "Macbeth" di Verdi, opera nera e feroce, capace di raccontare tempi di sangue occultato come i nostri. Poi qualcosa non ha funzionato con la produzione, spaventata di trovarsi di fronte a una pericolosa "profanazione"... Ma tutto questo l'artista lo racconta nello spettacolo.



LA BATTAGLIA

Ritorno allora sulla parola *varietà*. È facile marchiare il teatro di Delbono con l'etichetta di cabaret felliniano perlomeno dalla produzione di "Barboni" (1997), il lavoro che lo rivelò al mondo, con la sua compagnia fatta di attori professionisti e di gente trovata sulla strada: emarginati, migranti, ipercinetici, persone strappate agli orrori del manicomio o raccolte da vagabondaggi metropolitani, attrici *oversize* ed esili ballerine. Eppure è qualcosa di più, di diverso. Contiene in sé l'idea di «montaggio delle attrazioni» che l'avanguardia teatrale degli anni '60 (Barba, sulla scia di Grotowski) desume da Ejzenstjn come un teatro fatto di contrasti, disequilibri, apoteosi e derisione, per risvegliare l'attenzione profonda, psichica, intellettuale e la partecipazione emotiva dello spettatore, per fargli guardare con occhi nuovi il mondo che ha intorno. E contiene in sé il metodo dell'altra sua maestra, a cui in questo spettacolo tributa un toccante omaggio: Pina Bausch. Ce la spiega Leonetta Bentivoglio la rivoluzione di Pina, proprio nell'introduzione al volume "Pippo Delbono. Corpi senza menzogna" (Barbès, Firenze, 2009):

[Il teatrodanza di Pina Bausch] ha accolto una ricchezza di stili e linguaggi del corpo che prima non era immaginabile, aprendosi al gesto e al movimento che nasce dal bisogno di parlare di sé. Una necessità che può esprimersi in modalità differenti, e che rende ogni danza personale: tutti i comportamenti gestuali possono essere osservati e accolti, senza pregiudizi né censure.

Teatro dell'io ■

 Quello è anche il programma del teatro di Delbono: come in una coreografia, come in un melodramma prima della museificazione del genere, come in un montaggio di cose che si attraggono, si scontrano, si respingono per comporre la forza, la pena, la bellezza, il grido della differenza. E l'infinita varietà dell'arte e della vita.

Allora trovano un senso stringente quello sguardo da lontano, quelle irruzioni dall'esterno verso figure che sempre di più non hanno la parola, o vengono doppiate in playback, o si esprimono per frammenti, mentre il testo è costituito da esplosioni di schegge di poesia. Siamo in un teatro dell'io. In un sogno. Quello stanzone è la camera profonda dei desideri e delle indignazioni.

Quale "io", però, è quello dell'artista Delbono (o quello che proietta sui propri palcoscenici)? Qui è necessaria un'altra divagazione. Il nostro artefice non si limita a creare spettacoli: scrive libri e articoli di giornale; con un telefonino gira il mondo filmando il razzismo, la rivolta, l'amore e la musica della realtà, una realtà che colora con le proprie rabbie personali, in creazioni *low tech* ad alta densità emotiva. Poesia, musica, danza, canto, azione, corpi fuori dai canoni – troppo magri, grassi che danzano – si confrontano e mescolano nelle sue opere. E poi autobiografia e coscienza civile, orrore per il pregiudizio e orgogliosa rivendicazione di tutta la vita, anche dei comportamenti che lo hanno portato alla malattia (l'Aids, mai nascosto), orgoglio dell'omosessualità, buddismo, rifiuto per le ipocrisie dell'Italia cattolica e perbenista. Felice di quella sua compagnia nomade e variegata che lavora con un teatro stabile, tra Bausch, Barba, Kantor e la necessità di farsi capire dalla «parrucchiera di mia madre»; tra la presenza scenica catalizzante di Bobò, che viene dal manicomio, e Umberto Orsini, l'attore di Visconti, accostati in uno spettacolo di qualche anno fa.

Teatro della vita. Una vita che sappiamo non essere "naturale": ammessa all'esistenza dalla creazione di un linguaggio e di criteri di esclusione deliberati dal potere, che inventa la realtà e la «cristallizza» (direbbe Foucault). L'inattingibile, necessaria «nuda vita» (direbbe Agamben). È un teatro di un io che «è un altro» (direbbe Rimbaud). Teatro del

sé che esalta le peculiarità, le molteplicità, le giustapposizioni, la scoperta, l'esperimento, la vertigine.

Teatro che, con una nota personale, con un sovrappiù di emotività e narcisismo (teatro dell'io esplorato fino all'estremo) si inserisce nel grande filone del teatro delle differenze. Quello che lavora con i corpi segnati dei carcerati per rompere le sbarre della colpa e della pena, delle prigioni reali e mentali, come fa Armando Punzo a Volterra. Quello che cerca di far ritrovare un posto, una "proprietà", una libertà, una bellezza a persone relegate dalla malattia psichica o dall'handicap fuori dai ranghi della società. Quello che guarda radicalmente la verità, come fa Danio Manfredini, andando a fondo nella fragilità, nel dolore umano.

■ Teatro delle differenze

 Il teatro può farlo. Perché il teatro, il vero teatro, è sempre differenza. Per sua natura. Perché lavora sulla materia prima di ogni diversità, l'uomo: il suo corpo, il suo modo d'essere, i suoi sentimenti. È fatto di volti, di espressioni, di voci roche o leggere, aspre, seducenti, cullanti. Di *physique du rôle* e di attori fuori parte. Di racconti e immagini che mettono a confronto con una realtà altra, immaginaria e immaginale.

È differenza perché crea qualcosa che ha una consistenza apparente eppure compiuta, e perciò può rivelare le fondamenta instabili della realtà, l'illusione di solidità, di durata. È differenza perché procede per finzioni che nascondono più profonde verità. Insieme finge e svela la propria menzogna maieutica. Ma soprattutto il teatro è differenza per quella sua natura che non può prescindere dall'ultima, irriducibile diversità, quella dei corpi, delle voci, del *soma*, del *bios*.

Per questo il teatro lotta per la libertà. Si fa plurale, multiplo, meticcio. Per questo il nuovo teatro, dagli anni Sessanta e Settanta in poi, ha sviluppato pratiche di eresia estetica. Ha formulato l'esigenza di essere ancora di più *dentro*, *contro*, *con* la realtà. Di rinnovarsi confrontandosi con il margine, con la sofferenza, con l'infinita vitalità di corpi ed esperienze singolari.

Il teatro vero, quello inquieto, ha marcato la cesura con una società e con consuetudini di vita sempre più omologate, indagando con l'arte nuovi modi di porre la questione della realtà e della consistenza. Nonché quelle, strettamente connesse, della tolleranza, della solidarietà, dell'amore, del bisogno di cambiamento. Il teatro si è fatto povero perché la società dominante si crogiolava nella ricchezza. Ha cercato l'handicap, il bambino, il malato, lo straniero, il carcerato, il senza-fissa-dimora mentre crescevano il culto di una bellezza plastificata o la xenofobia.

Qui, in questa corrente, si pone Pippo, con il suo teatro dell'io differente, dell'Es che si proietta su noi spettatori come ossessione in cerca di liberazione. Ripetendosi, da spettacolo a spettacolo, come un diario intimo nel quale vengono aggiunti nuovi foglietti, poesie, canzoni, azioni, ma che sostanzialmente replica le stesse figure, gli stessi motivi, le medesime inquietudini. Con i suoi eccessi può risultare insopportabile o geniale. È un teatro lancinante, in fondo sempre uguale e meravigliosamente diverso: che cerca insieme a te, spettatore, fratello, simile ipocrita e distante, qualcosa che somigli a una salvezza.

Dopo la battaglia che cosa c'è? Lo spettacolo risponde con una filastrocca scritta da una bambina:

Dopo la battaglia viene la guerra
Dopo la guerra viene la serenità
Dopo la serenità viene la gloria
Dopo la gloria viene la gioia
Dopo la gioia viene la rabbia
Dopo la rabbia viene la malinconia
Dopo la malinconia viene la timidezza
Dopo la timidezza viene la paura
Dopo la paura viene il coraggio
Dopo il coraggio viene la pace.



Miguel Della Polina

PER CORPO E VOCE,

CON “UN FLAUTO MAGICO” IL PIÙ GRANDE MAESTRO DEL TEATRO CONTEMPORANEO
DÀ IL SUO ADDIO ALLE SCENE E ALLO SPAZIO DE LES BOUFFES DU NORD A PARIGI.
DUE TESTIMONI D’ECCEZIONE RACCONTANO L’INCONTRO TRA BROOK E MOZART

IL SUO TEATRO E IL SUO SPAZIO

DI PIERGIORGIO GIACCHÈ

Un flauto magico

da W.A. Mozart

regia di
Peter Brook

al Teatro
Argentina di Roma
per RomaEuropa
Festival
dal 17 al 27
novembre 2011

 Peter Brook è il maestro che più degli altri ha studiato lo spazio del teatro, ma è anche quello che si è scelto il più bel luogo teatrale del mondo: Les Bouffes du Nord di Parigi è perfettamente adeguato al suo teatro, ma è forse anche il miglior teatro per i nostri tempi e per gli attuali modi di fare e di vedere spettacoli.

Da quando ne ha lasciato la direzione si sono visti allestimenti che non erano né obbedienti né convenienti a quell’ambiente invece così aperto e insieme così esperto: un teatro capace di un raro equilibrio fra accoglienza e sapienza sia dell’azione che della visione. C’è una naturale eppure straordinaria soluzione di continuità fra un generoso circo di proscenio, che si spinge fin dentro all’abbraccio di tre logge per spettatori affettivamente incumbenti, e una parte di retroscena più interna, segnata appena in cima da un arcoscenico lieve e marcata appena ai lati da due muri di quinta, ma non di cinta. L’apertura e l’altezza sono le qualità che riassumono e sovrastano tutte le parti di un cosmo complesso ma completo: di un teatro soddisfatto in sé e per sé, se è vero che a Les Bouffes l’incanto dello spazio-tempo teatrale parte e parla da solo, prima ancora di ogni inizio e dopo ogni fine rappresentazione.

Les Bouffes du Nord è per Brook una creatura delle sue creazioni, tanto questo luogo è segnato e curato dal passaggio e dal contagio delle sue opere. Un “teatro abitato” che infine capovolge il rapporto tra “teatro come luogo” e “teatro come arte”, nel senso che la scena e la sala non sono gli alloggiamenti casuali ma le matrici strutturali dei suoi allestimenti. Alcuni spettacoli in particolare sono visibilmente nati e cresciuti dentro questo spazio, tanto da modellarsi e modellarlo in una osmosi impercettibile e inarrestabile. Mi ricordo ad esempio una “Tempesta” e un “Pelléas et Mélisande” e infine un “Flauto Magico” che davvero non si possono vedere altrove, se non scontando la perdita di un campo performativo e fruitivo molto più importanti, che questo suo teatro contiene e infine sostituisce. Che infine essenzializza, fino a quei minimi termini che si rivelano i massimi vertici di un artigianato tanto più *povero* quanto più *magico*.

