

C

e ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni”, lo studio di Daria Deflorian, Antonio Tagliarini e Monica Piseddu presentato lo scorso dicembre al Teatro India, durante la rassegna Perdutamente, si incentrava su una pagina del romanzo di Petros Markaris, “L’esattore”. In quella pagina e su quella scena, quattro anziane pensionate greche si toglievano la vita. Venivano trovate sedute in poltrona e distese sul letto, vestite di tutto punto, in un appartamento lindo e ordinato, con i loro documenti riposti sul tavolo accanto a un biglietto dove dicevano che avevano capito di essere di peso allo stato e che per questo toglievano il disturbo, per non dare altre preoccupazioni, «così potrete usare i soldi delle nostre pensioni e vivere meglio voi». Mesi dopo la cronaca ha visto riaffiorare l’essenza di questa scena, ma non ad Atene, dove è ambientata, bensì in Italia. Il triplice suicidio di Civitanova Marche ha avuto altre modalità, ma con l’invenzione di Markaris condivide alcune semplici e inquietanti somiglianze: l’ordine che avvolge la scena e la solitaria mitezza della vita dei suoi protagonisti – un ex muratore e una pensionata oppressi dei debiti e dalle cartelle esattoriali – e il fratello di lei che li ha scoperti e seguiti, travolto dalla disperazione. Anche nella coppia di Civitanova, come nel quartetto di Atene, prevale un’antica idea

DI ATTILIO SCARPELLINI

di decenza: l’ordine perfetto della casa, i documenti sistemati su una madia. Anche qui, una bottiglia di liquore è stata lasciata aperta. E c’è un messaggio, che comincia

dicendo: «Perdonateci...» – e che spingerebbe a rispondere nel modo più immediato: perdonateci voi, piuttosto. Coincidenze, certo: non è la finzione che produce la realtà e neanche la realtà che la surclassa allestendo inimitabili drammaturgie. La coincidenza è appunto il momento imprevisto in cui finzione e realtà si toccano: niente di più, ma anche niente di meno. Un altro scrittore, Lorenzo Pavolini, chiama questi momenti *Koan*, utilizzando un termine del buddismo zen che tra i suoi molti significati ha quello di «realizzare l’unità di tutto l’essere». Parlare di arte ora potrebbe suonare arrogante. Ma diciamo che, tra gli effetti a cascata della crisi che ha colpito e colpisce il nostro modo di vita, il cerchio di solitudine che si è stretto, fino a chiudersi ermeticamente, attorno alle tre anziane vittime marchigiane, era immaginabile. Era immaginabile perché segni di ogni tipo lo annunciavano e perché è stato immaginato, nelle pagine degli scrittori, sul palco di un teatro, forse in qualche sperduta predica, ovunque si continui a parlare e a immaginare l’umano: per molti lo stupore che ha suscitato non è quello del mai visto, ma del già visto dei brutti sogni che si materializzano. Solo i poteri costituiti (e i relativi antipoteri) sembrano aver perduto qualunque capacità di immaginare la solitudine degli uomini e di parlare la loro lingua. In duemila anni, lamentava Viktor Sklovskij (e si era nei tenebrosi anni Trenta del secolo passato) il potere non è mai riuscito a imparare l’aramaico. Ora ci si chiede chi reinventerà questa comunicazione. È ormai da qualche numero che questa rivista gira attorno alla questione dei linguaggi, delle forme e dei modi, in cui il nodo della crisi si esprime sulla scena. Questo quaderno ne reca diverse tracce: dal “Ratto d’Europa” di Claudio Longhi all’“Hyperion” di Romeo Castellucci, fino al romanzo “La Caduta” di Giovanni Cocco. Deboli segni, si dirà. Forse. Ma ecco cosa racconta della Grecia la testimonianza di Ersi Sotiropoulos, raccolta da “La lettura”: «La cultura ha subito danni gravissimi... Eppure, in mezzo a queste rovine, ci sono teatri che sorgono spontanei un po’ ovunque, anche nelle zone più abbandonate di Atene». E dalla Spagna Leo Bassi, nell’intervista che pubblichiamo, ci dice qualcosa di molto simile.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA
M A G G I O

Quaderno n.14 · maggio 2013

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

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

Direttore editoriale Sandro Piccioni – Direttore Attilio Scarpellini

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

Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di aprile 2013 da L. G. Roma

EUROPA IN CRISI

CLAUDIO LONGHI INDAGA IL NUOVO «RATTO D'EUROPA»

UNA LUNGA MARCIA TRA RACCOLTA DI MATERIALI ED EVENTI DI COMUNITÀ HA FATTO DA COMBUSTIBILE AL NUOVO PROGETTO DEL REGISTA BOLOGNESE. «IL RATTO D'EUROPA», SPETTACOLO SULLA PERDITA DELL'IDENTITÀ EUROPEA, DEBUTTA A MODENA A MAGGIO E APPRODERÀ A ROMA IL PROSSIMO AUTUNNO

UNA GIORNATA TRA SASSUOLO E MODENA

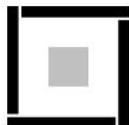
DI LORENZO DONATI

Se nel Novecento la regia è l'istanza che organizza e amalgama le diversità linguistiche, il suo ruolo qui è di farle nascere facendo esplodere lo spettacolo dall'interno

Il Gigetto è un elettrotreno metropolitano tutto giallo, da lontano sembra costruito con i mattoncini della Lego. Parte dalla stazione centrale di Modena e ferma in vari punti della città, compresa la piccola stazione nei pressi del Teatro delle Passioni. Il capolinea è a Sassuolo, in uno spiazzo dove emiliani e arabi bevono il caffè nello stesso bar. Dalla stazione ci si dirige alla succursale dell'ITC Baggi, in cui un gruppo di studenti attende su una gradinata: «Noi siamo attori, e veniamo per presentarvi un progetto che si chiama "Il Ratto d'Europa". Che cosa vi viene in mente se diciamo Europa?». Le risposte dei ragazzi precedono scenette drammatizzate in cui due attori interpretano uno Zeus dal vocione possente e il rapimento della giovane Europa (il racconto mitico che sta alla base del progetto), e così viene introdotto il percorso dei mesi successivi, quando gli studenti parteciperanno a un laboratorio che porterà alla scrittura di un piccolo copione da rappresentare. Con loro ci sono una sessantina di associazioni del territorio, coinvolte in percorsi affini che indagheranno concetti chiave di una possibile idea di Europa: viaggi, emarginazione, confini, musiche, lingue etc.

«Il Ratto d'Europa» è uno spettacolo di Claudio Longhi coprodotto da Emilia Romagna Teatro e Teatro di Roma che debutterà a Modena, ma è anche un percorso di creazione partecipata lungo più di un anno. «Stiamo tentando di creare un modello di lavoro per il quale sia evidente che lo spettacolo che va in scena è la città, partendo dalla percezione che dell'Europa hanno i modenesi». A parlare è Lino Guanciale, uno degli attori della compagnia del Ratto, già presente nella precedente produzione ERT e Teatro di Roma firmata da Longhi, «La resistibile ascesa di Arturo Ui» di Bertolt Brecht. Guanciale ci racconta di una idea di attore che si fa carico dell'evidente scollamento fra teatri e comunità cittadine, tentando di ricostruire dei ponti. L'incontro fra Guanciale e Longhi una decina di anni orsono, e successivamente fra questi ed ERT, è il punto di partenza per un modo di essere attori e attrici che si fonda sull'incontro con studenti, professionisti, pensionati, associazioni di varia natura in momenti laboratoriali ospitati in biblioteche, camere del lavoro, cineclub, scuole: «Io e Claudio ci siamo riconosciuti nell'idea di una soluzione possibile per il futuro del teatro nel nostro paese: se vogliamo che esista è necessario ripartire dai bar e dai bookshop nei foyer o dalla gente che ci deve venire? Così, in ogni produzione ci sono dei "format" che alleghiamo come azioni necessarie, legati a percorsi laboratoriali di alfabetizzazione e di autoalfabetizzazione: come recitare in questo momento storico me l'hanno insegnato i tanti ragazzi che ho incontrato negli anni», aggiunge Guanciale.

Dopo il "blitz" del Ratto a Sassuolo, si prende la macchina e si torna in città e nel tragitto vien da pensare che stiamo seguendo degli attori girovaghi, novelli giullari medioevali o interpreti post-anni Zero di un "teatro all'antica italiana" che



(D'IDENTITÀ)

non esiste più. In città, a fine ottobre, è stata organizzata una settimana di lancio composta da svariati eventi: letture, conferenze, spettacoli, pranzi comunitari, bicicletta-te. In quei giorni, dopo mesi di contatti organizzativi, sono partiti tutti i laboratori. Cosa pensa Modena dell'Europa? Ci sono personaggi modenesi legati in particolare modo al Vecchio Continente? Queste e altre domande hanno innescato una miriade di azioni, in cui ogni partecipante è stato chiamato a dire la sua, a contribuire a una sorta di *crowd creation*. Nella sala centrale degli uffici del Teatro delle Passioni, al termine di una lettura pubblica, i membri della modenese Accademia della Crucca (una vivace associazione culturale italo-tedesca) riprendono gli attori per avere impresso una tonalità a detta loro eccessivamente ironica alle parole di Ulrich Beck. Uno fra gli innumerevoli esempi possibili di un metodo che si dispone all'ascolto e all'incontro, progettando fra l'altro concorsi fotografici, chiedendo di inviare cartoline sull'Europa e dall'Europa, organizzando cicli di incontri in cui attori noti hanno raccontato le loro città europee, in una molteplicità di proposte che ha unito l'approfondimento "alto" al divertimento, la domanda di un investimento personale a richieste più semplici, estemporanee, giocose. Ora tutto questo materiale è a disposizione della compagnia del Ratto e del suo regista Claudio Longhi, anche se c'è da dubitare proprio di questo appellativo: se il Novecento cristallizza e deposita fino a noi una certa idea di regia descrivendola come l'istanza che organizza e amalgama le diversità linguistiche, come chiamiamo chi invece le fa nascere spostandole in un "aperto" così spiccato, e dunque rischioso? Come dovremmo definire qualcuno che, come sostiene Lino Guanciale, «fa esplodere lo spettacolo dall'interno, provando a ripensare al teatro come a un valore pubblico della città»? Pare uno di quei casi in cui, più che le risposte, conta la lucidità delle domande che il processo creativo impone. E ce ne fossero...

