

**L**a prima sezione di questa rivista si chiama l'aria del tempo, un titolo preso a prestito da una rubrica della Nouvelle Revue Française degli anni Trenta. L'“aria che tira” è l'espressione popolare per indicare da che parte sta soffiando il vento o volgendo l'umore di un'epoca. Ma il vento soffia sempre dove vuole. “L'aria del tempo” è dunque un tentativo di decifrare il presente destinato a rovesciarsi nel suo incessante passaggio come un ombrello in un uragano. Una tempesta, scriveva Walter Benjamin (sempre negli anni Trenta), spirava dal paradiso. E quella tempesta, aggiungeva, noi la chiamiamo progresso. Da tempo la critica si è stabilita nello sguardo impotente dell'Angelus Novus. Soltanto l'arte ha la drammatica potenza di incanalare in un'immagine il corso del tempo, di creare cortocircuiti dove tutti o quasi, spettatori o esperti (cioè altri spettatori), non vedono altro che un unico flusso dominato dalla violenza incoercibile del potere e del caso. L'arte – che campeggia nello stemma di questa nuova serie dei Quaderni scelto tra gli aforismi di Karl Kraus – è questo mondo futuro di cui nel presente ci limitiamo a vivere, talvolta a subire, l'acuto e inconsapevole presentimento. Poco importa che parole, segni, figure vengano raccolti nel presente immediato o filtrati da un presunto passato: il passato, e questo il teatro lo sa forse meglio di qualunque altra arte, è soltanto la cartina di tornasole di un'altra visione, di un

**DI ATTILIO SCARPELLINI**

altro modo di vedere il presente. Senza questa forza oppositiva al corso delle cose, senza questo impuntamento nell'inattuale, il nuovo, la ricerca, la sperimentazione si ridurrebbero ad apologia o a cronacamondana. È assai più interessante oggi soffermarsi sulla singolarità di un'esperienza che indugiare nel conflitto tra poetiche quasi sempre in disarmo: aprire un nuovo silenzio, cercare una nuova possibilità di smarrimento – al limite di distanza – tra noi e la scena. Attendere, come all'inizio di questo numero fa Graziano Graziani, fuori del laboratorio di “Perdutamente”, il progetto che ha riunito al Teatro India diciotto compagnie della scena romana, per capire, o semplicemente vedere, che forma prenderà, o rifiuterà, il tempo – nel senso più puntuale e lancinante di “questo nostro tempo”, ancora e sempre “fuori di sesto”. Oppure tornare, come Paolo Ruffini, sui passi perduti di una ricerca performativa che per definizione, oltre che per vocazione generosa, confonde le proprie tracce, dissimulandole negli interstizi di un eterno presente divenuto pesante come una croce. Sergio Lo Gatto analizza il tentativo della drammaturgia plurima e “cubista” di “Call Me God”, presentato di recente al Romaeuropa festival, di restituire un frammento dimenticato del nostro passato recente al prisma riflessivo del teatro. E nelle parole di Ascanio Celestini insiste, oggi come ieri, l'idea di un assalto utopico del racconto all'orologio dispotico dell'attuale ordine del mondo. Ovunque ci si volga a Dicembre, il tempo incalza, chiede, si rivolta.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA  
**DICEMBRE**

Quaderno n.10 · dicembre 2012

Redazione Via dei Barbieri 21 · 00186 Roma

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

Direttore editoriale Sandro Piccioni - Direttore Attilio Scarpellini

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

Progetto grafico orecchio acerbo – Finito di stampare nel mese di novembre 2012 da L. G. Roma

# ANIME PERSE AL

AL VIA LA FACTORY DI 18 COMPAGNIE ROMANE

INDIA SI CONFRONTA CON LA SUA VOCAZIONE DI LUOGO PER LA CREAZIONE. LE COMPAGNIE ROMANE CHIAMATE A LAVORARE SUL CONCETTO DI “PERDITA” RAPPRESENTANO UN PAESAGGIO SIGNIFICATIVO DELLA SCENA CONTEMPORANEA, CHE LA RIFLESSIONE DI PAOLO RUFFINI ESTENDE A UN INTERO TERRITORIO