“Un flauto magico” è stata l’ultima prova e forse l’addio al *suo* teatro. Ma anche l’ambiziosa dimostrazione – non la prima – che nel linguaggio del teatro si può rigenerare anche l’opera lirica. Un’opera senza orchestra, in cui mancano parti e suoni e anche le infinite ridondanti compiacenze che ne esaltano la spettacolarità. C’è un solo pianoforte che riassume lo spartito, mentre l’ordito delle scene è inseguito da un’alternanza di canto svolto e testo riassunto. I cantanti sono impeccabili sia nel mestiere che nel ruolo e sono seguiti e serviti da due attori: due servi di scena appunto, che inventano e disegnano, con poche esili aste, il luogo dove la situazione scenica volta a volta si accampa. Insomma chi ci andrà, vedrà. Vedrà come e perché tutto il teatro che c’è nell’opera stavolta emerge e ci sommerga, a cominciare dalla *fabula*, che per una volta si fa leggere, pur restando leggera sullo sfondo.

Un teatro che essenzializza, fino a quei minimi termini che si rivelano i massimi vertici di un artigianato tanto più “povero” quanto più “magico”



PETER BROOK

In primo piano – e solo con un piano – la musica è comunque sempre sovrana: non sbiadisce, ma al contrario rivela di essere fatta di poesia. Una poesia in atto e voce, in movimento e mutamento: una poesia danzata da corpi e da voci di rarefatta ed elegante teatralità. Nessun sacrificio: l'opera di Mozart pare ci guadagni a perdere parti e prendere partito nel teatro di Brook. Nessun rischio, nemmeno per quelli che vedranno l'opera in teatri d'opera anziché nella sua culla naturale: il flauto è magico e Peter Brook anche, ma per gli spettatori del Teatro Argentina di Roma (come per quelli che l'hanno vista a Milano) può essere l'occasione per riflettere sulla non sempre ideale situazione spazio-temporale offerta o forse imposta dai nostri gloriosi teatri storici. Non sempre uno spettacolo ha bisogno di essere innalzato sull'altare o sul trono del palcoscenico all'italiana. Ci sono spettacoli puri e sorgivi che vanno visti nascere e rinascere dal basso. Volano più in alto, vi assicuro.

UNA FRAGILITÀ MAGICA

DI GEORGES BANU

 "Un flauto magico" – spettacolo che non può esser dissociato da Peter Brook e dai suoi addii a Les Bouffes du Nord. Come guardarlo senza pensare che si tratta di un addio? "Il flauto/Un flauto" si pone sotto il segno di un duplice addio non soltanto brookiano, perché se il "Requiem" compiva l'opera di Mozart malato e morente, l'altro versante è proprio "Il flauto magico" che, senza presentimenti preliminari, fu l'opera che lo precedette, l'opera di Mozart prima della fine. Spesso si dimentica che si tratta di un testamento imprevisto e si ama l'opera perché essa rappresenta la vittoria dell'amore sugli ostacoli, gli ostacoli degli elementi e degli uomini. E se Mozart avesse avuto l'intuizione che c'era un'altra prova, ultima, che nessuno può superare e che, lungi dal superarla, si può solo affrontarla in modo brioso? *La morte gioiosa...* conclusione limpida di una vita piena, opera quasi ultima che si lascia leggere nella *prospettiva della fine* senza tuttavia essere redatta come *espressione della fine*. "Un flauto magico" di Brook conforta questa ipotesi. Per lasciare Les Bouffes du Nord, il luogo in cui è nato una seconda volta, l'ha concepita così, forse in modo ancora più esplicito di Mozart. Non mi diceva forse – qualche anno fa, quando lo interrogavo a proposito del *teatro testamentario* – di provare orrore per la postura goethiana e la monumentalità del "Faust", a cui contrapponeva l'evanescenza finale della "Tempesta" shakespeariana? Allontanarsi senza posa e senza concludere, svanire come i sogni e i sortilegi, ecco l'auspicio di Peter Brook. Questo Prospero del teatro si allontana con un passo leggero su un'aria mozartiana. "Un flauto"... addio sereno, per nulla faustiano!

Brook ha atteso "Un flauto magico" per più di vent'anni. Per Aix-en-Provence, festival mozartiano per eccellenza, aveva preferito il "Don Giovanni", in seguito avrebbe declinato la proposta di Gerard Mortier. Ritardare un appuntamento è spesso prova di timore e di desiderio. E tuttavia non bisogna mancarlo! Tutto, d'altronde, legittimava questa scelta: la sua propensione per lo spontaneo superiore (*naïf supérieur*), sviluppata fin dal suo arrivo a Parigi all'inizio degli anni '70, non poteva trovare opera più propizia, terreno più favorevole. Sarebbe questa la ragione di un rinvio così prolungato? Ciò che troppo tormenta rischia di generare lo scontato. E lui, Brook, è sempre in cerca dell'inatteso. Eccolo, finalmente: "Un flauto" a ottantacinque anni! Ha avuto ragione di attendere per sorprendere, ancora una volta, se stesso e gli altri.

Lo spettacolo è co-firmato dalla sua collaboratrice di sempre, vicina e integrata nell'estetica brookiana, Marie-Hélène Estienne. Ma è anche indissociabile dalla collaborazione

Georges Banu ha dedicato a Peter Brook diversi libri, tra cui "Peter Brook. Da Timone d'Atene a La Tempesta" (Ponte alle Grazie, 1994) ed è autore di opere e saggi sul teatro contemporaneo quali "Le théâtre est une forme" sul lavoro di Grotowski.

Cosa vedo in scena? Dei giovani. Avanzano con esitazione, recitano con pudore, si ascoltano con candore. Riunendoli su un palcoscenico, Brook sembra aver voluto rendere omaggio ancora a una volta a quello «spirito» di giovinezza che da sempre abita il suo teatro

con Franck Krawczyk, musicista poetico e imprevedibile che ho incontrato nello stesso solco di quel grande artista della memoria ferita del XX secolo che è Christian Boltanski. Un giorno sono andato a trovarlo e ho trascorso con lui uno dei più incantevoli pomeriggi della mia vita: sul suo pianoforte mi ha suonato la versione dell'opera che aveva preparato, con le sue rotture e i suoi sconfinamenti, le sue audacie e le sue innovazioni. Quel giorno ho capito che l'ora del "Flauto magico" era arrivata; Brook aveva trovato il suo Mozart (quando glielo dissi, lui me lo confermò, con un sorriso). Più tardi, durante gli spettacoli, ho guardato Franck, da un lato, chino sulla sua tastiera, abitato dalla musica rivisitata con coraggio e con foga. Non dimenticate di fissare lo sguardo su di lui, ispirato ambasciatore di Mozart sulla scena brookiana.

"Un flauto" – bisogna ascoltare e guardare per poi potersene ricordare. Ricordarsi della sua virtù particolare, esemplare, a cui uno dei collaboratori più vicini a Brook, Jean-Claude Carrière, ha consacrato un'opera, "La fragilité". Qui, più che mai, ho provato l'esattezza di quella definizione dell'uomo che Shakespeare formula in "Misura per misura": siamo fatti dell'«essenza del vetro» – ché, pronto a rompersi, lo spettacolo mi attrae come se mi chiamasse per proteggerlo, per vegliare su di lui ed esser pronto a prestargli soccorso a ogni istante. Mi sento chiamato in causa dal giovane cantante che avanza sul palcoscenico, dal timore della sua voce che si incrina, dalla gestualità semplice di una Pamina «cacciatrice», da questa apparizione che un niente può turbare, da un generale sentimento di insicurezza. La fragilità di "Un flauto" mi riguarda, mi riporta a quando, da bambino, assistevo con il fiato sospeso, ammaliato e terrorizzato, ai numeri degli equilibristi sul filo. Se, nel suo indimenticabile film sull'opera mozartiana, Ingmar Bergman metteva l'infanzia a lato della sala – filmando la sua radiosità sui volti dei giovani spettatori – Brook la situa sul palcoscenico, di cui diventiamo testimoni in apprensione. Qui il palco affascina perché non rassicura, perché è fragile e minacciato. Provoca questo timore ludico caro ai bambini, quella paura che sullo sfondo sente il brivido della speranza di essere superata. La scena è fragile! Seguiamo felici le prestazioni degli artisti e tendiamo le braccia per accogliere l'acrobata cantante sempre esposto alla caduta. Siamo qui, benevoli e commossi. Lo spettacolo riassume gli elementi della poetica brookiana, ne propone una sintesi discreta, ma sempre reperibile: ritroviamo i bambù dei debutti parigini, la bellezza di quel luogo unico che sono Les Bouffes du Nord, la presenza degli attori africani e la loro magia... mancano solo, e li rimpiango, i proverbiali tappetini.

Ma lo spettacolo seduce perché riunisce quei segni di punteggiatura teatrale che, da parecchi anni a questa parte, distinguono gli spettacoli di Brook da qualunque altro al mondo. Nel suo spirito, quello del «teatro delle forme semplici», "Un flauto magico" si pone sotto il segno di quel *naïf* che tanto lo appassiona. Semplice e chiaro, il "Flauto" brookiano riesce a riunire attorno a Mozart l'intera comunità teatrale.

Cosa vedo in scena? Dei giovani. Avanzano con esitazione, recitano con pudore, si ascoltano con candore. Riunendoli su un palcoscenico, Brook sembra aver voluto rendere omaggio ancora a una volta a quello «spirito» di giovinezza che da sempre abita il suo teatro. Giovinezza della sala come della scena. Per un caso felice, il giorno dopo dello spettacolo a Les Bouffes du Nord sono andato alla mostra parigina delle incisioni di Matisse. Il Matisse della fine raggiunge il Brook di oggi perché, come lui, coltiva il gusto della linea essenziale, fluida e ininterrotta, la linea tipica dell'artista pacificato. Scrive Matisse: «Nessuno dei miei fogli disegnati ha perso la commovente bianchezza della carta, anche quando un segno li divide». Quando ha lasciato la Royal Shakespeare Company, Peter Brook si è congedato con un "Sogno di una notte di mezza estate" messo sotto il segno del bianco, di una notte ludica, di una gaiezza per niente nostalgica. Con "Un flauto magico" si è allontanato da Les Bouffes du Nord. Lo spirito del "Sogno" di un tempo ritorna, ma se il piacere del gioco perdura è sullo sfondo di una indicibile fragilità infantile. La fragilità dell'artista che conferma le parole di Constantin Brancusi, convinto che «quando si smette di essere bambini non si crea più!».

"Un flauto magico": nuvola che svapora, sospiro che mormora, felicità che si prolunga. E grazie ad essa, nella sala, noi dimentichiamo – istante magico – la violenza del mondo, per erigerci in spettatori disarmati che ritrovano l'infanzia sempre necessaria.



Notina liquore / al cine
PORNO

BERTOLT BRECHT È DI RITORNO

CON STILI E MODALITÀ PROFONDAMENTE DIVERSE, LA SCENA ITALIANA SEMBRA INTENTA A RICHIAMARE IL POETA DEI BOSCHI NERI DAL SUO LUNGO ESILIO.

ALLA RICERCA DI UN NUOVO TEATRO POLITICO IN UN'EPOCA POST-IDEOLOGICA

DI SERGIO LO GATTO

Nella storia recente del nostro teatro abbiamo assistito a un diffuso fenomeno di risacca in cui certe correnti hanno trovato spazio per nuovi attraversamenti, muovendo maree tematiche e metodologiche fino a far riaffiorare antichi e meno antichi discorsi, ponendo una realtà in continua mutazione di fronte a domande che, stando proprio alla loro permanenza, si sono confermate come tappe cruciali del viaggio di una coscienza culturale. Dopo una sorta di esilio, il teatro di Bertolt Brecht sta tornando sui palchi italiani con sempre maggiore approfondimento, di cui la scorsa stagione del Teatro di Roma ha ospitato alcuni ottimi esempi. Diversi per natura e soprattutto per presupposti stilistici, gli allestimenti di Claudio Longhi (“La resistibile ascesa di Arturo Ui”), Accademia degli Artefatti (“Orazi e Curiazi”) e Kinkaleri (“Ascesa&Caduta”) hanno composto un prisma di riflessi incrociati, dando forma e luce a una sorta di *brechtismo di ritorno*.