**Il ratto d'Europa
- per
un'archeologia dei
saperi comunitari**

ideazione e regia
di Claudio Longhi

*Teatro Storchi
Modena
dal 9 al 19 maggio
2013*

*Teatro Argentina
Roma
dal 29 aprile
all'11 maggio 2014*

PER UNA DRAMMATURGIA DELLE COSCIENZE

DI SERGIO LO GATTO

 Il fatto che la lingua italiana avesse assegnato la stessa identica ortografia a due concetti così lontani da bambini ci faceva sorridere. E ogni volta che, studiando storia o mitologia, veniva fuori la parola "ratto" come forma arcaica di "rapimento" era impossibile togliersi dalla testa l'immagine, molto più prepotente, di un grosso topo che faceva razzie in mezzo alle Sabine, alla povera Proserpina o, appunto, comunque in Europa. Quando ancora l'Europa non esisteva che come continente geografico. E forse proprio da lì volevano partire Claudio Longhi e i suoi, recuperando da un lato questa strana omonimia (che li ha spinti a fare della silhouette di un ratto una sorta di mascotte) e dall'altro andando a ricostruire etimologicamente il termine stesso di Europa, il suo percorso dal mito alla topografia, e il suo depositarsi nell'immaginario come realtà politica, forse sociale, di certo - e tristemente - economica. Un progetto cominciato con dei corsi tenuti da Longhi all'università di Venezia e Bologna intorno al problema dell'Europa e dell'identità europea per andare alla ricerca di «suggestioni tematiche», spiega il regista, e passare attraverso una bibliografia in continuo arricchimento (da Enzensberger a Einaudi, da Bauman a Savinio) e il feedback di ben trentasette laboratori di elaborazione delle idee in scuole e centri di aggregazione sociale (ventidue a Modena, dove il progetto si è concluso, e quindici a Roma, dove ce ne saranno altri perché il progetto prosegue fino alla prossima primavera). Un lavoro che giunge infine nelle mani degli attori, in attesa di un nuovo riscontro, di nuove aggiunte alla lista della letteratura storica, antropologica ed emotiva intorno al focus e di un documento finale, redatto dalla compagnia, che serva da linea guida per i laboratori.

■ A Roma il Ratto correrà sul palco dello Stabile nella primavera 2014, ma intanto, oltre ai blitz nelle scuole capitoline – era il turno di Donatella Allegro, Lino Guanciale e Simone Tangolo in un liceo del quartiere Torrino – il pubblico romano ha avuto anche occasione, il 14 dicembre 2012, di assistere alla serata-evento alla Centrale Montemartini. Un coraggioso esperimento itinerante in cui il pubblico diviso in gruppi viaggiava tra i materiali raccolti divenendo spettatore di piccole isole performative, cucite poi in una *mise en espace* conclusiva di letture e canti sul palco della sala grande. Il tutto con la partecipazione di una metà selezionata dell'Atelier dei Duecento. E ora, anche grazie al supporto di un gruppo di «fiancheggiatori – li chiama Longhi – compagni di viaggio organici», esiste un copione vero e proprio. Una specie di “testo esploso” che è «una sorta di “Ultimi giorni dell’umanità”, vicino ai modelli come “Lo specchio del diavolo” di Ronconi, strutture drammaturgiche organizzate da un punto di vista narrativo e a tratti dialogico ma lontane da qualsiasi impianto naturalista». Si parte dal mito del Ratto d’Europa, dalla suggestione di quella «Europa che viene da lontano e che diviene subito oggetto di inchiesta (come ne “L’Europa è un’avventura” di Bauman). «Ecco – prosegue Longhi – si tratta di “un’avventura europea”, l’identità di un continente rintracciata attraverso una sequenza di scene che riflettono singole questioni, ma anche temi musicali, lingue universali, confini, guerre, “euro-bufale”, economia, sport», tutte griglie attraverso cui questa epica passa per rifondare un’identità europea «con agganci espliciti a una contemporaneità in cui, sotto la spinta dei mercati, l’Europa sta cedendo». A far procedere il racconto è una linea parodistica che fa il verso alle Fatiche di Ercole: strizzando un occhio a Brecht e uno a Sanguineti, Longhi afferma che «il pedale comico/ironico è la via maestra per il realismo».

■ C’è poi da chiedersi se emerge, nel testo, una posizione netta. «È importante che si sviluppino una discussione e una riflessione rispetto a questo tema, perché per me – a guardar bene – esso anche concerne l’organizzazione del teatro pubblico, di come un teatro debba funzionare all’interno di una città. Mi colpiva la discrasia tra l’emergenza europea che rimbalzava sui media e una sorta di indifferenza/refrattarietà rispetto al tema, nel momento in cui andavo a interrogare le comunità. Di certo c’è una posizione, chiunque abbia lavorato nel progetto ne ha una, ma resta un lavoro plurale che non vuole uniformare le coscienze. È più importante andare al di là del cliché, al di là del “panico da crisi” che porta a banalizzazioni e demonizzazioni troppo radicali e problematizzare l’Europa come nozione, come identità geografico-antropologica piena di lati oscuri e falle, certo, ma che non può essere ignorata».

■ La costruzione dell’idea di Unione e ancor più di Comunità, sostantivi che reggono – molto spesso senza davvero essere compresi – l’aggettivo Europea, parte dunque direttamente dalle sue dimensioni microscopiche, da una ricerca reale e diretta di contesti in cui una sapienza popolare sia già viva, integra e presente. E lì torna, in una complessa e faticosa operazione che della drammaturgia contemporanea riesce forse a recuperare la reale e basilare funzione, quella di racconto del presente, al presente. In questo caso guardando al passato non come a un’ancora, ma come una presenza necessaria, una archeologia che lasci poi uno spazio “oltre”, per costruire – se non un futuro – almeno una contingenza. E farlo nella comunione di un sapere. L’Europa vorrebbe andare in cerca di una declinazione plurale e che però non le rubasse la natura di organo che unisce, mentre il risultato immaginifico – sulla bocca della gente comune – rischia di essere quello di una sorta di ombrello socio-economico sotto cui cominciamo proprio a doverci stringere. E allora è qui che interviene l’importanza della ricostruzione, dell’esame autoptico su una anatomia che forse cambia molto meno in fretta di quel che pensiamo e la cui comprensione, se non da un processo deduttivo, può essere raggiunta almeno per induzione, facendo risuonare a dovere quella che Marc Bloch avrebbe chiamato “storia delle mentalità”. E questo – condotto sul campo e in tempo reale – potrebbe essere davvero un esperimento cruciale sul senso stesso della parola *contemporaneo*, tolta finalmente dai polverosi scaffali delle categorie estetiche e restituita al suono del presente popolare. Come se davvero il teatro potesse tornare ad avere questo potere.



L'EVERSIONE DELLA BELLEZZA

INTORNO A «HYPERION. BRIEFE EINES TERRORISTEN»

PRODOTTA DALLA SCHAUBÜHNE DI BERLINO, L'ULTIMA FATICA DI ROMEO CASTELLUCCI AFFONDA IN QUELLA MATERIA CUPA TRA FILOSOFIA E POESIA FORGIATA DA HÖLDERLIN, CANTORE DI UNA DIMENSIONE TRAGICA IN CUI HANNO VOCE PENSIERO, NATURA E CAOS

DI PIERSANDRA DI MATTEO

La marca eversiva del discorso di Friedrich Hölderlin, e del suo destino, fa di Empedocle, Bruno, Spinoza, Nietzsche e Artaud suoi ineludibili compagni di prima e di poi

Ragionando in questo numero attorno alle molte idee di “crisi”, abbiamo scelto di parlare del nuovo lavoro di Romeo Castellucci dando voce alla riflessione di chi lo ha affiancato nel lavoro in veste di dramaturg. Il tentativo è quello di offrire una riflessione approfondita che sia al contempo uno sguardo intimo, dall'interno, sulla gestazione e i percorsi di senso di “Hyperion. Briefe eines Terroristen”. Un'opera estremamente complessa che, insieme al precedente “The Four Seasons Restaurant”, segna per Castellucci un “periodo hölderliniano”.

Tornare a Friedrich Hölderlin. Dopo “The Four Seasons Restaurant”, ispirato al dramma incompiuto “La Morte di Empedocle”, Romeo Castellucci attraversa “Hyperion”, il romanzo epistolare del poeta tedesco. Tornare a Friedrich Hölderlin, in Germania, significa visitarlo nello scavo sonoro della sua lingua madre, percorrere un crinale, affondare la lama nella carne di una materia ancora in fermentazione, cantare l'armonia conflittuale del vivente abbeverando il palco a una fonte di violenza assoluta. Si tratta di guardare in faccia, senza mediazioni, alla radicalità del poeta che si impone il compito di esprimere l'ignoto, di dire l'impensato, che nomina la bellezza come forma di vita, che professa l'avvento di una nuova patria realizzabile attraverso una diversa relazione tra uomo e natura.

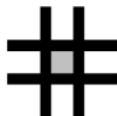
Per lungo tempo Hölderlin è stato escluso dal Pantheon degli scrittori nazionali. Troppo poeta per i filosofi e troppo filosofo per i poeti, il suo pensiero è misconosciuto. Resta inaudito perché destabilizza i valori correnti e mette in congiunzione traiettorie laterali e posizioni minoritarie. L'accusa di rivendicare un romanticismo irresoluto e immorale è sostituita dal rimprovero di essere propugnatore di una grecomania perversa, irrimediabilmente sfociata nella follia. Frainteso al punto da essere tramutato – lui sostenitore degli ideali della Rivoluzione Francese – nel cantore dell'anima tedesca nel suo assoluto raggio antiuguagliario.

Veggente inascoltato, rifiutato della società, Hölderlin è poeta inattuale *par excellence*. La marca eversiva del suo discorso e del suo destino fa di Empedocle, Bruno, Spinoza, Nietzsche e Artaud suoi ineludibili compagni di prima e di poi. Se il suo tempo è incapace di procurargli udienza è perché porta con sé la radioattività di chi non può tradire la propria natura, di chi non scende a patti con la realtà e dichiara la propria ostilità al mondo con la poesia. Questa è la sua arma. È un'idea di poesia filosofica alimentata da una tensione tragica, che fa del linguaggio il più pericoloso dei beni.

La posta in gioco è assoluta: condizionare la sua epoca, rinnovare lo Stato per auspicare il rinnovamento del vivente; ricercare la condizione di “giovinanza del mondo” anche nel tempo segnato da contrasti incompionibili. Questo ardore brilla in “Hyperion”.

Nel quadro di una profonda solitudine che collima con la delusione per la società contemporanea, dalle lettere del romanzo, Hyperion canta l'amore sacrale per Diotima, manifestazione incarnata dell'uno-tutto nella perfetta simbiosi con la natura. Parimenti fa risuonare, da una continua bassa penombra bagnata di morte, la brama di una trasformazione della vita sul modello dell'Atene periclea. La Grecia di Hölderlin, lontana tanto da quella apollinea dei neoclassici quanto da quella mitizzata dai romantici, non è mai divagazione estetica. Al contrario è perentoria invocazione, desiderio di reviviscenza di un modello supremo che è progetto da compiersi.

Una volta disossato l'ordine narrativo del romanzo e fatti dileguare i personaggi, “Hyperion” galleggia in quadri di totale solitudine e trapassa di figura in figura nel-





L'arruolamento ciclico delle reincarnazioni in cui morte e vita, dissolvimento biologico e ricomposizione chimica, sono facce di un'unica *fecondatio* cosmica. Il dire diventa *rythmos*, *pathos*, *ethos*. Proceede per vampate di linguaggio, stille profetiche, invocazioni oracolari, onde di ottativi e anatemi. L'invettiva contro i tedeschi si strugge in un canto d'amore vibrante d'accorata speculazione.

Hyperion-Diotima è guerriero e vestale di una parola teofanica che porta in libagione un legame sacro con la Natura nel suo trapassare immanente di forma in forma nella disarmonia del sacro caos. La sua presenza è incorporata in un formalismo gestuale estremo che la consegna a un tempo fuori dal tempo. Marca un fuori luogo. Respira nel sincronismo archeologico di una classicità stratificata per *revenant* pittorici e scultorei che tramano con la cultura dell'Occidente senza essere richiamo erudito. È il comporsi di una sintassi ideale di bellezza retorica, forse marmorea, che s'impasta con una qualità muliebre, tellurica, demetrica, eroica. Questo alloggiamento geometrico del gesto, che è disciplina dello spirito e della carne, passa attraverso una supposta *virilità olimpica* per raggiungere il tocco della grazia. In quel torso retorico suppura, pulsa, ribolle il regime epidermico dell'irrapresentabile. Lì si possono dare i nomi alle cose. Battezzare l'esistenza che palpita nell'occhio e nella sua tecnologia per riconvocare il dono del primo sguardo. Quando la cosa che si guarda folgora, ferisce. Un cane-Tiresia è il *pontifex* psicopompo che guida l'immagine dentro altre immagini, rivelando la potenzialità della visione (veggenza, cosa veduta e atto del vedere) che si compone, per commozione cerebrale, solo nella mente dello spettatore.

Nel suo periodo hölderliniano, Romeo Castellucci sottrae l'immagine alla cauzione della realtà, polverizza i nessi accordati alla legge tautologica dell'esistente per sospendere i corpi dalla cucina del vocabolario corrente e instaurare – contro il regime mimetico – un altro mondo percorso da un'istanza mitopoietica che svela il volto non conciliato ed eversivo della bellezza. Lì abita "Hyperion".

UN CLOWN CONTRO LA CRISI

CONVERSAZIONE CON LEO BASSI

NEL SUO ULTIMO SPETTACOLO LEO BASSI ATTACCA IL NEOLIBERISMO E LA FINANZA COLPEVOLI DI AVER SCATENATO LA CRISI ODIERNA CHE STA UCCIDENDO LA CLASSE MEDIA E LA SUA CULTURA. E ASSEGNA AL TEATRO IL COMPITO DI SOGNARE UNA NUOVA "UTOPIA"

DI GRAZIANO GRAZIANI

Il lavoro dei teatranti oggi deve essere vicino a quello degli hacker di Anonymous, cioè a chi non vuole piegarsi al potere dei banchieri, provando a contrastare questa deriva

«Il buffone più pericoloso di Spagna»: così anni fa è stato definito Leo Bassi. Ma forse oggi lo è dell'intera Europa. I poteri forti sono da sempre il bersaglio preferito dei suoi spettacoli corrosivi e "scorretti". Per questo è naturale che nel suo ultimo lavoro Bassi se la prenda con la deriva economicista che sta spazzando via il pensiero umanista. Ma "Utopia" – che quest'anno ha fatto più volte tappa in Italia – è anche un inno al teatro e al suo potere di rigenerazione della società. E Leo Bassi ci ha raccontato perché.

L In "Utopia" parli del rapporto tra teatro e utopia. Di che rapporto si tratta? Il teatro è cambiato radicalmente negli ultimi cento anni. Per certi versi ha perso molto potere, ma ha anche acquisito nuove prerogative. Quello che ha perso è la sua centralità: prima il teatro era il luogo deputato alla "narrazione" di una società, non c'erano né cinema né televisione. Oggi il rapporto si è ribaltato, per questo assistiamo a spettacoli in cui, ad esempio, si porta a teatro l'attore televisivo. Il senso di una simile operazione è che il "personaggio famoso" è a pochi passi da te, lo vedi "dal vivo": questo crea un evento. Oggi una grande fetta di pubblico va a teatro solo per vedere operazioni simili, per partecipare all'evento. Ma è una cosa da stupidi. Perché? Perché il teatro deve essere il luogo dell'utopia. Questo era il senso della sua centralità come luogo in cui una società si narra, si comprende e può così immaginarsi diversa, migliore.

La crisi economica sta accelerando l'aggressione al sistema di sovvenzionamento pubblico alla cultura, che si sta sgretolando. Questo marginalizza ancora di più il teatro ma, allo stesso tempo, si stanno sgretolando anche le abitudini del "teatro borghese". Ad esempio il sistema degli abbonamenti, che va in crisi. Tutto ciò sta obbligando gli artisti a inventare nuovi modi di fare teatro. Faccio un esempio. In Spagna una delle esperienze più significative di questa stagione è stata la trasformazione, da parte di un gruppo di argentini, di un appartamento in luogo alternativo per il teatro. Un luogo totalmente abusivo, senza alcuna licenza, in cui si offrono storie di vita casalinga, storie intense, a gruppi di cinquanta spettatori seduti un po' dove capita. Negli ultimi mesi a Madrid si è parlato molto più di questo teatro che di tutti gli altri luoghi della città. Quando non ci sono più soldi chi rimane nella professione è pazzo? Visionario? Di certo chi continua non lo fa per un interesse economico.

L Ma cos'è la crisi per Leo Bassi? È la fine della classe media europea. Le grandi battaglie del XIX secolo e le successive battaglie socialiste, le cui radici affondano nella Rivoluzione Francese e nell'Illuminismo, avevano rappresentato il tentativo di creare una classe intermedia tra aristocrazia e Chiesa da una parte e contadini e servi dall'altra. Questa classe media era istruita, portatrice di un'idea di cultura, dell'orgoglio di non essere e di non voler essere schiava delle classi più ricche. Oggi ci troviamo di fronte alla lotta tra la classe media e la classe più potente, che vuole trasformare di nuovo la prima in servitù. In crisi, oggi, c'è proprio quel mondo intermedio dove nasce l'arte, dove nasce lo spirito rivoluzionario e di libertà. Tutta la logica del sostegno pubblico a favore delle arti, in questi ultimi decenni, può essere vista come uno sforzo disperato di conservare questo spazio intermedio, prendendo soldi ai ricchi. Oggi questo sforzo appare agli occhi di molti "ingiustificato". È una grande sconfitta della sinistra, che di fondo era "classe media". L'idea che la sinistra rappresentasse gli operai era un'illusione: casomai rappresentava gli operai istruiti che tentavano di emanciparsi per aprire nuovi spazi di democrazia. Ma tutto questo ormai non esiste più.





Come si traduce questo in campo artistico?

Per me il paradigma sono i musical di Broadway. Lì, nel tempio del teatro americano, le grandi compagnie di produzione si sono impossessate di tutti i teatri: il risultato è che produzioni come “La Bella e la Bestia” o “Il Re Leone” vengono viste come grandi opere artistiche, quando qualsiasi persona vagamente istruita – della classe media, appunto – è in grado di rendersi conto che si tratta di storie per bambini, di cartoni animati trasferiti sul palcoscenico. Certo, sono operazioni “popolari” che hanno un loro pubblico. Ma qual è il criterio che assegna a prodotti simili l’etichetta di operazioni “culturali”? La classe media un criterio di discernimento ce l’aveva. Ma questa classe ormai non ha più potere e anche la sua cultura non è più rispettata. Quello che resta è questa nuova narrazione dove i “classici” sono i classici Disney, gestiti dai banchieri della Disney, i quali seguono modelli di produzione molto cinici: creano prodotti che vengono visti e goduti senza alcun criterio. Il pubblico di questi spettacoli è un pubblico senza orgoglio, asservito, un pubblico di pecore. Questa gente è la negazione di tutte le lotte che negli ultimi tre secoli avevano tentato di affermare una classe libera, indipendente, critica e intelligente. Una classe che aveva messo la propria narrazione nella Storia, affinché la Storia fosse letta come un percorso verso l’eliminazione dei privilegi dei ceti aristocratici e religiosi, un percorso verso l’uguaglianza. Oggi i banchieri sono riusciti a far cambiare questa idea, a cancellare quella narrazione e ad affermare che l’orizzonte culturale coincide con lo stile di vita di chi detiene il potere. La crisi è quindi una materializzazione della fine della classe media, dei suoi divertimenti, del suo mondo intellettuale. Presto non ci saranno persone in grado di stabilire cosa sia la cultura.

E allora qual è oggi il compito dell’artista?

Per me oggi il mio lavoro, come quello di tanta altra gente, serve a contrastare questa deriva. A provarci. Preso in questa accezione, il lavoro dei teatranti è molto vicino ad esempio a quello di gruppi di hacker come Anonymous, informatici che non vogliono piegarsi allo strapotere dei banchieri. Abbiamo possibilità di vincere? Se l’unità di misura temporale sono i secoli, sono molto ottimista. Ma parlando del prossimo futuro, vedo le cose sempre più difficili.

LA FAVOLA DEI CRIMINALI BUONI

«EDUCAZIONE SIBERIANA» IN TUTTE LE SUE DECLINAZIONI

IL ROMANZO DI NICOLAI LILIN, SIBERIANO D'ADOZIONE ITALIANA, È GIÀ STATO TRADOTTO IN 19 LINGUE E ANDATO IN GIRO PER 24 PAESI. ORA È ANCHE AL CINEMA E A TEATRO.

UN PICCOLO MISTERO DI POPOLARITÀ DI CUI È DIFFICILE RINTRACCIARE I REALI MERITI

DI KATIA IPPASO

▄▄▄ L'assunto di base è che esistono dei "criminali onesti" differenti dai criminali disonesti. I criminali onesti non toccano i soldi, combattono l'infiltrazione della cocaina (per dimostrare pacificamente la loro ostilità la fanno divorare a chili a un tipo che aveva osato venderla), vivono in una specie di età della pietra e raccontano favole sui lupi a bambini terrorizzati a cui regalano simpatici coltellini chiamati «picche» per iniziarli all'età adulta. I criminali disonesti invece sono tutti gli altri. Parliamo di "Educazione siberiana", il libro di Nicolai Lilin che ha trasmigrato, conservando sempre lo stesso titolo, dentro una scrittura teatrale (drammaturgia dello stesso Lilin e di Giuseppe Miale di Mauro, anche regista dello spettacolo che ha debuttato allo Stabile di Torino e che arriverà a Roma la prossima stagione) e poi nell'immagine filmica, nell'opera più tiepida e convenzionale di Gabriele Salvatores. Basta aprire il romanzo e leggere una qualsiasi descrizione per farsi un'idea del regista usato dallo scrittore d'origine siberiana (nato però in Transnistria nel 1980 e divenuto poi italiano d'adozione): «La picca, la solita arma usata dai criminali siberiani, è un coltello a scatto con una lama lunga e sottile, ed è legato a molte usanze e cerimonie tradizionali della nostra comunità criminale»; «A differenza di altre comunità, i siberiani fanno tatuaggi esclusivamente a mano, usando vari tipi di bacchette. I tatuaggi fatti con le macchinette o in altri modi non vengono considerati degni»; «Il vecchio Bosja, ai tempi della sua gioventù, era un bander: così a inizio secolo si chiamavano i membri della comunità organizzata ebraica. La parola viene da "banda", che in russo e in italiano ha lo stesso significato».