Nei suoi “Scritti teatrali” (Giulio Einaudi Editore, Torino, 2001), lo stesso Brecht parlava di un «referendum su quello che lo spettatore desidera che il teatro gli mostri della vita. Poiché vede i propri desideri non solo realizzati ma anche criticati (vede se stesso non come soggetto ma come oggetto), egli è in grado di assegnare al teatro una nuova funzione (p.37, cit.)». Comune ai tre allestimenti citati è la riattivazione di quell'impulso di ragionamento che forza la realtà rappresentata a compiere un passaggio di stato, accedendo alla propria stessa messa in crisi. Ciascuna delle innumerevoli risonanze provocate dai presupposti brechtiani ha la propria scintilla nel riposizionamento dello spettatore, considerato finalmente non solo come un essere pensante, ma come un essere il cui pensiero è potenzialmente determinante. Ancora negli “Scritti teatrali”, illustrando l'uso di una recitazione che separasse attore e personaggio, Brecht scrive: «[...] ciò equivaleva ad esporre alla critica l'operato dell'uomo. Venivano mostrati comportamenti sbagliati e giusti [...]. Il teatro divenne accessibile ai filosofi, beninteso a filosofi che si proponessero non solo di spiegare il mondo, ma anche di cambiarlo (p.64, cit.)».

Uno strumento, dunque, per stimolare una reazione. L'errore sarebbe probabilmente far coincidere i termini *reazione e rivoluzione*. Sarebbe quantomeno ingenuo considerarne l'identità in un luogo storico-geografico come quello attuale. Ma se il tentativo di riportare Brecht sui palchi non pretende di spingere gli animi a una rivolta è invece del tutto valido come segno di un'apertura estremamente popolare. La maestria di Brecht stava anche nel confezionare per un pubblico eterogeneo un prodotto adatto non tanto a separare teatro borghese e commerciale, quanto a dimostrare che le due categorie rappresentavano sovrastrutture posticce di cui era bene liberarsi per rinvigorire una necessità dell'azione teatrale in sé. La complessità del discorso di Brecht passa attraverso un sincretismo semiotico preciso, un'orchestrazione in cui l'improvvisazione (almeno quella relativa alle intenzioni) non è ammissibile. Il collante primario in grado tenere tutti i segni attaccati all'intricato schema che li articola è la narrazione di una storia, nei confronti della quale esiste un dialogo basato sulla distanza. La sembianza poetica prediletta è allora l'allegoria semiseria, una copia carbone della realtà in cui i personaggi interagiscono conservando un peso specifico lieve abbastanza da consentire agli attori di portarli in scena sul palmo della mano, per esporli all'attenzione dello spettatore.



■ La resistibile ascesa di Arturo Ui: la scena di Longhi

La Chicago di Arturo Ui è dunque una Berlino sommariamente mascherata, nella quale ogni particolare dell'ascesa di Hitler ha un doppio satirico di grande potenza: la Grande depressione del 1929 getta la società in un fermento malato in tutto simile a quello della Germania dalla quale Brecht era dovuto fuggire; il racket dei cavolfiori diventa quella finanza umile e spietata su cui nuove forme di potere si imporranno con la crudeltà esemplare di chi calpesta altre disperazioni per affermare la propria. Un'allusione sinistra serpeggia in tutta la messinscena di Longhi e a fare la differenza sono scena e costumi: cassette da frutta impilate a disegnare uno *skyline* e completi da gangster che piano piano mutano in uniformi da gerarchi, mentre nella figura del protagonista (Umberto Orsini) si condensa l'insolente intelligenza del potere, al comando di quella burocrazia dello spirito che, diceva Hannah Arendt, rende "banale" e dunque irrimediabile il male. Nel momento in cui quel sottile doppio della realtà viene creato si entra nel campo della verosimiglianza. La vicenda reale viene trasformata in *realistica*, una sorta di piano in cui è plausibile che i personaggi agiscano in quel modo (e si mettano, ad esempio, a cantare), ma solo perché hanno abbandonato il vincolo rappresentato dal *credersi reali*. Nessuna favola, solo la realtà in viaggio su un binario parallelo, la cui traccia non può essere decisa se non con l'aiuto dello spettatore, divenuto a tutti gli effetti oggetto di un contratto.

■ Ascesa&Caduta: la convenzione radicale di Kinkaleri

Un contratto ancora più vincolante è quello proposto da Kinkaleri in "Ascesa&Caduta": Marco Mazzoni porta in scena da solo, sul palco di Short Theatre, l'intera "Mahagonny"; da dietro a un lungo tavolo di legno si muove pattinando su uno sgabello a rotelle, dando voce a tutti i personaggi, nient'altro che una schiera di pupazzi di plastica, sagome di legno e informi figurine di carta. In questo caso la verosimiglianza si basa su una convenzione radicale, quella del teatro d'oggetti, grado limite della separazione tra performer e personaggio. Torna l'uso dei grezzi cartelli esplicativi e qui l'attore legge da un copione, sfogliandolo con grande solennità, cantando le celebri arie e imitando gli strumenti dell'orchestra. È la negazione di una prospettiva: tutto accade lì ed è come una favola nera da cui è rassicurante separarsi ma, insieme, impossibile fuggire, ché il tavolo di legno va da una parete all'altra della scena, intrappolando l'attore.

■ Orazi e Curiazi: il Brecht pop degli Artefatti

L'"Orazi e Curiazi" dell'Accademia degli Artefatti tratta la leggenda della lotta tra Roma e Alba come un gioco di società da salotto borghese, con squadre, armi fittizie e punti segnati su una lavagna, mentre due schermi trasmettono la pulsante interferenza di un segnale che non esiste più, pensiero estinto. Il regista Fabrizio Arcuri tenta come sempre di far esplodere quella tensione tra finzione e realtà usando cortocircuiti stilistici e, qui, il mezzo del "dramma didattico", forma cui neppure lo stesso Brecht aveva imposto confini precisi. Il ribaltamento ha effetto sulla performance degli attori, estenuati dal proprio stesso affannarsi attorno a ruoli che non hanno più luogo. I modelli marxisti sono del tutto tramontati, lo testimonia il quadro iniziale in cui un gruppo di esploratori in tuta anti-radiazioni riesuma alcuni feticci del comunismo "buono"; da qui l'esperimento di Arcuri prosegue nell'opportunità negata dello spettacolo "One day", in cui una sorta di *nuovo brechtismo* mette in discussione addirittura il concetto di testo, pronto a modellarsi sul *hic et nunc*, prevedendo inserti non solo extra-diegetici, ma neanche extra-teatrali. Questo ritorno coincide dunque con una nuova partenza, viaggio alla ricerca, ancor più che delle risposte, delle domande giuste: lo spettatore si fa complice di una critica della realtà e permette di stressare il reale fino a scivolare nel realistico mettendo in evidenza i cedimenti critici, quelli della rappresentazione, che della realtà ha ingoiato il senso stesso ed è ora pronta a restituire un'essenza. O un'emergenza. Solo allora si smette di *parlare di politica* e si comincia a farla.

TUTTO SI ASCOLTA, NIENTE SI VEDE

L'INVISIBILE ARTE DEL RADIODRAMMA

LA RADIO CONTINUA A CERCARE LA SUA FORMA, COME DICEVA ARNHEIM NEL 1937,
E INCONTRA IL TEATRO SUL PALCOSCENICO ACCECATO ED EVOCATIVO DEL RADIODRAMMA.
CHE TORNA IN AUGE GRAZIE AGLI ESPERIMENTI DI SANTARCANGELO E DI RAI RADIO 3

DI RODOLFO SACCHETTINI

Tutto esaurito!

è lo speciale
che Radio3 Rai
dedica al teatro
per l'intero mese
di novembre.

A cura
di Antonio Audino
e Laura Palmieri

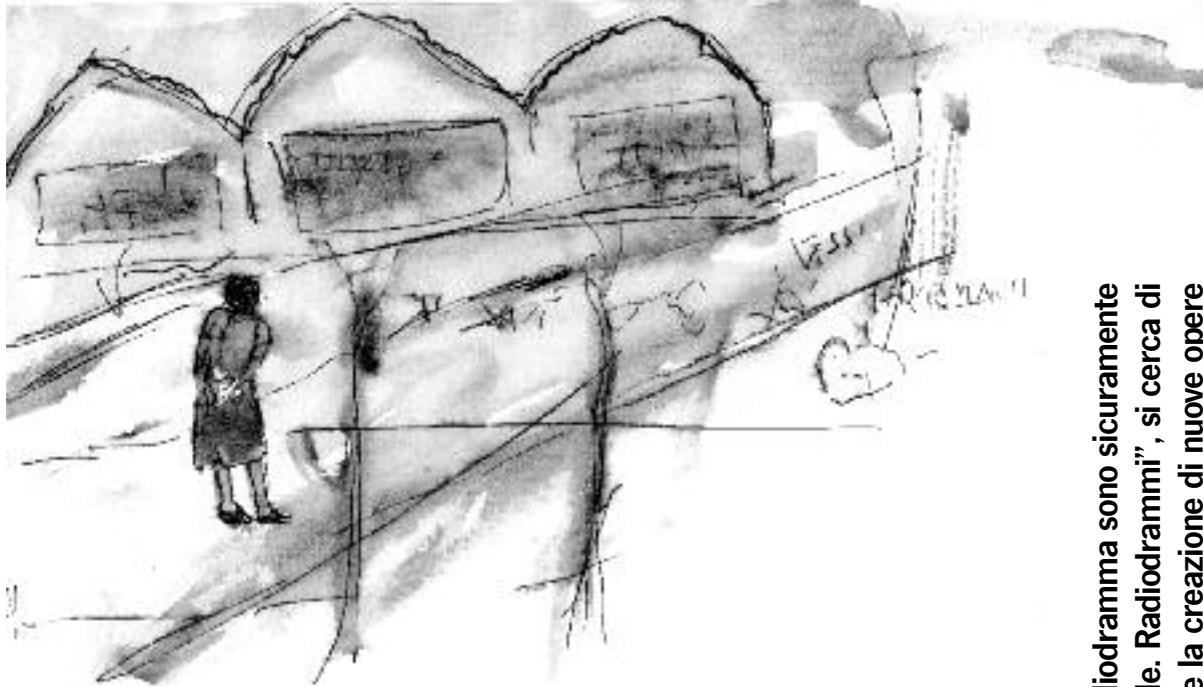
■ ■ ■ Che cos'è un radiodramma? È strano, ma una domanda che sarebbe fuori luogo, o avrebbe bisogno di specifiche se rivolta ad altre arti, pare invece opportuna e legittima per l'arte radiofonica. *Che cos'è un radiodramma* se lo sono ripetuto per anni i pionieri della radio ed è una questione che continua a risuonare anche tra gli artisti (scrittori, attori, registi...) che si cimentano oggi con il mezzo radiofonico. Eppure già tra gli anni Cinquanta e Sessanta il radiodramma, con le sue peculiarità e i suoi limiti, viene assunto come genere artistico specifico e, accolto dal pubblico con entusiasmo, fruito con consuetudine e regolarità. Nel dopoguerra Alberto Savinio afferma con la sua limpidezza di stile che «La radio è uno strumento – un mezzo. Ogni nuovo strumento (ogni nuovo mezzo) è l'origine di una nuova forma (mentale, d'arte ecc.)». Un'indicazione questa da tenere a mente anche oggi, visto che i media che si avvalgono di nuove tecnologie non sempre bastano a dar vita a modelli davvero innovativi. Savinio continua col dire che «Opera radiofonica è quella in cui tutto si ascolti e niente si veda. E se il non vedere è un limite, l'opera radiofonica di quel limite fa la sua forma». D'altronde «La radio cerca la sua forma» era il titolo anche della prima edizione italiana (1937) dello studio di Rudolf Arnheim, testo che, per alcuni versi, rimane insuperato, nonostante vi si parli dell'arte radiofonica in un periodo tecnologicamente primitivo.