Se dovessimo interrompere il fenomeno d'ipnotismo che deve aver provocato l'idea stessa di un romanzo che evoca un "altrove" di grande forza simbolica, la Siberia appunto, e pure dal mistero di questo giovane scrittore di poche parole col corpo tatuato, refrattario quanto basta per alimentare all'infinito la propria stessa leggenda (se lo chiami "scrittore" ti dà quasi del maleducato: «non sono uno scrittore», ci disse un po' seccato non molto tempo fa, quando uscì il suo secondo romanzo, sempre per Einaudi, "Caduta libera"), se insomma dovessimo fare un esercizio di sobrietà intellettuale e tornare in noi non grideremmo al miracolo letterario, perché la sua è una scrittura senza grandi sorprese e di piglio documentaristico, che nel migliore dei casi volge verso il genere reportage, anche se di timbro un po' sbiadito (pensiamo alle pagine sul carcere minorile: «Ogni cella ospitava centocinquanta ragazzi. Le condizioni erano disastrose. I letti non bastavano per tutti. Il bagno era uno solo, in fondo alla cella, e puzzava così tanto che solo ad avvicinarsi veniva da vomitare»), mentre nel peggiore si produce in un racconto in cui il bene e il male sono nettamente separati, e nessuno ci convincerà del contrario. Altro che dostoevskijano, come si è detto. Semmai fumettaro, con tutto il rispetto per il fumetto.

Detto questo, non ci sarebbe stato bisogno di nessuno specifico accanimento, perché se un libro viene tradotto in 19 lingue e circola in 24 paesi, qualche ragione (a noi oscura) ci sarà pure. I problemi sorgono nel momento in cui Gabriele Salvatores decide di portare la storia di Lilin al cinema, e di chiedere a Stefano Rulli e Sandro Petraglia di scrivere la sceneggiatura. Il risultato è un film senza direzione, quasi un

In teatro

Educazione Siberiana

di Nicolai Lilin e
Giuseppe Miale di
Mauro

regia di Giuseppe
Miale di Mauro

*alla Cavallerizza
Maneggio,
Torino*

*andato in scena
dal 26 febbraio al
21 marzo 2013*





non-film, imbalsamato nella descrizione di certi (finti) paesaggi e nella inconclusa narrazione della vita di giovani criminali allevati come in una comunità di Mormoni, fuori dal tempo, ma autorizzati a uccidere per vincolo identitario.

Si esce dal cinema e senza grandi sensi di colpa si pensa: quanto sarebbe stato meglio un documentario sui lupi siberiani, presenti nel film ma solo come comparse! Pure una puntata di Piero Angela sarebbe stata meglio. Tutto sarebbe stato meglio. In questo caso non ce la sentiamo di dire che è solo colpa di Salvatores, ma diciamo che il regista italiano ha lavorato sugli elementi più infantili e innocui del romanzo di Lilin. Anche della macro-storia non si capisce granché: confusamente si intende che questi ragazzi vivono a Fiume Basso, una città della Transnistria, e sono stati espulsi dalla Siberia, dove avevano avuto dai vecchi un'educazione "ortodossa" per diventare dei criminali dai principi etici. Mentre dall'altra parte c'è l'esercito russo, che arruolerà il giovane protagonista della storia, Kolima. È vero che c'è un conflitto tra due ragazzi che sono cresciuti insieme, ma di questo conflitto alla fine ci interessa ben poco (se non altro perché è narrato in maniera opaca, manichea), mentre paradossalmente vorremmo sapere molto di più dei paesaggi e degli animali della Siberia.

Ma se poi questa stessa storia, nelle sue molteplici trasmigrazioni, arriva a teatro, allora la faccenda cambia, se non altro perché sul palcoscenico ci sono, per fortuna, scarsissime possibilità di mostrare le steppe e le bestie della Siberia, mentre potrebbe essere la volta buona per stringere "l'obiettivo" attorno a un conflitto essenziale, che non sarà diluito in 343 pagine di epopea artefatta, né sarà cancellato del tutto in due ore di film mezzo turistico e mezzo recitato male (compreso John Malkovich nei panni del nonno). Recitano Francesco Di Leva, Giuseppe Gaudino, Adriano Pantaleo, Elsa Bossi, Pippo Cangiano, Stefano Meglio, Andrea Vellotti. Le scene di Carmine Guarino e le luci di Luigi Biondi contengono richiami evocativi all'iconografia russa ortodossa. Nel "piano ravvicinato" emergono con forza icastica, senza inutili dilatazioni, i corpi tatuati. Qui la storia stessa riesce a seguire un binario fermo, che è quello del conflitto tra due fratelli, Boris il giusto, e Yuri il ribelle: «"Educazione Siberiana" è una grande tragedia moderna. Una storia di sentimenti forti: l'amore, l'amicizia, l'odio, il tradimento, i sogni. È la caduta degli ultimi testimoni di una cultura che sta scomparendo e l'ascesa dei nuovi padroni di una società alla deriva. E nel mezzo c'è la guerra». Questo il senso che dà allo spettacolo il regista Miale di Mauro, che sviluppa un piano dinamico di azioni, facendo cadere necessariamente le parti descrittive del romanzo, e con esse duecento e più pagine di materiale superfluo. Se il come può convincerci di più, resta da capire perché proprio "Educazione siberiana". Nonostante tutte le buone intenzioni, una storia come questa a noi sembra essere le più conservatrici e rassicuranti che ci sia capitato di leggere negli ultimi anni. Buona sola per mandare a letto gli italiani adulti (e non certo i bambini) con una favola di buoni sentimenti e tradizioni da salvaguardare. Perché si dimentichino, gli italiani, della loro realtà e vadano vagheggiando una Siberia che non esiste, dove i criminali sì che erano buoni, mentre i nostri sono mostruosi e meritano di andare tutti in galera.

Nonostante il grande successo di pubblico, non si può gridare al miracolo letterario per questa scrittura senza sorprese e che ha il piglio di un reportage dal timbro sbiadito

LA CADUTA DELL'OCCIDENTE

COCCO IMPORTA LA POSTMODERN NOVEL IN ITALIA

UN ROMANZO DAL RESPIRO BIBLICO, FATTO DI DODICI EPISODI E QUATTRO VOCI NARRANTI, L'OPERA PRIMA DEL COMASCO GIOVANNI COCCO, CANDIDATA AL PREMIO CAMPIELLO, SFERZA IL PRESENTE SENZA PIETÀ PER RACCONTARE LE CREPE DEL NOSTRO CONTEMPORANEO

DI CAROLA SUSANI

“La Caduta” di Giovanni Cocco, edito dalla casa editrice Nutrimenti, candidato al Premio Campiello, un libro di cui si è parlato molto, un autore di cui si continuerà a parlare. È un libro con una architettura molto ambiziosa, una sorta di fotografia dello stato del mondo nelle sue emergenze, in cui le vicende raccontate vengono provocate dai testi biblici posti in esergo ai capitoli. Già nelle Avvertenze iniziali e poi nella Nota dell'autore alla fine del romanzo, chi scrive sceglie di mettere in discussione ogni incantamento. L'impalcatura, il sistema simbolico di numeri, il costante riferimento biblico – 12 episodi, 4 voci narranti e così via – è estremamente ingombrante ma non inutile. Ha la funzione, tra le altre, di produrre da subito una forma di straniamento. Sin dalla dichiarazione d'intenti, “La Caduta” si propone come un romanzo che nega l'immedesimazione, che dichiarandosi *trompe-l'oeil*, esempio italiano di romanzo postmoderno, chiede al lettore un'attenzione acuta sull'impotenza della mimesi proprio mentre gioca con la rappresentazione del mondo. A leggere la Nota dell'autore alla fine del volume viene voglia di dire: e dunque? Se la chiave interpretativa è lì, esposta, alla portata di tutti, che c'è da dire ancora? Eppure c'è da dire, e molto. I personaggi – dalla Eve, che porta il nome della progenitrice e a lei rimanda dichiaratamente, violentata e messa incinta da un giovane negro con una croce tatuata sul collo, ad Aisha che giunge a Parigi con il figlio come in una terra promessa, a Paul Davies e suo figlio Philip sorpresi su un autobus dagli attentati di Londra del 2005 – sono legati tra loro da un filo d'acciaio di coincidenze stringenti. L'evidenza del legame tra i destini, così dichiarata, fa sì che la mano dell'autore, la sua presenza d'autorità, non possa mai essere dimenticata, ma c'è uno scopo profondo nella rivelazione dei legami inevitabili tra i personaggi, ed è il richiamo al peso delle azioni. Perché l'architettura del libro e ogni scelta narrativa hanno uno scopo e una necessità. La necessità di interrogare chi legge su un piano morale, filosofico, teologico. La scelta dei teatri delle vicende – Parigi durante la rivolta, la Londra degli attentati del 2005, la New Orleans dell'uragano Katrina, la Berlino nei giorni dell'elezione di papa Benedetto XVI, la Campania della Camorra e così via – fornisce già una chiave dell'intento dichiarato dell'autore.

A Cocco non interessa interrogare storie sottili, interessano, qui almeno, i grandi teatri tragici contemporanei, i più immediati, i più semplici, dozzinali persino, giornalistici. I personaggi messi in scena, quelli che parlano in prima persona e quelli che invece sono narrati, non hanno bisogno di psicologie complesse: sono casi, esempi, si risolvono nella loro storia sociale. Ci sono, di questo, spie evidenti: la scelta di mettere in mano alla madre, in visita alla figlia violentata e incinta, una copia di “Marie Claire”, la de-individualizza, la assimila a tutte le madri che ricadono nel tipo sociale. In questo si avverte la lezione postmodernista, ma qui è forzata con mano ferma verso uno scopo imprevisto. Né certo si tratta, come nel romanzo modernista, di seguire gli sviluppi di individualità complesse con cui soffrire e gioire, superuomini o poveracci, trasfigurati in eroi, qui la psicologia è irrilevante. La psicologia nei personaggi, sembra dirci Cocco, è strutturalmente assolutoria. Perciò non gli interessa. Non ci si affeziona a questi personaggi, non si piange di fronte alle loro vicende: la loro tipicità, il loro legame all'apparenza inesorabile con la loro storia sociale, uno sguardo su di loro mai complice li allontana. Eppure questi tipi ci parlano. O meglio: parlano di noi.

In libreria

La caduta

di Giovanni Cocco

NUTRIMENTI,
ROMA, 2013





Cocco non si concede nessun sentimentalismo. Sferza i personaggi e noi con loro, non li assolve. La domanda che sembra incalzare chi scrive è una domanda sulla libertà. Se è vero che i comportamenti degli esseri umani sono determinati dalle circostanze casuali della loro nascita, dal sistema di valori che li informa, se il radicamento nel mondo, la gravità sociale, è così forte da tenerli ancorati al suolo quasi in ogni loro gesto, allora la libertà, dove si nasconde? È concepibile? Da dove scaturisce? Per affrontare la questione della libertà, della possibilità della scelta, anche laddove ogni gesto sembra determinato dall'inesorabile tirannia della condizione storica, Cocco non sceglie strade secondarie. Con violenza narrativa, senza sfumature, senza un'ombra di delicatezza sbatte contro l'aborto, il terrorismo kamikaze, la crisi finanziaria e i suoi colpevoli, la camorra, l'inganno, la pedofilia, l'omicidio, ma anche lo sradicamento sentimentale. E c'è di più, Cocco pone con violenza le domande, ma azzarda persino le risposte. Perché benché non ci siano personaggi in cui sia agevole identificarsi, tuttavia, ci sono personaggi che scelgono e personaggi di inerzia. Personaggi che riescono a rivendicare la propria libertà e a metterla in pratica e personaggi che si compiacciono del fatto di esser dominati. Tra le due tipologie c'è almeno una cerniera, è Eve, Eve figlia di una famiglia francese per bene e molto legata ai riti sociali. Eve, incinta per via di una violenza subita, avverte la realtà profonda della sua condizione, la realtà dell'attesa. Tutto il suo mondo familiare considera ovvia la scelta dell'aborto. Eve giudica e decostruisce i valori del suo mondo sociale. E tuttavia, benché sia in condizione di prendere le distanze dal suo mondo familiare interiormente, non è in grado di scegliere contro di esso. Lo asseconda senza però negare che sia un'altra verità. La morte per incidente stradale la strappa al suo dilemma e alla sua colpa imminente. La colpa di recedere rispetto alla libertà intuita. Ci sono personaggi, come Margaret, brillante figlia della buona borghesia britannica, che ha partorito di recente e perde il marito negli attentati londinesi, che asseconda e si compiace della condizione di sradicamento, di rinuncia alla responsabilità nell'estrema correttezza sociale di una vita. Margaret si lascia vivere, scivolando nella sua speciale apparentemente volatile gravità. Nascono bambini in questo libro, forse è lì, nella possibilità della nascita che ardentamente si rivela la libertà che ci è richiesta. Ci sono personaggi per i quali la manifestazione della libertà prende una forma estrema, il suicidio o la pazzia. George, il promotore finanziario che rivendica la colpa e la morte. Jérôme, che nell'affollamento simbolico dei suoi caratteri sembra un concentrato di personaggi di Flannery O'Connor (la grande scrittrice americana cattolica che ha arato il solco per le narrazioni contemporanee che interrogano Dio e la libertà): scienziato nero con una croce tatuata al collo che impazzisce prendendo atto della irrilevanza della scienza di fronte alle forze naturali. Ci sono infine personaggi di pace e di perdono, Cristóbal (e il nome non è certo casuale), più di ogni altro, che perdona il padre che l'ha abbandonato e sceglie la cura, la libertà di restituire peso. Comunque le si voglia risolvere o anche solo tenere davanti agli occhi, le questioni che Cocco pone attraverso queste figure, sono nostre, violentemente nostre, anche quando le mettiamo a tacere spaccano la carne. In questo, ancor più che nel senso di sensibile anticipatore dell'avvenire, è profetico, lo scrittore è profetico perché come i profeti sferza, ricorda la sostanza di cui siamo fatti con quella stessa mancanza di delicatezza.

Comunque le si voglia risolvere, le questioni che Cocco pone attraverso queste figure sono violentemente nostre, e anche quando le mettiamo a tacere spaccano la carne

CLÔTURE DE L'AMOUR

PASCAL RAMBERT E LA DRAMMATURGIA FRANCESE

IL PROGETTO FACE À FACE PROSEGUE CON LA SUA PREZIOSA OPERA DI TRADUZIONE
A DOPPIO SENSO TRA L'ITALIA E LA FRANCIA, E PORTA ALL'ATTENZIONE DEL PUBBLICO
LA DRAMMATURGIA DI RAMBERT, CON LO SPETTACOLO RIVELAZIONE DI AVIGNONE

DI SIMONE NEBBIA

«Chi può mai sapere come arrivano sulla scena certe parole...» Già, come arrivano sulla scena le parole? Pascal Rambert, autore francese approdato in Italia grazie alla lungimiranza del progetto Face à Face di PAV e attualmente impegnato nella versione italiana del suo "Clôture de l'amour" in scena con Anna Della Rosa e Luca Lazzareschi, di parole non abusa, ma pare ne conosca la complessità e il pericolo quando si compattano a farsi testo. Testo teatrale, per inciso. Dove non ha sede il romanzesco e dove la realtà ad essere indagata non è quella quotidiana e apparente ma l'intima segreta essenza che in scena, inarrestabile, affiora. La lettura del volume omonimo pubblicato dalla Fondazione Emilia Romagna Teatro, con l'intero testo tradotto da Bruna Filippi, è un'occasione per parlare ancora di drammaturgia e ragionare degli effetti – prodotti o mancati – sulla scrittura italiana contemporanea.

In libreria

**Clôture de
l'amour**

di Pascal Rambert

a cura di

EMILIA ROMAGNA
TEATRO

Una storia d'amore sta finendo. O meglio. Sta portando sul campo di battaglia i resti di una battaglia precedente. Sta mostrando il corpo morto di un sentimento annichilito, estinto. Due lunghi monologhi alternati fanno dialogare due stadi di un dolore primitivo, privato delle lacrime, asciutto fino all'asfissia. Un dolore regredito allo stato molecolare. Non c'è dialogo, né consolazione. C'è tutto quel che si vede. Più niente.

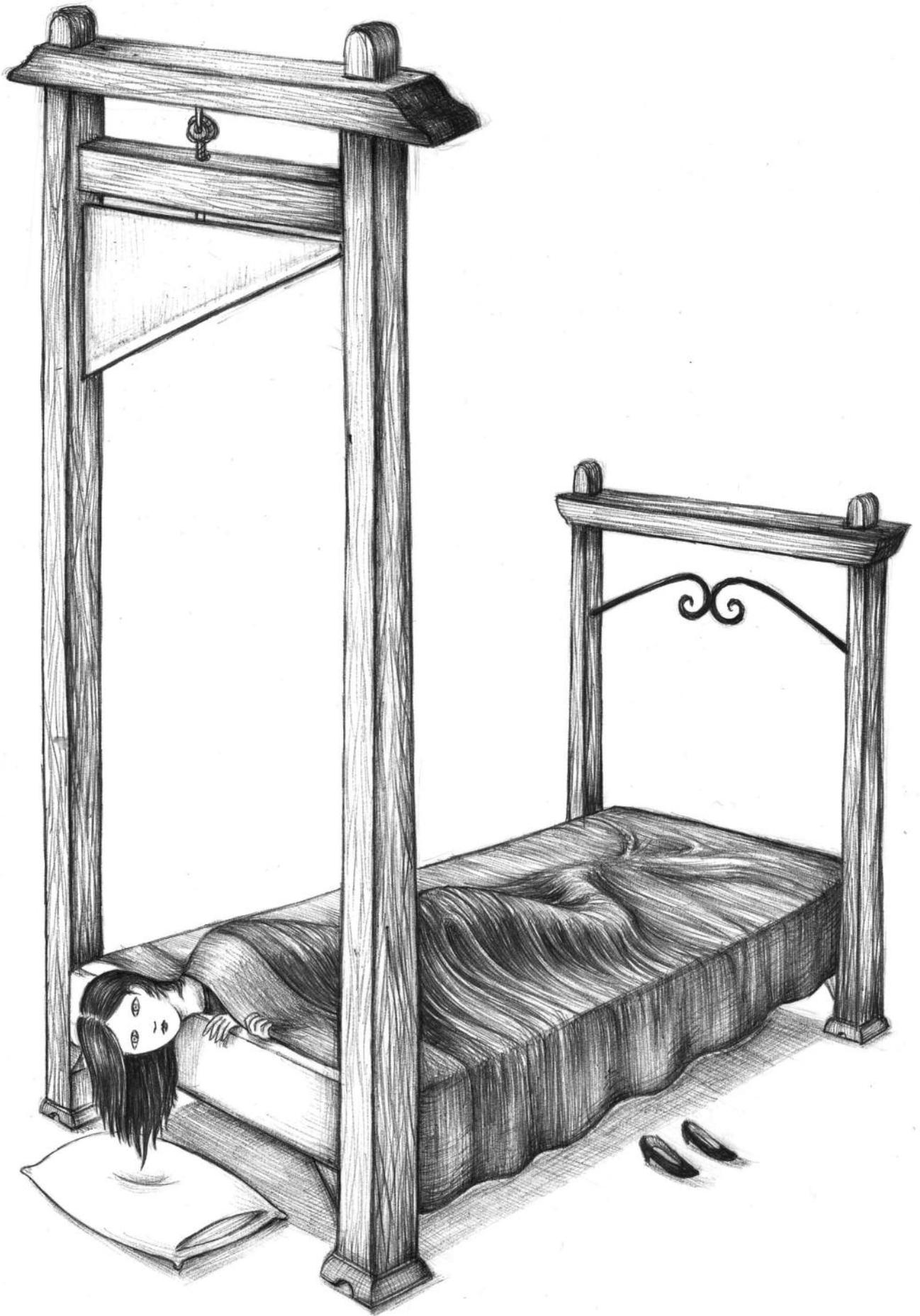
(stampa L.G. 2013)

La forza del testo di Rambert, che cura come nell'edizione francese anche la regia, risiede in una doppia, vicendevole radice: parla d'amore e parla del teatro. I due attori si chiamano come nella loro realtà e sono – nella vita e nel testo – due attori. Questo doppio filo mette a confronto la realtà e la finzione, il corpo presente e la lingua sfuggente, trovando il punto di contatto nell'unico ambito in cui realtà e finzione si completano a dirsi verità: in se stesso. Per questo Rambert affonda le sue parole nell'origine esistenziale e con coraggio ne cava fuori la sostanza ultima, pone allo sguardo le ossa e i fasci muscolari di un corpo, non la pelle: conclude, celebra un funerale senza alcuna nota di requiem.

Vero tutto ciò nei contenuti, verissimo è nella forma: il doppio monologo su rette ormai parallele compone due espressioni distinte di parti di copione non conciliabili, in cui l'autore rintraccia il dissidio fra se stesso e la proiezione sull'altro. Come nell'amore, come in teatro.

In cosa differisce la scrittura dei nostri autori? Salvo pochi casi eccellenti, la nuova drammaturgia italiana si ammala distrattamente di esterofilia e non sa parlare del teatro, compone ambienti da un riflesso diretto di realismo e li spinge in un immaginario cinematografico in cui far agire inerti pantomime di dialoghi e situazioni, ignora cioè il teatro pensando di farne, lo elude dimenticando che è "tutto già qui" e da esso si parte per ogni altro luogo. «La parola – dice proprio Rambert – passa dentro il corpo: io scrivo per questi esseri umani, pensando a voci e corpi precisi, non con l'immaginazione». Nella sua scrittura, infatti, ogni elemento esterno come il cinema o l'uso di termini stranieri ha come un carico di disgusto, come un'accezione negativa, un rimprovero, sembra dire: noi siamo qui, in teatro, che è la nostra vera realtà, perché dobbiamo infiltrarci in ambienti non naturali e dentro lingue che non ci appartengono? Nell'inizio di una storia d'amore, cova segretamente la sua fine, come il teatro è un continuo dibattito fra ciò che esiste e ciò che non esiste. Si può dire che teatro è la nascita di una storia d'amore che inizia a morire? Si può, perché le parole non finiscono in scena. Erano tutte già lì.