«Il radiodramma cerca la sua forma» potrebbe dunque rimanere un monito valido ancor oggi dal momento che, per tanti motivi, negli ultimi decenni la produzione di radiodrammi ha cominciato a diradersi, mantenendo solo qualche apice di qualità e sviluppandosi in periodi importanti e significativi (come alla fine degli anni Novanta e agli inizi del Duemila), ma pur sempre limitati nel tempo. Fatto sta che oggi tutti sanno più o meno cosa è un radiodramma ma, entrando più nel merito, è davvero molto raro che qualcuno ad esempio ricordi anche solo un titolo. E così non è scontato giudicare un radiodramma, comprenderne il valore, capirne gli elementi di novità, perché punti di riferimento o eventuali confronti col passato, soprattutto recente, sono scarsi sia dal punto di vista numerico che conoscitivo e ci si riferisce come modello piuttosto ad altre arti come il teatro, la letteratura o la musica. Rimettere in circolo del materiale e promuovere nuove produzioni diventa perciò essenziale per alimentare una sensibilità che, per tante ragioni, sembra iniziare a crescere.

Molte compagnie teatrali hanno ad esempio riflettuto su un tipo di ascolto radiofonico anche in lavori non pensati appositamente per la radio. Il teatro, come arte in grado di lambire sempre nuovi limiti, non è stato estraneo, in anni recenti, a un pensiero serio sulle possibilità dell'ascolto e sulla capacità di evocare immagini mentali esclusivamente tramite parole, suoni e rumori.

In questi ultimi tre anni, tramite un progetto specifico che ho curato all'interno del Festival di Santarcangelo, ho cercato di stimolare questa sorta di fertile connubio tra una certa area del teatro di ricerca e le possibilità del radiodramma. Con l'intento di rimettere in circolo del materiale esistente e contribuire seppur minimamente ad arricchire l'immaginario radiofonico, ho proposto nel 2009 l'ascolto di radiodrammi d'archivio

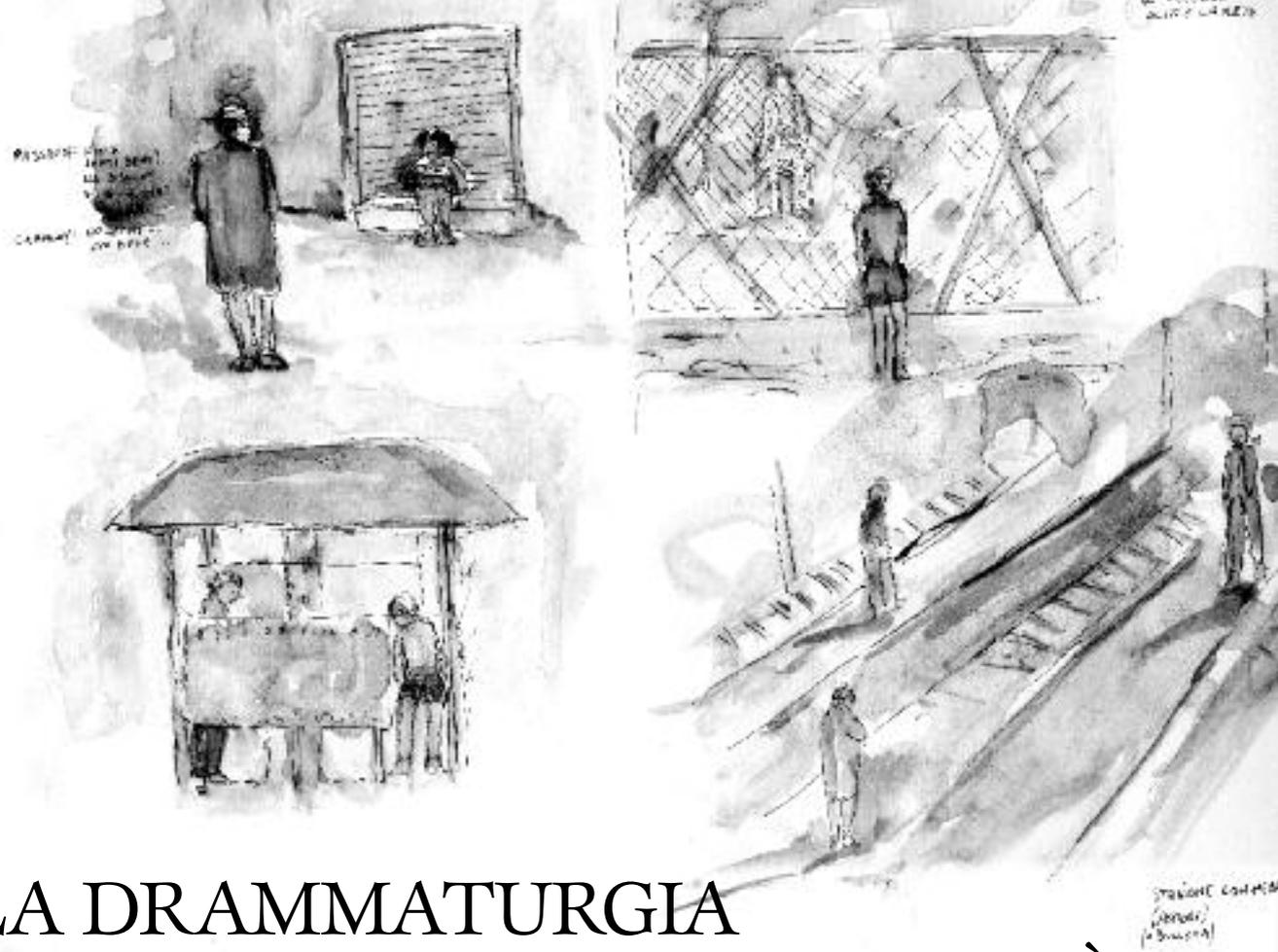




(lavoro inserito poi nella ricerca storica che ho realizzato in “La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione” da poco pubblicato da Titivillus). Ancora al Festival di Santarcangelo, l’anno seguente è stato prodotto il radiodramma live “Finale del mondo” di Teatro Sotterraneo, andato in onda su Rai Radio 3 in contemporanea alla finale dei mondiali. Oltre al pubblico a casa, il radiodramma poteva essere ascoltato dal vivo, seduti sulla tribuna dello stadio di Santarcangelo, sperimentando un cortocircuito spiazzante tra una percezione micro e macro. L’edizione 2011 è stata la volta della “Festa della radio”, con quattro radiodrammi (live o registrati): “338171 TEL” di Fanny & Alexander, “Chiedi alla scimmia” del disegnatore Stefano Ricci con Cristiano Pinna, “A furor di popolo” di Claudio Morganti e “Il Contratto” di Menoventi.

In questi tre anni l’attenzione e la sensibilità per il radiodramma sono sicuramente cresciute e adesso, con il progetto “L’arte invisibile. Radiodrammi”, che sto curando in collaborazione con Antonio Audino in occasione del mese dedicato al teatro da Rai Radio 3, si cerca di proseguire con l’approfondimento e la creazione di nuove opere. In questo ciclo sono infatti previsti due radiodrammi d’archivio e quattro nuove produzioni. A unire i differenti lavori non c’è un filo tematico, piuttosto l’energia dell’immaginazione, intesa come pratica della creazione di immagini sonore e così assunta come valore cardine specifico dell’arte del radiodramma. Si predilige una diversità di approcci nella convinzione che sia necessario prendere strade plurime, per toccare la complessità di questa forma e cercare di uscire dal vicolo cieco dei cliché e degli anacronismi. La rassegna si inaugura con Claudio Morganti (5 novembre), uno degli attori più geniali e appartati della scena di oggi, che prosegue il suo ciclo intitolato emblematicamente “I visionari”. Qui presenta “Il Grande Corvo”, oratorio radiofonico ispirato a una leggenda degli indiani americani Chukchee, detti anche “il popolo delle renne”, nella quale in parodia si racconta di una genesi stralunata in cui il Grande Corvo, dopo aver creato terra e acqua, impara il rito della procreazione. La seconda produzione è di Chiara Guidi della Società Raffaello Sanzio (12 novembre), vera pioniera di drammaturgia del suono, che presenta una versione radiofonica dello spettacolo “Flatlandia” dal celebre racconto di Edwin A. Abbott. È l’occasione per una sorta di *mise en abîme*: mondi a più dimensioni, tra loro impegnati in un dialogo impossibile, si confrontano nello spazio astratto e cieco del radiodramma che, alle sue origini, tra i molti appellativi, fu considerato arte “unidimensionale”, perché capace solamente di restituire un’idea di profondità spaziale. Il gruppo Muta Imago presenta invece “Via Plaiola 29” (19 novembre) un cammino acustico nello spazio e nel tempo di un racconto ambientato nell’arco di una giornata. Simile a un documentario radiofonico, il radiodramma di Muta Imago si sviluppa come una lunga soggettiva. Il ciclo di nuove produzioni si conclude con “Alla Nazione” di Fanny & Alexander (26 novembre), prima tappa di un progetto teatrale dedicato a vari generi di appelli rivolti a una comunità. Il radiodramma si propone come un vero e proprio discorso politico, un intervento ufficiale trasmesso alla radio, tra finzione e realtà, giocato sui luoghi comuni dell’oratoria radiofonica che esaltano le potenzialità di una parola ipnotica, imprevedibile, scivolosa e soggetta alla sorpresa continua della metamorfosi.

In questi tre anni l’attenzione e la sensibilità per il radiodramma sono sicuramente cresciute e adesso, con il progetto “L’arte invisibile. Radiodrammi”, si cerca di proseguire con l’approfondimento e la creazione di nuove opere



LA DRAMMATURGIA O LO SPECCHIO DELLA REALTÀ

PORGERE LO SPECCHIO ALLA NATURA, DICEVA IL PRINCIPE AMLETO. ANCHE SE LA NATURA NON È PIÙ FATTA DA CARATTERI IMMUTABILI, MA DA MUTEVOLI RAPPRESENTAZIONI.

L'AUTORE DE "IL GUARITORE" RIFLETTE SUL NUOVO RUOLO DEL DRAMMATURGO

DI MICHELE SANTERAMO

Ho l'impressione sempre più radicata che si spinga da più parti verso la disabitudine alla frequentazione della realtà. Questo costruisce una comunità di persone più docile, più malleabile, più silenziosa. La drammaturgia serve a restituire realtà.

Questa caratteristica porta con sé qualcosa di quotidianamente rivoluzionario. Descrive e mette in scena situazioni e personaggi che attengono strettamente alla realtà e la raccontano, non la nascondono, la esibiscono, la mettono in scena. Io credo che la poca frequentazione, nell'Italia di oggi, della nuova drammaturgia, per responsabilità molto spesso condivise e trasversali, derivi da questa disabitudine.

La necessità di rappresentare questa realtà è l'unica ragione che spinge ancora gente come me e altri a scrivere testi teatrali, perché altrimenti avrebbero ragione quelli che sostengono che se già Shakespeare ha detto tutto, che senso ha continuare a mettere in scena nuovi caratteri e storie?

Shakespeare, per sopravvenuti limiti di età, non avrebbe potuto scrivere di questi tempi, nei quali i caratteri saranno anche gli stessi, ma le condizioni dentro le quali quei caratteri assumono atteggiamenti mutano, e sono un giorno via l'altro imprevedibili. La necessità di continuare a scrivere per il teatro deriva direttamente da questa presunzione, dall'accostarsi quotidiano alle cose per tentare uno sguardo su quelle, un racconto al quale il pubblico possa affezionarsi, nel quale ciascuno possa *riconoscersi tra i personaggi*. Quanto più perdiamo questa consapevolezza, tanto più perderemo pubblico, e di conseguenza tanto più perderemo spazi di rappresentazione.



Il tentativo di recuperare questo rapporto stretto col pubblico è alla base del mio lavoro quotidiano. Le storie che scrivo e che con la compagnia Teatro Minimo produciamo mirano a ritrovare sia in scena che sulla pagina scritta un rapporto diretto non tanto con la verità, a cui non siamo pronti e per cui non siamo progettati, ma almeno con le passioni che, sostituendosi una con l'altra, fanno scorrere le cose così come le vediamo. Mettere in scena la conseguenza di queste passioni, di questi slanci, è alla base di quel riconoscimento che lo spettatore potrà avere nei confronti della nuova drammaturgia. Ma perché la drammaturgia nuova, oggi, in Italia, possa avere maggior spazio e possa recuperare il rapporto agognato col pubblico ci vogliono altri elementi. Altre figure. Attori, soprattutto, e produttori.

In altri Paesi accade con maggiore facilità che gli attori più conosciuti e attenti siano continuamente alla ricerca di nuovi testi, che mettano il loro talento e la loro faccia in quei progetti, facendo da antenne per l'interesse sia dei produttori che del pubblico. Se accadesse questo, allora starebbe solo all'autore il compito di creare col pubblico quella speciale relazione che alla fine dello spettacolo gli permetta, come diceva Eduardo, di «uscire dal teatro a braccetto con lo spettatore». Ma non è solo aspettando che questo accada che noi possiamo continuare a fare il nostro mestiere; la mia esperienza con Teatro Minimo va anche nella direzione di rendere la nostra attività autonoma rispetto a questi meccanismi e a queste logiche, seppure virtuose. Stiamo costruendo, grazie alla residenza teatrale che gestiamo ad Andria, un rapporto sempre più stretto con la comunità nella quale viviamo e operiamo. Cerchiamo di spingere per la costituzione di una compagnia civica che, pur non rinunciando alla tournée classicamente intesa, gestendo uno spazio possa offrire al pubblico diversi titoli all'anno, in maniera da fidelizzare lo spettatore e poter con maggiore facilità proporgli, accanto a Goldoni, uno spettacolo di nuova drammaturgia; perché lo spettatore ricominci ad accettare che il nome non prevalga sul contenuto, che la logica della pubblicità non detti legge anche a teatro. Perché se permettiamo che anche in teatro la réclame abbia la meglio sullo spettacolo, che la promessa di spettacolo sia più importante della sua scoperta, allora avremo fatto delle sale teatrali un surrogato della televisione, un posto nel quale la gente accorre solo per vedere se tizio, dal vivo, è più grasso o più magro che in tv. È una strada lunga, sulla quale abbiamo cominciato a muovere passi decisi.

Ho l'impressione che, tentando il paragone con il cinema, nel quale invece la sceneggiatura è alla base della scelta di un film da produrre, al teatro si voglia lasciare il compito, tra il museale e il malinconico, di mettere in scena polvere e antichità, invece che chiedere anche al palcoscenico di essere parte attiva nelle questioni del quotidiano. Il cinema racconta l'oggi, il teatro racconta l'avantieri. Il drammaturgo ha questo compito, o almeno io sento di averlo: ricreare un ponte vivo con le persone, rifare della vita in scena lo specchio della realtà per come ci viene agli occhi. Quando ho scritto "Il Guaritore" avevo in mente proprio questo tipo di tensione: si tratta di un personaggio che artigianalmente pratica la guarigione delle storie, singole, una storia per volta, una persona per volta; un ubriacone semicieco che prova a stare nel mondo da protagonista, in questo mondo, in questo che a me è sembrato di vedere intorno.

Sempre di più, ripetendo il paragone con il cinema, mi pare che a chi scrive per il teatro sia oggi richiesto di somigliare più al regista che allo sceneggiatore. Non mi riferisco alla pratica stretta della propria professione, ma a quanto vi sta intorno, e stando lì, fa parte del mestiere. Un drammaturgo che voglia vedere messo in scena il proprio testo non deve preoccuparsi di essere invadente, ma deve andare a cercarsi soldi, produttori, altre sponde; esattamente come fa un regista per il proprio film, così il drammaturgo deve fare per il proprio testo. Si tratta di una visione di questo mestiere che non è fatta solo di tavolino, computer e solitudine. È una dimensione che bisogna accettare, senza considerarsi per questo sminuiti nella propria arte ma considerando tutto questo un momento diverso del proprio mestiere, del proprio operare quotidiano. Nel romanzo "Vita del signor de Molière" di Michail Bulgakov si raccontano certe vicende occorse a Jean-Baptiste che oggi farebbero storcere il naso a chi crede alla sacralità del ruolo dell'autore. Se l'ha fatto lui, non vedo perché noi non possiamo replicare il comportamento, senza sentirci offesi o sporcati dal mondo.

**Il cinema racconta l'oggi, il teatro racconta l'avantieri.
Il drammaturgo ha questo compito, o almeno io sento di averlo: ricreare un ponte vivo con le persone, rifare della vita in scena lo specchio della realtà per come ci viene agli occhi**

IL SERISSIMO METODO DEL MAESTRO MORG'HANTIEFF

COLLOQUIO CON CLAUDIO MORGANTI

TEATRO E SPETTACOLO SI IDENTIFICANO? NO, MA SONO DUE FACCE DELLA STESSA MEDAGLIA. IL TEATRO, AD ESEMPIO, NON È MAI COLLUSO COL POTERE. NEANCHE CON QUELLO DEI REGISTI. PAROLA DI UN ANTICO MAESTRO

DI GRAZIANO GRAZIANI

Per un'arte clandestina.

Le ricerche

Il 20 novembre a Castiglioncello Claudio Morganti chiama a raccolta le forze del teatro.

Un momento di discussione su cosa significa stare in scena con César Brie, Raffaella Giordano, Danio Manfredini, Alfonso Santagata

Claudio Morganti è uno degli attori più interessanti e rigorosi della scena italiana. Allievo di Carlo Cecchi, dopo il sodalizio artistico con Alfonso Santagata ha intrapreso un lungo percorso di ricerca personale che lo ha portato, nell'ultimo periodo, a confrontarsi con il "Woyzeck" di Büchner per diversi anni. È proprio a causa di questo suo rigore che abbiamo pensato di rivolgerci a lui per decifrare il pensiero di un mostro sacro del teatro, il russo Morg'hantieff, la cui preziosissima esperienza di pedagogo teatrale sembrava ormai andata perduta. Il prezioso manoscritto che raccoglie gli esercizi e le considerazioni sul teatro del grande e dimenticato maestro russo è finalmente tornato alla luce, rinvenuto in una polverosa scaffaliera dopo anni di oblio. Si tratta in realtà di un lavoro a quattro mani, portato a termine dal nipote del vecchio Morg'hantieff, il giovane e irruento Vassili Claudienko. L'intera opera è oggi disponibile al pubblico, grazie alla lungimiranza della casa editrice Gli Asini, che l'ha data alle stampe con il titolo "Il serissimo metodo Morg'hantieff" (Edizioni dell'asino, 2011). Poiché il misterioso curatore che ha dispeppellito il manoscritto dalle polveri dell'oblio preferisce restare anonimo, abbiamo chiesto a un uomo di teatro come Claudio Morganti di farci da guida nel pensiero del grande maestro russo.

Il metodo parte da una sorta di contrapposizione tra Teatro e Spettacolo. Qual era il pensiero di Morg'hantieff: teatro e spettacolo sono in conflitto, in antitesi, oppure sono in dialogo?

Per quel che ne so io, il pensiero di Morg'hantieff è che i due siano elementi parte di una stessa realtà, dunque sono in dialogo. Morg'hantieff credeva che le due entità non fossero nettamente separabili, tuttavia esistono momenti storici in cui è bene esagerare e occorre distinguere meglio tra ciò che è Teatro e ciò che è Spettacolo. Sono due facce di una stessa medaglia, non c'è l'uno senza l'altro. Una percentuale delle questioni dell'uno rientra naturalmente in quelle dell'altro e viceversa. Distinguere serve, per così dire, a dare un colpo d'ascia che chiarisca meglio alcuni aspetti, sapendo però che la fibra che li tiene legati resta la stessa. Io credo che la pensasse così.

Morg'hantieff si esprimeva in modo molto suggestivo. In uno dei passaggi del metodo afferma: «Le stelle sono uno spettacolo; la sensazione di non sapere che cosa farsene è teatro». Ci puoi spiegare meglio questo suo concetto?

Questo probabilmente vuol dire che il più delle volte, quando siamo in quella zona chiamata scena, che è un mondo analogo, un mondo cioè che risponde a delle logiche che non sono le stesse ma sono analoghe a quelle della vita; beh, quando ci si trova in quella zona lì, ci si sente spiazzati. Il più delle volte siamo nel Paese dello Spaesamento. Che è anche il Paese dei Contrari. Se non si ha costantemente presente la regola del contrario, capita di non saper bene che cosa fare. Credo che questo succeda a tutti i teatranti, nonostante la sicumera che dimostriamo quando presentiamo i nostri lavori.

La seconda parte del metodo è scritta da Vassili Claudienko, nipote di Morg'hantieff. Forse a causa della sua giovane età, Claudienko esprime giudizi più trancianti e fortemente politici. Ad esempio afferma: «La volontà non pertiene al teatro. E siccome volere è



potere, il teatro non ha a che fare nemmeno col potere. Lo spettacolo invece è colluso col potere». Puoi spiegarci meglio la sua visione?

Si tratta di una visione, più che politica, ideologica. È molto etica e addirittura romantica, però in modo inconsapevole. Io credo che egli non si rendesse conto di quanto fosse romantico quando affermava cose di questo genere. È chiaro che qui Claudienko si riferisce al fatto che lo *svuotamento* e *l'abbandono* sono la preconditione ottimale per accogliere questa energia che è fuori di noi e che nutre il nostro lavoro. Per contro, ce l'ha poi con tutte quelle questioni che riguardano il mestiere legato alle burocrazie, quelle prassi che ti costringono a fare certe cose per ottenerne altre. Lo Spettacolo è quella costruzione che deve essere fatta in un certo modo perché deve rispondere a determinati criteri – anche, semplicemente, il consenso del pubblico. Il teatro invece di tutte queste questioni se ne infischia, almeno se ne dovrebbe infischiare.