54, MORTO CHE PARLA

LA RECLUSIONE DI DANIELE TIMPANO IN DIRETTA WEB

CINQUANTAQUATTRO GIORNI CHIUSO IN CELLA, COME ALDO MORO TRENTACINQUE ANNI FA. COSÌ DANIELE TIMPANO SI LASCIA IMPRIGIONARE AL TEATRO DELL'OROLOGIO DI ROMA. UN ATTO DI "MULTIPLICAZIONE" DELLA REALTÀ. O, FORSE, IL SUO TOTALE ANNULLAMENTO

DI ATTILIO SCARPELLINI

■ Sono andato a trovare Daniele Timpano nella sua cella. Da ormai venti giorni l'autore di "Aldo Moro/Tragedia" si è autorecluso in uno spazio ricavato dentro il teatro dell'Orologio che è una imitatio o una parodia (il confine è sottile) della cosiddetta prigione del popolo in cui le Brigate Rosse rinchiusero Aldo Moro trentacinque anni fa. Dalla sua prigione teatrale Timpano invia lettere e proclami, indice incontri e conferenze, riceve ospiti con cui parla. Ai più vecchi chiede dove erano, chi erano e cosa pensavano in quel lontano marzo del 1978, mentre ad altri, che non erano neanche nati, o che come lui avevano appena quattro anni all'epoca del delitto Moro («Aldo è morto / e non me ne sono neanche accorto»), domanda attraverso quali mediazioni abbiano incontrato quell'evento. Ogni sera fa il suo spettacolo. Ma soprattutto ogni giorno, per alcune ore, è visibile in streaming, mentre si muove nei suoi pochi metri quadri, sdraiato sulla brandina a leggere o ad ascoltare musica dal pc o seduto che scrive su un piccolo ripiano: più che la malinconia del prigioniero, a tutti invisibile nella sua segregazione, tranne che all'occhio insonne e totalitario del carceriere che lo sorveglia, ispira la tenerezza della cavia da laboratorio. Siamo, infatti, nel campo letterale (e anche un po' letterario) della sperimentazione. Ciò che ieri non doveva esser visto (la nuda vita del prigioniero), ora è oggetto di una sovraesposizione, offerto allo sguardo di tutti, restituito all'olocausto del visibile in cui ciascuno può, se vuole, applicare l'occhio allo spioncino di una finta cella per spiare una condizione biologica almeno parzialmente vera. A differenza di quanto accadeva in un'installazione di Francesco Arena del 2004, dove la cella di Moro era stata ricostruita in legno, nell'esattezza delle sue presunte dimensioni, lo spettatore che dal suo schermo si affaccia nell'angusto cubicolo di "Aldo Moro 54" vede qualcuno. Qualcuno che da una parte non può essere scambiato per nessun altro, è un uomo di trentanove anni vestito con una squallida (ma "originale") tutina verde anni Settanta, Daniele Timpano. Dall'altra è un sostituto, un attore (Daniele Timpano), che con il suo corpo riempie il vuoto di un'esperienza - quel luogo vuoto dell'oggetto che è la croce e la delizia dell'arte contemporanea: Timpano è un'interpolazione apocrifa in una cronaca quasi esclusivamente immaginaria, lui, che non pretende di essere Moro...

Kierkegaard diceva che non c'erano giornalisti attorno alla croce, rivendicando l'impossibilità di un'esperienza che poteva essere testimoniata soltanto attraverso gli occhi della fede (per cui beato è chi crede senza aver bisogno di vedere). Il performer romano si rivolge a una società di voyeur e la convoca con tutti i suoi apparati di amplificazione e di riproduzione (conferenza stampa, spot pubblicitari, dibattiti pubblici, streaming tv via web) sulla soglia di un evento dove la presenza del corpo cortocircuita con l'assenza della storia, i vuoti della memoria, i dispositivi di rimozione dell'immaginario. Prolunga il suo spettacolo in un evento mediatico, in operazione di marketing addirittura, al centro della quale c'è il cadavere del teatro (un ostaggio della cultura) che, come scrive lui stesso in una delle sue lettere pubbliche, è «un cadavere incredibilmente abitato da gente vivissima, ma morto e noi vermi che ci viviamo dentro non riusciamo a farlo muovere». Per l'autore della "Storia cadaverica d'Italia" (a cura di Graziano Graziani, Titivillus, 2012) l'ammissione non ha nulla di scontato: il "morto che parla", interrato nel cuore di una "cantina romana", gesticola attraverso la comunicazione più viva e postmoderna, sogna di uscire dal ghetto del teatro per intercettare il mitico Pubblico («la gente cosiddetta normale, ve la ricordate?»), ma piega tutto questo a un solo obiettivo dichiarato: la lunga tenitura sulla scena di uno

In teatro

Aldo Moro

di e con Daniele Timpano

al Teatro dell'Orologio, Roma fino al 9 maggio

* * *

In libreria

Storia cadaverica d'Italia

i testi teatrali di Daniele Timpano (a cura di Graziano Graziani)

TITIVILLUS PISA, 2012





spettacolo di drammaturgia contemporanea italiana. Il Timpano mediatico dell'ambizioso progetto "Aldo Morto 54", insomma, non si discosta di un grammo dalla sua poetica originaria, la rilancia con un'iperbole. La cella, il loculo, la tomba e la culla, sono, fin dalle "Operine splendide", tra i luoghi privilegiati della sua estetica teatrale: la squallida stanzetta 3x1 con il pavimento rosso, le pareti grigie, il cesso in fondo, è lo spazio ideale per proseguire quella sua opera di miniaturizzazione della grande Storia che ne spappola la prosopopea, riducendola in oggetti inorganici, gergali, infantili – feticci messi all'altezza di uno sguardo (che è anzitutto uno sguardo morale e pre-politico) per cui la storia non è mai stata un oggetto diretto d'esperienza. Come i moralisti classici, Timpano odia la Storia e non parla che di essa, vive immerso nei detriti del suo immaginario, si addormenta nel rimbombo delle sue parole d'ordine. Andatelo a trovare nella sua cella, lo troverete intento, come una pasoliniana «forza del passato», a riorganizzare parole e musiche di una lingua morta e sepolta nel controcanto di un'attualità nata dal suo svuotamento. E lo streaming, questa magica rottura dell'opacità in cui ogni scena si ritira, il tribunale in cui la democrazia diretta dello sguardo smaschera e punisce le false rappresentazioni del teatrino della politica? Beh, non vorrei deludere nessuno: lo streaming è solo la prosecuzione della messa in scena con altri mezzi, finzione che si dissimula nei panni sbiaditi della vita. Ho rivisto su YouTube la sequenza del mio incontro con Timpano: si vede poco e si sente ancora meno. Un giovane in tuta interroga un uomo di mezza età infilato in un cappotto, ma quest'ultimo risponde con la testa china, come se si confessasse, delle sue risposte non resta che un vago mormorio e gli oggetti astratti che le sue mani disegnano nell'aria. La gesticolazione di un dialogo segreto. Fossi stato in Pierluigi Bersani, è così che avrei parlato agli emissari di Beppe Grillo – a bassa voce.

Un tempo erano i poteri a internare i dissidenti e gli esclusi, sottraendoli agli occhi del mondo; oggi ci si chiude da soli nella ricostruzione di quegli stessi spazi che da segreti, opachi, sono diventati aperti e sovraesposti grazie alla trasparenza della comunicazione. La casa e la prigione, la cella e la teca, sono tra i campi di forza prediletti della biopolitica spettacolare, ben prima del Grande Fratello. Gli ibridi umani di Francis Bacon appaiono spesso isolati nello spazio e schermati da un vetro, figure ingabbiate, come scrive John Berger, "in arene di puro colore, in stanze anonime, o addirittura semplicemente in se stesse". Ma il loro isolamento è la condizione stessa della loro esposizione allo sguardo. Sono sole, ma senza alcuna privacy, non c'è privacy possibile nella nuda vita, ma una perenne e non protetta assenza di scena, una letterale e lancinante "oscenità". Timpano, però, è tanto un autore quanto un personaggio: questo suo iscriversi un po' tardivo, se non volutamente attardato, nel campo dell'arte autoreferenziale è in realtà l'ennesima, vitalistica risposta della finzione teatrale alla mortifera simulazione dei media.

lo spettatore che dallo schermo si affaccia nella cella di "Aldo Morto 54" vede un'interpolazione apocrifia, una cronaca quasi del tutto immaginaria

UN TEATRO POPOLATO DI FANTASMI

CONVERSAZIONE CON ALFONSO SANTAGATA

DAL SODALIZIO CON CLAUDIO MORGANTI, INCONTRATO NEL GRANTEATRO DI CARLO CECCHI, LA PARABOLA ARTISTICA DI SANTAGATA, CHE È TRA I MAESTRI INDISCUSSI DELLA SCENA, È STATA QUELLA DI UN TEATRO NECESSARIO E VISIONARIO NEL SENSO PIÙ COMPLETO

DI MARIATERESA SURIANELLO

■ Placido e possente, straniato e appassionato, presenza protettiva e disperante insieme, come lo sono le tremende verità e gli abissi umani in cui fa scivolare le sue creature sceniche, partorite in oltre trent'anni di attività d'attore-autore-regista. Alfonso Santagata è maestro indiscusso e ricercatore indefesso di un teatro necessario, visionario e vero nel senso di una reale e totale messa in gioco dei suoi protagonisti (attori e personaggi), in perenne conflitto con la propria umana condizione. Un teatro autobiografico e letterario, popolato di fantasmi e ossessioni, di reietti e di eroi, di filosofi e di folli, difficilmente classificabile all'interno di categorie o generi, che nasce dalla tradizione e trova i linguaggi della contemporaneità, per impossessarsi della tragedia antica, della commedia, della farsa e finanche della sceneggiata. Un teatro popolare d'arte – per citare la tensione creativa di Leo de Berardinis, compagno per Santagata di tante condivisioni –, che sollecita la mente e tocca il cuore, impietoso per la sua capacità di scendere nella parte più intima dell'essere e trovarne la duplice essenza, e assoluto, come assoluta è la dicotomia vita e morte, bene e male, amore e odio...

■ Irregolare e spurio nell'accezione di non previsto e anomalo. Un'anomalia emersa subito, al suo primo apparire, nel 1980, con quello spiazzante e asfissiante "Katzenmacher" – sorta di omaggio a Fassbinder, attraverso il pensiero di Artaud – che darà il nome alla compagnia. Testo che Santagata scrive dapprima per se stesso (emigrante lo era stato, quando quattordicenne lascia il piccolo paese del foggiano, San Paolo di Civitate, alla volta di Milano), ma che poi porta in scena con Claudio Morganti, incontrato qualche anno prima nel Granteatro di Carlo Cecchi, aprendo così un sodalizio ultradecennale. E sono, in quegli anni di riflusso, spettacoli di grande impatto quelli che Santagata crea, entrando nei mondi sconosciuti, e facendoli propri, di Büchner, Pinter, Handke, Cervantes, esasperandone le dimensioni, con visioni, suoni e personaggi estremizzati fino a un espressionismo grottesco. E poi Dostoevskij, Beckett e ancora Pinter, con quel "Guardiano" (1992) che conclude il rapporto di Morganti con la ditta Katzenmacher.