▬▬▬ *Claudienko prosegue esaminando la voglia di leadership, che può nascere anche in una compagnia teatrale. «Se non riuscite a fare a meno di sentirvi leader – dice – non potete avere a che fare con il teatro e nemmeno con lo spettacolo. Provate con la politica».*

Sai, devi tenere conto che Claudienko viene dalla Russia, una terra dove il mestiere del teatro viene visto come un mestiere vero, a differenza dell'Italia. Come un lavoro: ci sono le canoniche otto-dieci ore di lavoro al giorno. Io credo che lui si riferisca a una tendenza stakanovista che interessava alcuni sui colleghi e conterranei. Probabilmente, però, si riferiva anche a delle violenze psico-fisiche che venivano esercitate sugli allievi. Sono cose che io non ho mai visto ma di cui ho sentito molto raccontare. Mi dicono che a quelle latitudini ci sono dei registi molto crudeli e dal momento che è facilissimo far piangere un attore – perché gli attori sono gli esseri più fragili e più buoni del mondo – Claudienko se la prende con chi utilizza queste pratiche di tortura. Si tratta però certamente di un'esperienza strettamente legata al suo freddo paese, la Russia.

▬▬▬ *Ma non credi questa considerazione possa essere riferita anche all'Italia?*

▬▬▬ Dici? No... Questo riferimento che tu vedi non riesco a riscontrarlo nel nostro paese.

▬▬▬ *Claudienko arriva a parlare persino di sadomasochismo, dicendo però che pertiene più allo spettacolo che al teatro. Perché?*

Mah, forse questa cosa del masochismo si può spiegare così: prima si parlava di attori che piangono, però c'è da dire che ci sono anche attori che provano piacere nel farsi trattare male. Altrimenti ci sarebbero state delle ribellioni.

Sai, i giovani attori sono disposti a tutto e capita che qualcuno creda che, provando davvero qualcosa in scena, lo farà provare anche a chi guarda. È successo anche a me. Poi, crescendo, ti rendi conto che l'obiettivo è chi guarda, e che per fargli provare qualcosa tu devi provare tutt'altro. È una regola ferrea.

▬▬▬ *Sembra, da quanto esce dal metodo, che il teatro si situi all'opposto dei tratti fondamentali della nostra società attuale, che sono: egocentrismo, volontà di potere, prevaricazione. Qual è allora, secondo un teatrante come Morganti, il posto del teatro in questa società?*

Il posto del teatro in questa società va sotto il nome di *ricerca*. Teatro e ricerca sono la stessa cosa. La ricerca è quella cosa che tutti conosciamo, che esiste nella scienza e nella tecnologia, e ha una funzione ben precisa. Il posto e il ruolo del teatro in questa società sono gli stessi di qualunque altra attività di ricerca, né più né meno. L'unica differenza è che, con il teatro, ci spostiamo dall'ambito scientifico a quello dell'arte.

▬▬▬ *Oggi però, nella nostra società italiana, la ricerca è ridotta a un colabrodo. Che posto avrà nella Storia una società del genere?*

Se ci sarà modo di guardare a quest'epoca tra cento o duecento anni io credo che questo periodo verrà definito l'Era del Buio o qualcosa di simile. Mi rendo conto che la mia è una sensazione del tutto personale, forse persino il risultato di un tratto caratteriale. Vedo invece attorno a me gente che fa finta di divertirsi tantissimo. E qualcuno probabilmente ci riesce anche.

COSE DI CUI NON DOBBIAMO PARLARE

DV8 Physical Theatre di Lloyd Newson

CAN WE TALK ABOUT THIS?

Romeuropa Festival · Teatro Argentina

Rimini Protokoll

BLACK TIE

Le vie dei Festival · Teatro India

DI MARIATERESA SURIANELLO

✚ Si integrano e si oppongono a vicenda i due spettacoli che, forse per una non casuale coincidenza, si sono visti nei due spazi del Teatro di Roma a metà ottobre. Entrambi riconducibili sul terreno scivoloso del *politically incorrect*, posizione difficilissima da sostenere in Italia, dove solo nel linguaggio ci si ostina in quella correttezza ipocrita e poco sostenuta da adeguate politiche sociali.

“Can We Talk About This?” del DV8 Physical Theatre di Lloyd Newson, ospitato all’Argentina per il Romaeuropa Festival 2011, solleva il coperchio del pentolone in cui cuoce il multiculturalismo adottato da certe democrazie occidentali nell’illusione di alimentare integrazione e convivenza armoniosa, nonché tolleranza (dov’è l’accezione positiva di questa parola?), ma colpevole di chiudere gli occhi sulle più bieche tradizioni tribali e religiose, calpestando i più elementari diritti civili e, diciamolo, specialmente, delle donne.

Australiano con base a Londra, il regista-coreografo snocciola in ottanta minuti alcuni punti topici di un *ordinario* dissenso islamico – praticato in terra d’Occidente e, nel suo caso, nella società britannica – nel rispetto del quale si lede un diritto fondamentale della persona: la libertà di espressione. Per rendere “normale” l’inquietante quotidianità delle vicende, Newson non accenna alle apocalittiche verticali della *jihād* vissute l’11 settembre, offre invece una rassegna di fatti “secondari”, dalla condanna a morte dello scrittore Salman Rushdie all’omicidio del cineasta Theo Van Gogh, dal rogo dei libri davanti a Westminster all’altra *fatwa* per il vignettista danese Kurt Westergaard, guidando i danzatori-attori nell’ironico movimento ripetitivo e oscillante di marionette poco articolate.

Quando all’inizio risuona la domanda se «ci sentiamo moralmente superiori ai talebani», si mostra subito la direzione che l’opera prenderà, la sua provocazione profonda, costruita su una scansione cronologica, cronachistica e didascalica. Insieme forza e limite del lavoro. Da quel 1984, anno in cui il preside di una scuola di Bradford, nello Yorkshire, fu accusato di razzismo per le sue posizioni contrarie al multiculturalismo, strumento - secondo lui - di segregazione etnica e religiosa.

In una scena spoglia segnata da geometrie lineari – come un’aula scolastica – campeggiano ai lati due monitor, deputati a rilanciare immagini di repertorio, mentre un flusso ininterrotto di parole accompagna la danza dei bravissimi interpreti. Un movimento talvolta magmatico al limite del contorsionismo che spinge i corpi in un continuo disequilibrio, a sottolineare quanto siano compromesse certe zone del pensiero umano, marcate da un buonismo buono solo a scaricare le coscienze.

A scandagliare il versante opposto del multiculturalismo si pongono i berlinesi di Rimini Protokoll con “Black Tie”, sulla scena di India per Le vie dei Festival. Qui l’indagine critica, esposta in prima persona, è diretta alle adozioni internazionali, altro atto di generosa bontà, strumento in certi casi di totale annullamento culturale.

La compagnia, a Roma per la prima volta in coincidenza del Leone d’argento come nuova realtà ricevuto dalla Biennale di Venezia, traspone sulla scena il disagio dello sradicamento e la gabbia rappresentata da un corpo che non corrisponde al proprio essere.

In un impianto raffinato e minimale la giovane sud-coreana Miriam Yung Min Stein, adottata da una coppia tedesca, conduce gli spettatori nella vana ricerca delle proprie origini e con un garbo oratorio, spesso ironico, denuncia la propria condizione. In piedi davanti al leggio, con morbidi gesti accompagnati da musica live e con parole e immagini proiettate su un grande schermo, compone il puzzle della propria storia che è la storia del suo Paese e delle migliaia di creature ancora in fasce – quasi sempre femmine – esportate in Occidente.



Thomas Ostermeier

HAMLET di William Shakespeare

Biennale di Venezia · Teatro Goldoni

/// L'intera programmazione della quarantesima Biennale del Teatro riporta Venezia sotto l'ombra dei *maestri*, una tra le categorie più fumose mai formulate, tramite cui si postula, per contrasto, anche l'esistenza della figura *allievo*. Thomas Ostermeier, ex *enfant prodige* della scena centroeuropea ora alla guida della Schaubühne di Berlino e reduce di un Leone d'oro alla carriera, presenta il proprio Hamlet di fronte agli occhi famelici di un pubblico che, con ogni probabilità, si sta giocando la prima e ultima occasione di vederlo in Italia. Il Teatro Goldoni stracolmo, tra chi sgomita in platea e chi, come noi, sta affacciato alla piccionaia del quart'ordine, accanto a 1200 watt di riflettore. La scena di apertura, il funerale del padre di Amleto, è una visionaria lezione di estetica e, insieme all'incombente primo piano del protagonista, proiettato sul fondale con quel gusto del *live video* che caratterizza Ostermeier, dà il la visivo all'intera opera. Una pedana che avanza e indietreggia resettando le profondità, un tavolo onnipresente cui si consumano i banchetti sudici del potere, uno spazio scenico coperto di terriccio che, nelle due ore e mezza di azione, muta in fango, diviene oggetto animato, golem pronto a sorgere a nuova vita. Lars Eidinger, artista eclettico di somma potenza, disegna un Hamlet strabordante: occhio vitreo di nera follia, voce che spezza i versi, mani giganti e una pancia finta, indossata a vista, che distorce la postura e lo tramuta in uno zombie lucido. Strabiliante la performance dei sei attori, che giocano col doppio responsabili di tutti i personaggi. Eppure resta una qualche glacialità, l'avarizia di uno stile un po' ammiccante, che lascia distanti. Magari sazi, ma distanti. Forse è proprio il pubblico che rischia di divenire un allievo.

[S.L.G.]

Francesco Frangipane

PRIMA DI ANDAR VIA di Filippo Gili

Teatro Argot Studio

/// Una sera incontri seduti a tavola di fronte a te, su un pavimento lilla, una famiglia che non è la tua ma è come se lo fosse. In questo caso, è così drammaticamente vicina alla tua che vorresti urlare e fare qualcosa per riprenderti in tempo un fratello malato, per guarirlo e dirgli: la vita è bella, non andartene mai. Di là, a due passi da te, ci sono un padre, una madre,

due sorelle. E c'è un figlio-fratello, un uomo adulto che è venuto a fare il suo saluto. "Domani mattina non sarò più vivo" sono le sue prime avvelenate parole. È così che la terra trema. Il mondo di sopra che finora ha conversato placidamente, collassa in se stesso. Un'aria di freddo gelido entra nelle ossa, fino a scomporre gli elementi in quadri di furiosa geometria. La madre che si appende al collo del figlio (rimasto vedovo troppo presto) e se ne sta così sospesa, inerte, come morta, per chiedergli col corpo di non andare o di portarla con lui, è il simbolo di questa nuova sinfonia d'inverno che sembra partire dal Nord Europa e invece nasce nella babelica Roma. L'ha scritta Filippo Gili, l'ha diretta Francesco Frangipane, la recitano Giorgio Colangeli, Michela Martini, Vanessa Scalera e Silvia Siravo. Un pezzo di drammaturgia contemporanea destinata alla classicità.

[K.I.]

Milena Costanzo - Roberto Rustioni

LUCIDO di Rafael Spregelburd

Le vie dei Festival · Teatro India

/// Di nuovo una famiglia (bisognerebbe fare un censimento di quante continuano ad ostinarsi sui palcoscenici del mondo): madre, figlio e figlia, e un quarto invitato in veste di misterioso mediatore o di fantasma del padre. Ma in "Lucido" di Rafael Spregelburd è subito evidente che, sospesa sul filo del sogno, ogni agnizione dello spettatore è rimandata allo scioglimento di una trama. Nel gioco di scatole cinesi tipico delle drammaturgie escheriane di questo autore uso a snervare il pubblico con le sue minuziose diplopie - credete di vedere una cosa, ne state vedendo un'altra - non si capisce bene chi sta sognando chi. Quel che fortunatamente si capisce è che la coppia registica formata da Milena Costanzo e Roberto Rustioni, piuttosto che inseguire Spregelburd sul piano inclinato dell'iperbole metateatrale, preferisce inchiodare i suoi slittamenti tra il reale e l'immaginario alla verità dell'interpretazione. Il risultato è un teatro del "come se" che pratica un equilibrio virtuoso (ma non virtuosistico) tra distanza e immedesimazione, riuscendo a illuminare i personaggi malgrado e attraverso le dissolvenze del testo. Lo fanno i due giovani figli, Antonio Gargiulo e Maria Vittoria Scarlattei, lo fa il defilato e demiurgico Rustioni. Ma è soprattutto Milena Costanzo a comporre i lembi e le campiture della madre in una progressione figurativa trionfale e commovente, come la scheggia di realtà che graffia il vetro traslucido dei sogni che siamo sempre troppo soli a sognare.

[A.S.]



UN MARZIANO AL VALLE

DI LORENZO PAVOLINI

«E capirai in un solo momento cosa vuol dire un anno d'amore», canticchia il marziano atterrato a Roma scoprendo il teatro Valle occupato da mesi sei.

«Pronto ad esibirmi nella canzone di Mina questa sera stessa», si dichiara al cospetto delle occhiaie appassionate di chi lo accoglie.

Spiega che la sua performance «propizierebbe un raddoppio dell'esperienza!»

«Anche tu marziano?», dice l'occupante indeciso se accettare la sottoscrizione.

«E perché no?»

«Il teatro è bene comune... terrestre. E poi qui non è mica la Corrida?»

«Ah no? Su Marte noi credevamo...»

«Ma cosa ne sapete voi di cosa stiamo facendo qua dentro?»

«La vostra trasmissione giunge chiara.»

«Quale trasmissione, scusa?»

«Il radiodramma.»

«Abbiamo il sito, la newsletter, lo streaming, i video, di quale radiodramma parli?»

«Quello che non si sa come finisce... Ogni giorno puntate lunghe un giorno.»

Praticamente tutto quello che succede dentro, si sente a grande distanza, te l'assicuro.

E si sente benissimo... che è un dramma.»

«Vabbè, dai entra pure tu.»

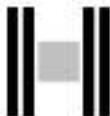
Lorenzo Pavolini,
scrittore, autore
di «Accanto
alla tigre»
(Fandango, 2010)

Per quanto mondo contiene il teatro, può presentarsi il problema di dire cosa ne resta fuori.

Proviamo a considerare l'occupazione del Valle come una spedizione esplorativa ai confini del palcoscenico. Una esplorazione a moto contrario, che dai margini viene al centro. Una ricognizione per risucchio. Una chiamata. Il compasso puntato al cuore della capitale, nel primo girone del potere, tra Senato e Palazzo Grazioli, consente di allargare molto il cerchio di questo vortice, di ricomprendervi orizzontalmente materia umana, palazzi e piazze, pratiche disperse e avanguardisti strategicamente auto-esiliati a gruppi, singoli rivendicanti per ogni categoria e sensibilità offesa, scorticati vari lungo il declino, tensioni ideali e materiali che riposano accanto ai cinismi più consunti, insomma intendere fuor di retorica il teatro come spazio riconquistato ai drammi della *polis*, dove si possa danzare al ritmo del discorso pubblico civile artistico e intellettuale, non dico con la perizia dei DV8, ma portando a collisione il momento dell'indagine, dell'azione e del progetto per il futuro di una comunità estesa.

La settantina di teatranti che il 14 giugno ha riattivato un luogo che giaceva in speciale derelizione molte cose non poteva saperle. Ad esempio che non sarebbero stati sgombrati entro 48/72 ore. Ad esempio che dopo lo smarrimento iniziale proprio i tecnici del teatro, ricollocati nel frattempo dal ministero chi agli allestimenti di Palazzo Venezia, chi al museo Pigorini, avrebbero con entusiasmo garantito l'ossatura di un'offerta formativa per aspiranti palchisti, fonica e illuminotecnica da tempi duri, a cui presto si sono affiancati laboratori e indagini sulla scrittura drammaturgica, l'editoria, la narrazione, l'improvvisazione (docente Paolo Rossi) in «una nave scuola» che salpa conoscendo bene le più ostili previsioni, quelle che vedrebbero un giorno la possibile scomparsa del mare. Non potevano neppure aspettarsi che il custode Antonio, nonostante lavori il triplo di prima, sia felice di farlo il triplo.

Hanno scelto e quindi sapevano, gli occupanti della prima ora e chi è andato via via affiancandoli nei turni e nelle corvé, nella strutturazione e gestione di programmi, comunicazione, pulizie, sound check, sapevano solo che mettendo i loro corpi là dentro c'era un enorme mondo fuori pronto a farsi vivo. Gli insegnamenti raccolti nel viaggio dal G8 di Genova alla protesta degli studenti il 14 dicembre a Roma, e persino la guerriglia di sabato 15 ottobre, hanno affinato – se bisogna continuare a credere che l'uomo faccia tesoro dei denti fracassati – la disciplina acrobatica della disubbidienza civile. Le autoge-



(OCCUPATO)

stioni di altri luoghi storici e sprecati della città (Rialto, Angelo Mai, Astra...) hanno fatto nuova tradizione della partecipazione attiva e insieme sollecitato la necessità di allargare l'atlante. Cittadini cartografi sentono il momento di ricolonizzare spazi facendosi coraggio al motto fanciullesco "com'è triste la prudenza", risalire fiumi per stabilirne insieme tracciato e portata, vincere l'isolamento in un respiro comune, smettere di chiedere solo per sé, ma sperare almeno di farlo per tutti, accettare il contagio delle generazioni dal basso, vedere artisti cinquantenni, signori adulti e persino giuristi ultrasettantenni girare nell'acqua dello stesso lavandino, formare una catena che vorrebbe tirare tutto e tutti dentro a uno spazio franco e allo stesso tempo evitare il dramma di cascarci dentro. Come l'acqua, come l'aria (riprendiamoci il Valle), recitano i due striscioni che solcano la facciata e che hanno segnato la via inattesa dove posare infrastrutture, le condotte lungo cui restituire il frutto dell'esplorazione, che mentre conosce conquista e possiede, codifica anche una mappa valida per tutti coloro che verranno dopo. E soprattutto disegna un confine ampio. Perché la scoperta principale sulla strada della spedizione esplorativa Valle è stato il giacimento del bene comune, disciplina madre e figlia della rivoluzione dell'acqua, lo diceva Rodotà in una delle assemblee, «la possibilità di essere nello stesso tempo gestori controllori e produttori ha come condizione che si sia capaci di lavorare a questa innovazione della cultura politica». Essere gestori, controllori e produttori non succede in fondo già da tempo ad alcune esperienze all'estero e nel teatro italiano a un numero notevole di piccole affermate compagnie e manifestazioni? Si tratta forse di mettere a sistema una costellazione di pratiche virtuose, anziché incitarle alla lotta tribale intorno al briciolame (anche perché trattandosi di tribù gli viene facile), vedere se è possibile mutuarne invece i modelli organizzativi dato che, nonostante le avversità, restano creative. Così Ugo Mattei, che insegna diritto civile a Torino e comparato in California, s'è messo sotto insieme agli occupanti (mentre sta facendo lo stesso a Napoli con l'assessore ai Beni Comuni Alberto Lucarelli) per proporre lo statuto di una fondazione munita di organi assembleari che si rendano più indipendenti possibile dalla politica, esecutivi turnanti contro le incrostazioni, direzioni artistiche modulari, una base di regole che, grazie ai miracoli di Alessandro, ingegnere informatico e danzatore, possono essere pubblicamente glossati, conosciuti, ridiscussi, affinati. C'entra tutto questo dentro un teatro? Nel Valle sì. È un fatto. Sono riusciti a farcelo entrare, molto oltre il programma di spettacoli, musica, proiezioni che dimostra quasi ogni sera da sei mesi (piena estate compresa) la qualità di una solidarietà artistica in grado di resuscitare il golem Italia. Una solidarietà che infonde struttura alla complessità. Persino il funzionamento dell'occupazione, perché funziona, è sotto gli occhi di tutti, diffonde puntuali notiziari, comunica meglio di marchi affermati e pagatissimi professionisti del marketing, muove un discreto giro d'affari al bar di fronte, ha un cartellone di performance gratuite con momenti di eccellenza e soprattutto una folla di nuovi spettatori. Insomma per una occupazione «senza testa» riuscire nell'impresa dove stentano ben poderose istituzioni, cioè «formare nuovo pubblico», è già impresa riconoscibile. Se poi alla fine di questa esplorazione ereditiamo una mappa di strade, che magari sono solo antichi (vecchi) tratturi lungo cui parti del paese divise da trincee di sospetti possono ritrovarsi e sedere sulle frange slabbrate dei ponti interrotti, penso che il teatro abbia saputo soltanto mostrare ciò che è. Un grande acceleratore di particelle anche quando fuori tira la tempesta perfetta. Un luogo che include anche, mentre sta domandandosi cosa lasciare fuori. Se questa opera avviene è solo un bene, direi che la pazienza delle estenuanti assemblee valga la pena, un golem impastato di fango acqua e idee può rinascere sulla scena e contenerla tutta. Infonderebbe (e già infonde) coraggio a tutto il teatro italiano proprio quando appare per forza di cose scosso da una scarsa persuasione di fondo, quasi di non essere nel fuoco di una autentica passione, quanto almeno lo era Don Chisciotte, e mettere in piedi invece una colpevole pantomima del disagio.

La scoperta principale sulla strada della spedizione esplorativa Valle è stato il giacimento del bene comune, disciplina madre e figlia della rivoluzione dell'acqua, lo diceva Rodotà in una delle assemblee, «la possibilità di essere nello stesso tempo gestori controllori e produttori, ha come condizione che si sia capaci di lavorare a questa innovazione della cultura politica»

MA IL PUBBLICO HA SEMPRE RAGIONE?

IN UN CARTEGGIO TELEMATICO IL CRITICO RENATO PALAZZI E IL REGISTA MASSIMO MUNARO RIPORTANO A GALLA L'ANTICA QUESTIONE DEL GIUDIZIO SULL'OPERA D'ARTE E DI CHI SIA LEGITTIMATO A PRONUNCIARLO. IL TEATRO È UN RITO CIVILE E HA REGOLE PROPRIE. MA LA LIBERTÀ DEL DISSENSO È SEMPRE IN AGGUATO

DI SIMONE NEBBIA

Il critico spia il pubblico, il pubblico si sfoga sul critico, l'artista è tentato di ammiccare all'uno e all'altro

■ «Chi va col pubblico, impara a pubblicare». Non è una citazione *còlta*, ma una citazione *còlta* ascoltando la sorridente massima di un amico. Volendo però superare la scherzosità dell'espressione, molto della riflessione appartiene davvero al rapporto fra pubblico e critica, e di entrambi con la percezione dell'arte teatrale.

Il ruolo del critico vive di due spinte propulsive, sulla pagina piuttosto evidenti: da una parte la scrittura per un lettore anonimo ed esterno all'ambiente teatrale, che ha dunque bisogno di elementi per valutare opere in cui non è coinvolto a vario titolo, dall'altra una scrittura invece riflessa nello specchio dei percorsi artistici, affiancamento di analisi materiale e di composizione creatrice.

Nel gioco di sfumare fra queste due facciate dove curva il carboncino è la funzione critica, di percezione e traduzione, in un confronto diretto serratissimo con entrambi i settori, fra scena e platea. Ma l'occhio, si sa, è governato da muscoli che lo spingono a movimenti repentini, ora di qua ora di là dallo spazio di visione, così non di rado capita che il critico si trovi a soffermarsi su cosa fa il pubblico, il pubblico a sfogare sul critico certe indignazioni stilistiche, la scena a dialogare con entrambi, soppesando i rischi di ammiccare ora all'una ora all'altro.