■ Inventore di paesaggi scenici indimenticabili, Alfonso Santagata crea opere che sono pietre miliari nella storia del teatro, all'aperto come al chiuso, anzi spesso in un flusso, anche metaforico dentro-fuori-dentro, di rimandi e riscritture sceniche sempre nuovi e coinvolgenti. Paesaggi, specialmente quelli all'aperto, nei quali Santagata ha spinto i suoi spettatori, fin dall'itinerante "Terra sventrata" (1994), messinscena densa di personaggi e complessa nel suo sapore cimiterial-shakespeareano, che incanta il festival di Santarcangelo con Leo direttore.

I ritorni a Shakespeare e a Jarry e gli approdi ad Antonio Petito e a Eduardo De Filippo per Santagata significano anche il lavoro maieutico con i "suoi" attori, alcuni dei quali proprio con lui raggiungono alti livelli nella loro arte. Si rischierebbe un elenco troppo lungo di titoli (sono oltre quaranta) e nomi, ma come non citare "Petito strange" o "Ubu scornacchiato" e le prove di Giuseppe Battiston e Massimiliano



Speziani? E non ricordare en passant “Isaia l’irriducibile”?

Diplomato alla Paolo Grassi e poi scritturato, tra gli altri, da Dario Fo e Carlo Cecchi – siamo nell’eccellenza della tradizione – Santagata, con l’indipendenza di Katzenmacher, sviluppa un suo personalissimo approccio alla materia che di volta in volta penetra e da cui si lascia invadere. Così come negli ultimi tre anni sta proseguendo il suo “scavo” nelle colline metallifere del grossetano, dove a Ravi, nel Parco minerario di Gavorrano, lo scorso settembre ha allestito “Rivolta e pietas, memoria e corpo delle miniere”, spettacolo itinerante tra le architetture abbandonate della vecchia miniera, che dal buio della notte (suo altro *topos*) sorgono riplasmate in maestosi scenari, abitati dagli attori della compagnia, insieme a diversi soggetti cresciuti nei laboratori che Santagata conduce un quell’area e già inseriti in piccole parti nelle tragedie degli atridi e dei labdacidi.

▬▬▬ ■ «Mi piace tirare fuori le tensioni del territorio, vedere cosa viene fuori – dice – mettendomi in rapporto con le sue energie». Procede per tappe, Santagata, attraverso le sette miniere – come le sette Porte di Tebe – e sta ora incontrando gli abitanti di Niccioleta, dove il 13 giugno del 1944 si consumò un eccidio nazifascista. Anche il titolo – aggiunge – «verrà fuori da Niccioleta. È importante il luogo con la sua umanità». Il lavoro nelle miniere «non nasce solo dagli archivi e dai documenti, ma dalle tensioni umane che lì sono ancora molto presenti».

E se da un verso prosegue lo studio nel mondo delle miniere, dall’altro Santagata sta anche pigliando di petto quello dei corrotti. Politica e mafia sarà il nodo da sciogliere nel prossimo lavoro che prenderà forma intorno a Milano e si intitolerà “Contra-sto”, e per il quale sta raccogliendo materiali “Senza fine” (è il sottotitolo) sugli spietati protagonisti. Vedi Sandokan (Francesco Schiavone, super boss del clan dei Casalesi), che dal carcere si definisce «un imprenditore vincente, vittima di un complotto di magistrati invidiosi e marxisti che considerano la forza della borghesia dell’agro aversano una potenza criminale e non il frutto di capacità imprenditoriali ed economiche». Si noti come queste battute si sovrappongano alle dichiarazioni di qualche leader politico, ma non vogliamo togliere ai nostri lettori il piacere di indovinarne i nomi per conto proprio.

▬▬▬ ■ «Sono le due facce della stessa medaglia – spiega – non stiamo facendo un recupero di memoria andata nell’oblio. Pensiamo alle lotte dei minatori, sono stati pionieri contro l’ingiustizia, prima dei sindacati. La loro forza scattava e aveva una potenza, perché era a rischio la loro vita. Avevano coraggio, visto che ogni giorno salutavano i familiari come fossero stati soldati che andavano in guerra. Questa forza la manifestavano anche contro i padroni delle miniere e la politica del posto. Non conoscevo questo mondo, ma ora mi è entrato nel sangue. Mi appartiene. È una cosa che ti porta via. Voglio rendere ciò che questo mondo mi ha dato, inventare una visione di situazioni drammatiche, senza narrazioni descrittive di fatti o conflitti». Vuole, insomma, «portare il teatro nelle miniere e non le miniere in teatro», con la volontà di «far respirare quel territorio».

Dal suo “rifugio” di San Casciano Val di Pesa, Alfonso Santagata distende lo sguardo lungo la Penisola, da nord a sud, e vede con chiarezza quanto la cultura e il teatro siano fuori dai discorsi dei politici. Le uniche occasioni in cui la parola teatro compare – sottolinea – è sempre e solo col suo diminutivo: “teatrino della politica”, davvero molto spregiativo. Del resto, «la politica ha divorato il teatro. Nei momenti d’oro i politicanti del teatro hanno abbracciato la politica, bloccando tutto. Il teatro ha bisogno di visionari, di inventori e non di formalità politiche. Nella sua storia, il teatro ha sempre vissuto questi momenti: la caduta è più forte, l’impennata è più veloce, diceva Schopenhauer. Ora la caduta non ha fondo, ma l’Italia ha una ricchezza di diversità poetiche che non trovi in Europa, e – conclude – ci sarà nei prossimi anni un’impennata verticale meravigliosa».

Mi piace tirare fuori le tensioni che vengono dal territorio, vedere cosa viene fuori, in rapporto con le sue energie.
Da questa attitudine, ad esempio, nasce uno spettacolo come “Rivolta e pietas, memoria e corpo delle miniere”



EDUARDO CLASSICO E MODERNO

Teatro Minimo (regia di Michele Sinisi)

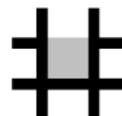
L'ARTE DELLA COMMEDIA di Eduardo De Filippo

Teatro Piccolo Eliseo, Roma

DI ANTONIO AUDINO

⦚ Nasce da uno spiacevole incidente questo che senza dubbio, e per più motivi, è uno degli spettacoli più interessanti della stagione. Qualche anno fa Teatro Minimo si sposta da Andria a Roma per una rappresentazione de “Le scarpe”, scritto dal drammaturgo di compagnia Michele Santeramo, messo in scena e interpretato da Michele Sinisi e da altri attori. Nell’infida capitale il furgone scompare con tutte le scenografie al suo interno. La pièce va in scena lo stesso ma, come spesso accade, è dall’emergenza che il gesto creativo prende forma. Nello smarrimento di quel frangente al regista viene in mente “L’arte della commedia” di Eduardo, in cui un gruppo di comici ha visto andare in fumo il capannone in cui stava rappresentando i propri lavori. E come Campese, il capocomico della compagnia immaginata da Eduardo, si rivolge al questore della cittadina in cui il gruppo artistico è approdato, così il capocomico Sinisi, nella realtà, scrive una lettera a Luca De Filippo raccontandogli episodio e chiedendo di poter allestire il testo del padre. E lo fa firmandosi Campese. Il permesso viene felicemente accordato. Conoscendo il lavoro di questa formazione, non poteva trattarsi della semplice riproposizione di un titolo noto. Le operazioni di Sinisi sono sempre cariche di intenzioni, prova ne sia il lungo repertorio del gruppo basato sulle opere di Santeramo che, oltre a rientrare nel meglio della drammaturgia contemporanea italiana, sono anche squarci delle tensioni umane e sociali di questi ultimi anni, da “Vico Angelo Custode” a “Sequestro all’italiana”, da “La rivincita” a “Le scarpe”, appunto. Tutti titoli che Campese-Sinisi sciorinerà al prefetto quando questi gli chiederà il suo repertorio. Può apparire casuale l’incontro con “L’arte della commedia”? No, certo. A partire da quella lunga invettiva scritta da Eduardo, restituita integralmente, nonostante molte cose siano cambiate da quel 1964 in cui fu scritta: non c’è più la censura di marca democristiana di cui si lamenta il primattore e di soldi pubblici nel teatro ne girano molti più che allora. È il problema di fondo a essere rimasto lo stesso, la disattenzione delle istituzioni per l’arte della scena, considerata al massimo un passatempo. Ma la parte più potente della commedia è quel secondo atto in cui, facendo seguito agli insulti dell’alta carica pubblica, il capocomico insinua il dubbio che le persone che di lì a poco riceverà possano non essere i veri cittadini ma i suoi attori camuffati. A lui il compito di scoprire l’eventuale inganno. Sinisi capisce e ci fa capire che la questione sotterraneamente tesa alla vicenda non è quanto il teatro sappia imitare la vita vera, ma quanto la vita vera imiti continuamente il teatro. Quindi la provocazione non è tanto nella convinzione che gli attori sappiano imitare a perfezione la gente comune, ma che, sotto l’alea dell’incertezza, chiunque di noi potrebbe sembrare qualcuno che finge di essere un altro.

Insomma quelli che noi vediamo sono attori che fanno gli attori che imitano dei personaggi oppure attori che fanno dei personaggi che sembrano degli attori. Altro che Pirandello. E la doppia equazione giocata in scena dà il proprio risultato trasformandosi in un gioco sapientissimo, calcolato con i tempi rigorosissimi della vera comicità. Si compone così un catalogo di preziose figurine a colori, a partire dalla coppia del pretore, Vittorio Continelli che procede verso uno scardinamento completo dei suoi modi composti, e del suo segretario, che Riccardo Lanzarone rende con un’esattezza di tratto essenziale come un disegno espressionista. Poi il parroco sguaiato e pasticione di Gabriele Paolocà, il medico plateale e retorico di Michele Altamura, la ragazza dell’oste Simonetta Damato, l’energica maestra di Patrizia Labianca, il cupo montanaro di Nicola Conversano e il piantone da commedia all’italiana, poi farmacista, di Nicola Di Chio. Tutti miracolosamente sospesi tra il luogo comune e l’ipotesi di una possibile sincerità. E infine Michele Sinisi, che riesce a metter sempre nei suoi personaggi una concretezza tutta particolare, dimostrandoci quanto, anche su tonalità che non avremmo mai immaginato, Eduardo dimostri la propria straordinaria classicità e la propria modernità.



Francesco Suriano

FACCIA DI CAPRA di Giambattista Basile

Centrale Montemartini, Roma

 Una favola aspra, tenera, sofisticata, che fa ridere e ci tiene svegli. Perché vi è dispiegata in maniera intelligente l'arte della phonè. È "Faccia di capra, ovvero dell'ingratitude e delle metamorfosi" di Giambattista Basile tratto da "Lu cuntutu de li cunti", con Marilù Prati e Matteo Mauriello. La partitura teatrale di Francesco Suriano scolpisce in modo sorprendente la potenza di questa lingua antica, petrosa, che stratifica, reinventandoli, greco, latino, arabo, spagnolo e napoletano del Seicento. Così che allo spettatore si chiede di vivere ogni più piccolo passaggio, ogni scorticatura e soglia, ogni virata storta e immaginifica della storia di Renzolla, la più piccola di dodici figlie che, in cambio di danaro, il padre contadino affida a una maga che poi a sua volta la consegnerà al re (ma la fanciulla non gliene sarà grata). Una vicenda che apre la morale nella direzione del "fantastico" e che viene qui vissuta attraverso una teatralità minima ma prodigiosa: voce, musica, maschere, sagome di cartone. Faccia di capra è una festa dell'intelligenza che non esclude il corpo, un esempio cristallino, pedagogico, di quello che vuol dire "drammaturgia d'attore". Un percorso metamorfico. Per chi recita e per chi sta all'erta, con tutti i sensi tesi. Un omaggio a Renato Nicolini, che era una delle anime di questa eccellente compagnia d'arte.