Molto se n'è parlato, in questi ultimi tempi. A scatenare un dibattito è stato un articolo di Renato Palazzi dal titolo "Il pubblico è sempre il miglior giudice?" che – scrivendo della prima di "Duramadre" del gruppo pugliese Fibre Parallele a Bassano BMotion 2011 – riflette sulla maleducazione di «un pubblico irrequieto e annoiato, che ha fatto di tutto per manifestare la propria indifferenza».

La polemica è nata quando al critico milanese ha replicato indignato Massimo Munaro, regista veneto del Teatro del Lemming, con una lettera aperta in cui si dichiarava sgomento per le argomentazioni proposte asserendo che «è lo spettatore [...] il solo ad avere sull'opera teatrale a cui assiste il diritto ad un giudizio e magari anche ad un dissenso». Ma s'è detto già quanto l'esposizione spinga a superare i confini di ruolo, così nella seconda parte della lettera Munaro propone invece una risposta che definisce «implicita» nella domanda del titolo, accusando la critica teatrale di essere «per lo più ridotta a giudizi perentori ed affrettati, alle faccette sorridenti o imbronciate dei quotidiani», imputandole di arrogarsi il diritto censorio che invece ritiene essere solo degli spettatori (ma dunque chi altri sarebbe mai il critico?).

L'attesa replica di Palazzi – evitando una sterile polemica sulla critica – si sofferma in modo più approfondito sui ruoli che la fruizione teatrale impone, affermando che «il teatro è uno dei pochi riti di partecipazione civile che ancora ci restano, il rito di convivenza di una comunità che si riconosce in quanto tale. Ma il rito, per sua natura, esige regole, esige una ferrea disciplina senza la quale viene meno il rito stesso». Con queste parole dunque Palazzi – ricalcando un suo intervento su "Linus" del dicembre 2010 sui "Comportamenti da evitare" quando si è seduti in platea, a suo dire sempre più in relazione alle reazioni da spettatore televisivo –, proprio monitorando il pubblico, intende riaffermare che il rito ha bisogno di una precisa struttura in cui ogni cosa agisca in sua funzione, ogni ruolo resti tale, ogni elemento del teatro per il teatro sia atto d'amore; dell'attore in scena, di qualunque spettatore.



IL ROMANZO TEATRALE DI VALERIA PARRELLA

NEL SUO ULTIMO LIBRO LA SCRITTRICE NAPOLETANA SCEGLIE IL TEATRO
COME METAFORA DEL MONDO. ALL THE WORLD IS A STAGE: DA UN ESORDIO
ENTUSIASTA ALL'ÉPILOGO AMARO DI UNA LETTERA DI DIMISSIONI,
NASCITA E MORTE DI UNA VOCAZIONE

DI KATIA IPPASO

Un romanzo sul teatro. Non esattamente. E allora? Un romanzo che è teatro. Teatro come scena, scena del mondo: la città di Napoli che è pancia e ventre dentro cui mettere a dormire uno accanto all'altro i corpi di chi ci è caduto dentro e non vuole sentirsi solo. Forse. Ma ancora più giù, un po' più lontano, più dentro, là dove tutto comincia e si destina. Un romanzo che dice: tutti noi conosciamo e pensiamo il mondo per via di rappresentazione. Sì, ecco. Non è un caso che inizi dall'infanzia, l'ultima sensitiva opera di Valeria Parrella, "Lettera di dimissioni" (Einaudi, 2011, Euro 18,50), dal modo elettrizzante con cui una bambina osserva i grandi e legge negli spazi bianchi delle fotografie, indovinando movimenti e vissuti che i racconti introducevano come una sinfonia che porta in vita i non ancora morti.

Già nel nome della nonna, Franca Cechov, si deposita la promessa tuonante di un teatro della vita che lo sguardo della nipote avrebbe raccolto precocemente, il tessuto fonetico di una vocazione irresistibile, e dolorosa a dirsi. Per via del modo in cui tutto sarebbe finito: con una lettera di dimissioni.

Per metà, il libro è la storia di una vocazione teatrale alla Wilhelm Meister e, anche se mancano i burattini, c'è tutto il resto: il nonno che si sfilava le cuffie e comincia i suoi racconti di amore e psiche, uno zio ballerino che svela alla bambina il mistero del San Carlo attraverso lo studio di un libretto d'opera trattato come testo sacro. È così che si sviluppa presto quella mente immaginale che porterà Clelia, ormai divenuta adulta, a creare drammaturgie antropomorfe e a cercare l'amore per via di conoscenza teatrale.

Da spettatrice diventa lei stessa orchestratrice e demiurga, maga dentro un cerchio d'oro dove vive in compagnia di strani esseri espulsi dall'altra metà del cielo. All'inizio sono tutti angeli, creature meravigliose, figurine disegnate a matita piantate nel legno. Perché del teatro Clelia si innamora guardandolo da sotto, perdendosi dentro una foresta fatta di assi, botole, quinte che esaltano il falso. È la forza d'attrazione di un richiamo antico, che mette insieme chi si ammala troppo presto: «L'avevamo seguito e ci eravamo ritrovati più o meno tutti quanti un giorno lì sotto il suolo del mondo».

Ma poi accade quello che Pasolini considerava la più grande disgrazia che possa accadere a un essere umano: un grande successo. A Milano Clelia ottiene il primo folgorante sì del mondo.

Una carriera fulminante che culmina nella direzione di uno Stabile. È a questo punto che gli angeli spariscono, uno ad uno. Sparisce l'infanzia. Fine dell'incantesimo. Nel giro di pochi anni, si passa dall'età dell'innocenza – da quello che Northrop Frye chiamava «il mythos dell'estate», il *romance* – alla drammaturgia spettrale del potere: l'ascesa e la caduta fanno un breve giro di valzer, avvinghiate l'una all'altra. Senza mediazione di primavera e autunno, si precipita nel mondo invernale/infernale della satira, dove non si sente più niente e si vede ancora meno, dove fa freddo e si è soli in mezzo a tanti altri, ciascuno inchiodato al balletto torvo del proprio ruolo. «Questo mi aveva fatto lo Stabile, questo il prezzo: uccidermi il senso in un abisso di insicurezza». E, man mano che si perde il senso, cambia anche il linguaggio. Da un inizio che evoca la prosa di Anna Maria Ortese si passa a una scrittura più maligna, a tratti quasi cronachistica. Fino al balbettio finale degli sms di cordoglio degli amici e dei nemici e all'epitaffio di puri numeri. + 6°, 17.50, 8 novembre 2010. La temperatura, l'ora, il giorno e l'anno che accompagnano la lettera di dimissioni.

Valeria Parrella

**Lettera
di dimissioni**
Einaudi, 2011



Scena, sogno

DI GEORGES DIDI-HUBERMAN

Ci sentiamo davvero soli con le scene, sempre celibi, dei nostri sogni. Ci sentiamo soli quando siamo dentro di loro, e ci sentiamo soli perché i sogni ci lasciano soli. Da un lato ci imprigionano nell'impossibilità di riferire, di raccontare agli altri quale importanza abbiano per noi, quell'importanza che noi stessi non afferriamo; dall'altro ci abbandonano, lasciandoci il più delle volte solo delle briciole di immagini, di cui sentiamo che ci riguardano, che ci toccano, ma di cui non conosciamo né conosceremo mai tutti i dettagli (...)

Delle briciole, dei residui: un uomo gonfio d'acqua che sta in equilibrio, a testa in giù, tra i rami di un albero esotico. Una barca arenata sul tetto di una casa. Un personaggio senza testa che corre da tutte le parti. Una singola lettera, immensa, in un paesaggio urbano di notte (...). Frammentazioni, montaggi, confusioni, spostamenti. Le scene dei nostri sogni non si accontentano di lasciarci orfani, ma la loro stessa moltitudine sembra dar vita soltanto a una folla – un formicaio – di immagini assolutamente orfane, solitarie le une rispetto alle altre. Eppure non è niente. Perché quelle immagini formano davvero una *comunità*, ma caotica, *privata*, una comunità il cui senso è quello di ogni caos e di ciò di cui la vita ci priva. Freud ha proposto, innanzitutto, di non leggere in queste scene un racconto "simbolico", nel senso banale del termine (...) e ancor più di non vedervi, secondo quanto si esige istintivamente dalle immagini, "una composizione alla maniera del disegno rappresentativo". Per questo grande enigma di immagini celibi, ha introdotto, magnificamente, giocando con le parole, il paradigma del *rebus* (...)

Ma se ci pensiamo, le cose sono più contorte. Il rebus solitario dei nostri sogni, con il suo caos apparente, il suo parossismo di immagini in briciole, questo rebus – che è radicale – in un certo senso esiste, è esistito, esisterà da qualche parte, in un determinato momento, nel mondo fatalmente comunitario degli uomini, quando essi sono in preda al caos e al parossismo della loro storia. Una barca non è al suo posto sul tetto di una casa; eppure ce la troviamo quando un cataclisma, un'inondazione mette sottosopra un intero paese. Mentre l'uomo a cui apparteneva la barca potrà ben essere stato inghiottito dal ciclone, trascinato via dall'acqua, e poi, una volta ritiratasi l'acqua, può trovarsi davvero impigliato, squartato, a testa in giù, tra i rami di un albero esotico. Una persona senza testa non può correre, in tempi normali (...) ma è successo mille volte, in mille battaglie, che certi uomini abbiano corso, anche solo per tre secondi – un'eternità per chi li stava guardando – una volta che la loro testa era già stata tagliata. Non è logico inserire in un paesaggio delle lettere singole e sproporzionate; eppure è quello che vediamo un po' ovunque nei nostri sproporzionatissimi spazi urbani. (...)

Che cosa significa? Che tutte le nostre estreme solitudini d'immagini sono l'organo stesso che ci permette di stare in contatto con la comunità, in ciò che essa ha di più grande, di più intero, di più estremo: la comunità delle cose da scongiurare e che pure accadono (...) Significa forse che ogni vera solitudine è una solitudine a due. (...) Il massimo vertice della nostra solitudine immaginaria sarebbe allora, né più né meno, il massimo vertice della nostra condizione comune, in ciò che sceglie per noi la figura del destino.

Comunque sia, proprio come il mondo, la *scena* non va letta come un racconto, magari "simbolico" nel senso banale del termine. Proprio come il mondo, non va vista come una composizione in forma di disegno figurativo (ecco perché, da questo punto di vista, un teatro esclusivamente realista sarebbe perfettamente inutile). Tra sogno e mondo, la scena diverrebbe quel rebus per eccellenza in cui ogni solitudine d'immagine esiste come compagna di un'altra e di tutto ciò che immagine non è. I sotterranei del sogno costruiscono le nostre città; i mondi paralleli descrivono la struttura del mondo stesso, che non è unico (...).

Gli incubi non sono brutti sogni, ma le belle descrizioni di uno stato del mondo che ci ossessiona e che, malauguratamente, finisce quasi sempre per riacciuffarci. Il mondo drammatizzato dalle scene di teatro, dunque, sarebbe proprio questa solitudine a due delle scene della storia in cui si giocano i drammi del mondo. Ripensiamo a Shakespeare: *All the world is a stage...*

da

Georges

Didi-Huberman

**La conoscenza
accidentale.**

**Apparizione
e sparizione
delle immagini,**

traduzione italiana

Chiara Tartarini,

BOLLATI

BORINGHERI,

TORINO, 2011;

per gentile

concessione di

© Bollati

Boringhieri

e

© Editions de

Minuit