[K.I.]

Compagnia Rodisio

STORIA DI UNA FAMIGLIA

Teatro Valle Occupato, Roma

 C'è bisogno solo di un tavolo, tre sedie e un paralume che pende dal soffitto; tutto il resto è creato a vista dagli attori in una straordinaria combinazione di voce, ritmo, suono e mimica. La giornata tipo di una famiglia perfetta in stile Mulino Bianco (Consuelo Ghiretti, Davide Doro e Beatrice Baruffini sono mamma, papà e figlioletta) prende di mira tutti gli stereotipi massmediatici: finti sorrisi smaglianti da spot del dentifricio, carezze meccaniche, filastrocche fischiettate che si ripetono mutando in trapani per i timpani, tra i nitriti di eccitazione idiota della mamma e il vocione tuonante e impostato del papà. La sorprendente precisione dei sincroni e la coraggiosa impostazione essenziale trasci-

nano freneticamente lo spettatore in una crudele crisi nervosa: risate sincere e moti di insofferenza fanno tremare la platea, mentre la piccola figlia unica viene lobotomizzata dalle altissime aspettative del padre (che per lei vorrebbe una carriera da manager, atleta e massaia nello stesso momento) e le caramellose premure della mamma, casalinga disperata. Senza alcuna pietà vengono scoperti i nervi esposti del sistema famiglia, quel triangolo piatto e perverso che schiaccia adulti e bambini dentro una gabbia di apparenze confezionate. Un vero e proprio gioiello di scrittura scenica e recitazione.

[S.L.G.]

Accademia degli Artefatti

BANQUO di Tim Crouch

Teatro Belli, Roma

 Con un *coup de théâtre* da Grand Guignol prende il via il "Banquo" di Tim Crouch, portato in scena da Fabrizio Arcuri. Che è certamente il miglior monologo della stagione, con un Enrico Campanati che si aggira con agio in quella che è stata ormai definita "recitazione artefattiana", riuscendo anche a impreziosirla. Campanati interpreta Banquo, generale e migliore amico di Macbeth, da questi assassinato. O meglio, il suo fantasma grondante sangue. Il fantasma che dall'onniscienza della morte conosce tutte le pieghe della tragedia shakespeariana e può dunque raccontarla da un'angolatura inedita. Detta così sembrerebbe un'operazione simile a quella di Tom Stoppard in "Rosencrantz e Guildenstern sono morti", e forse in parte è vero, ma c'è il tocco di Crouch a spostare l'operazione da un'altra parte. Perché come lo sfortunato prestigiatore di "An Oak Tree" ci ricordava che il teatro, come il linguaggio, è soprattutto una sofisticata opera di illusionismo, così il Banquo di Crouch, per ricostruire la vicenda, ci chiede in primo luogo di "immaginare". "Immagina di essere il mio migliore amico" dice al pubblico, trasformando alcuni degli spettatori in altrettanti personaggi della storia. Che lascia intravedere la possibilità che il destino previsto dalle streghe a lui e a Macbeth potesse essere non così obbligato. "Sarebbe potuto capitare a me, se le streghe avessero detto questo a me e non a te", ripete Banquo come un mantra. Come a dire che, in realtà, è la nostra scelta di seguire alla lettera un presunto "destino segnato" a segnare davvero i nostri destini.

[G.G.]



COSE FINTE, ATTENTI, NON FALSE

Roberto Corradino

LE BRACI

Teatro Palladium, Roma

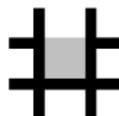
DI GRAZIANO GRAZIANI

‡ L'arte da sempre interroga il male. Ma il grande paradosso della società dello spettacolo è che spesso l'arte – appiatta delle pratiche artistiche nell'indistinto fondale trompe l'oil dell'intrattenimento – ha finito per compiacersi del male che interroga. Oppure, colta alla sprovvista dal fatto che la realtà mediatizzata sa stimolare l'immaginario meglio dell'arte stessa e pratica con disinvoltura il linguaggio dell'intrattenimento (il termine "infotainment" ha già qualche decennio di storia), è tornata a predicare l'irruzione della realtà stessa nei territori dell'arte. Con risultati spesso deludenti.

Ma come si fa, allora, a interrogare l'orrore? Ad esempio, il cortocircuito impazzito di politica, violenza e ragioni contrapposte che ci propone il terrorismo nel XXI secolo. Come lo si porta in scena? La Fura dels Baus ci provò nel 2008 con una delle azioni più tremende e stupefacenti dell'inizio del secolo: l'attentato al Teatro Dubrovka di Mosca. La compagnia catalana ripropose la stessa identica scena, con attori travestiti da terroristi che agitavano i fucili e gridavano ordini in tono minaccioso. Ma, come ha rilevato Attilio Scarpellini nel suo saggio «L'angelo rovesciato» (Ed. Idea, 2009), l'operazione lasciò piuttosto freddo il pubblico, che osservava tranquillo sulla sua poltrona la messa in scena. L'arte soccombeva miseramente davanti alla forza espressiva della realtà.

Ci riesce invece Roberto Corradino con mezzi decisamente più modesti. In tono sommesso, si potrebbe dire, eppure straordinariamente "a fuoco". Perché è il senso dell'operazione ad essere diverso. In scena troviamo, assieme allo stesso Corradino, Michele Cipriani: una coppia di terroristi che si presenta sul palco in mimetica, armati di mitra immaginari (in realtà semplici assi di legno). Apostrofano il pubblico-ostaggio, si sforzano di usare il "lei", senza riuscirci, per chiedere – come si fa in questi frangenti – se ci sono persone con problemi cardiaci, epilettici, donne incinte. Un classico rituale di chi usa la forza pensando di farlo per un fine più alto. Ma la sequenza di domande prosegue oltre il plausibile e si rivela un potente meccanismo che affresca di colpo la realtà che viviamo, il mondo in cui siamo immersi e di cui anche i "terroristi" sono espressione. Ci sono medici? Ci sono ingegneri? Ci sono operai? Studenti? Contadini? Ci sono banchieri? Esperti di marketing? Più vanno avanti le domande e più la pièce si smarca dalla stretta nicchia del "realismo scioccante" che sembrava voler evocare, per diventare qualcosa di più. E nel lungo elenco che traccia la parabola del crollo delle classi sociali e delle ideologie dell'Occidente, che nella loro caduta rovinosa travolgono anche i punti di riferimento con cui una volta si tentava di comprendere il mondo, fanno di colpo capolino anche gli artisti, i danzatori, i poeti. Sono in sala? chiede maliziosamente Corradino. Maliziosamente perché uno dei tarli del teatro contemporaneo è il suo dubbio di essere una comunità chiusa, ma anche perché è proprio da lì che parte il cambio di passo dello spettacolo. Dato che anche i due terroristi non sono altro che attori. E non solo al di fuori della finzione scenica, ma anche all'interno: "Noi siamo attori e lavoriamo con cose finte". Il meccanismo si smonta, la scatola nera si squaderna: il gioco si palesa allo spettatore, che è chiamato a evocare assieme ai due attori-terroristi il senso dello stare lì, seduti in teatro, a ragionare dell'"orrore" e dell'incapacità di riuscirci davvero. Perché Corradino prosegue con un distinguo importante: "cose finte, attenti, non false".

È lì che si colloca lo scarto: il teatro, con le sue "cose finte", è ancora in grado di parlare della realtà. Perché il "finto" non è il "falso", la messa in arte non è la mistificazione mediatica. Sono anzi due campi contrapposti. Se persino il realismo, in letteratura, non va inteso come la copia fedele della realtà – come rileva Walter Siti in un recente saggio edito da Nottetempo – ma come qualcosa che interroga la realtà, a volte persino forzandola; perché questo non dovrebbe essere vero in teatro, che della realtà ha sempre ambito ad essere non "copia" ma "doppio", ovvero un luogo dove rielaborare collettivamente – così come singolarmente facciamo in sogno – gli elementi caotici della nostra realtà?



Opera, operetta

DI KARL KRAUS

Le passioni possono far musica. Ma soltanto musica senza parole. Perciò l'opera è un assurdo. Essa presuppone il mondo reale e lo popola di persone che cantano in una scena di gelosia o quando hanno mal di testa o al momento di una dichiarazione di guerra non rinunciano al gorgheggio. Per l'incongruenza tra una serietà affatto umana e la prodigiosa abitudine del cantare, l'opera spinge se stessa ad absurdum. Nell'operetta invece l'assurdità è sottintesa. Essa presuppone un mondo dove il rapporto tra causa ed effetto è sospeso, dove si continua a vivere allegramente secondo le leggi del caos, dal quale fu creato l'altro mondo, e dove il canto è accreditato come strumento di comunicazione.

La "assurdità dell'operetta" si capisce subito e non sfida la ragione a reagire. Che i congiurati dell'operetta cantino è cosa plausibile, ma i congiurati dell'opera hanno intenzioni serie e nuocciono alla serietà del loro proposito col loro cantare immotivato. L'assurdità dell'operetta è romanticismo. La funzione della musica – sciogliere il crampo della vita e stimolare di nuovo l'attività del pensiero, dopo averne allentato la tensione – si congiunge con una irresponsabile ilarità, che ci fa presentire in quel groviglio di confusione un'immagine di tutto ciò che va a rovescio nella nostra realtà. Il pensiero dell'operetta è l'ebbrezza di essere generata dal pensiero; la sobrietà resta a mani vuote. Ma il presupposto di un mondo romantico diventa sempre più insostenibile in un mondo che diventa ogni giorno più sprovvisto di presupposti. Perciò l'operetta deve essere razionalizzata. E così nega il romanticismo che è alla sua origine e rende omaggio all'intelletto di un commesso viaggiatore.

L'esigenza che l'operetta sostenga la prova della ragion pura è responsabile della pura stupidaggine operettistica. Ora non cantano più i Bobèche e gli Sparadrap, i principi pastori e le principesse di Trapezunte, i tremendi alchimisti, dai veleni di zucchero filato, ormai nessuna famiglia reale viene trascinata a eccessi musicali al solo udire la parola "tamburo", non più ormai il soffio di un tiranno abbatte un cortigiano che fa stecche nell'accompagnarlo. [...] La psicologia è l'ultima ratio dell'incapacità e così anche l'operetta ha dovuto essere razionalizzata. Ma l'assurdità che un tempo fioriva era educatrice.

In quanto la grazia era la misura artistica di quella buffoneria, si poteva concedere all'assurdità dell'operetta un valore formativo. Una battuta spiritosa dell'orchestra nel "Barbablù" di Offenbach ha dato di più alla mia sensibilità che cento opere. Soltanto ora che il genere ha finito per accettare la ragione e si è messo il frac, si meriterà quel disprezzo che l'estetica gli ha da sempre dimostrato.

da
Detti e
contraddetti

di
Karl Kraus

edizione a cura di
Roberto Calasso

ADELPHI,
MILANO, 1972