## PERDUTAMENTE SULLA VIA DELLE INDIE

DI GRAZIANO GRAZIANI

 Nel bene come nel male l'Italia resta il paese dello straordinario, mai dell'ordinario. Non è il quotidiano, la normale amministrazione, l'ambito in cui si esprimono le idee illuminanti: queste, quasi sempre, scaturiscono in risposta a qualcosa. Un esempio lo fornisce la Factory che da ottobre sta occupando il Teatro India. Il progetto si intitola “Perdutamente”, coinvolge diciotto compagnie romane e dal 3 al 21 dicembre si lascerà attraversare anche dal pubblico (mentre finora è stata esclusivo terreno per artisti) nella forma di laboratori, dibattiti, discussioni, progettazioni. Gabriele Lavia, che ha voluto questa Factory e invitato le compagnie a ragionare e a lavorare attorno al tema della “perdita”, lo ha dichiarato da subito e con onestà: l'idea nasce in risposta a un'emergenza. I lavori di ristrutturazione, che interesseranno il teatro nel 2013, non sono partiti a settembre come si supposeva. Restava il problema di che fare del teatro a programmazione avviata. Risposta: perché non aprirlo agli artisti?

### Perdutamente

con  
Accademia degli  
Artefatti  
Andrea Baracco  
Biancofango  
Lucia Calamaro  
Casa d'argilla/Lisa  
Ferlazzo Natoli  
Andrea Cosentino  
Veronica Cruciani  
Daria Deflorian/  
Antonio Tagliarini  
Fattore K/  
Federica Santoro  
Roberto Latini  
MK  
Muta Imago  
Opera  
Psicopompo Teatro  
Santasangre  
Daniele Timpano/  
Elvira Frosini  
Teatro delle  
Apparizioni  
Tony Clifton  
Circus

E così ecco materializzarsi per le sale, il foyer e i corridoi di India una residenza artistica senza commissione, plurale, pensata dagli stessi artisti. Un cantiere nel cantiere, come è stato definito. Tanto è vero che all'oggi, mentre questo articolo è in stesura, non sappiamo con certezza che cosa avverrà a dicembre. Ci sarà un progetto di performance in notturna che invaderà lo spazio interno ed esterno, intitolato “Varanasi”. Un altro che chiederà un impegno diretto del pubblico romano, intitolato “Art You Lost?”. E poi spettacoli e molto altro ancora. In diversi casi gli artisti, anziché lavorare da soli, si contamineranno tra loro per produrre nuove forme di occupazione artistica, tutte difficilmente replicabili altrove, perché pensate espressamente per India. Ma non sta qui – o almeno non solo qui – il punto.

Forse neppure chi l'ha pensato era riuscito a percepire fino in fondo cosa fosse in grado di scatenare, nella vasta galassia artistica romana, il gesto di aprire le porte di India. È quanto due generazioni di artisti, che sono tra le più significative degli ultimi anni a livello nazionale, vanno chiedendo da quando India è nato, e forse persino da prima. Avere un luogo per la creazione. Un luogo che significhi anche un'altra dimensione del tempo. Perché il tempo dello spettacolo è quello più connesso alle dinamiche del consumo, sia pure culturale: si viene a teatro, si guarda uno spettacolo, si torna a casa. Esiste invece un altro tempo, di cui spesso ci dimentichiamo, che precede lo spettacolo e che comprende tutti quegli elementi che fanno sì che il teatro sia arte e non intrattenimento. Per gli artisti che stanno abitando India da due mesi “Perdutamente” è un atto di dilatazione di quel tempo.

La Factory non è certo in grado di fornire una risposta definitiva a questa urgenza. “Perdutamente” ha un tempo limitato – tre mesi complessivi – e India, dopo la ristrutturazione, tornerà a ospitare cartelloni teatrali, con sale più ampie di quelle attuali e dunque meno adatte all'accoglienza di quell'informe e feconda proliferazione di idee che è in questo istante. Nonostante ciò, l'esperienza della Factory sta dando, per un breve tempo, concretezza a un'utopia, sostanza a una metafora. Che è quella di un luogo in

*Teatro India  
Roma  
3-21 dicembre 2012*



# TEATRO INDIA

grado di accogliere il tempo dilatato della creazione, di forzare le dinamiche della vetrina e il tempo dell'evento – i due diktat che il sistema della cultura (quello commerciale come quello degli assessorati) oggi impone all'arte. Accogliere gli artisti ma anche la cittadinanza, magari offrendo sale dove collegarsi a internet, leggere, bere un caffè, studiare – come avviene in molti centri culturali in Europa. Una modalità di vivere l'arte di cui Roma sente disperatamente l'esigenza, ma che non è stata mai in grado di concretizzare: basti pensare all'occasione persa della Pelanda, che nasceva per ospitare la creatività interdisciplinare degli artisti contemporanei ed è invece oggi una scatola vuota che ci si limita a riempire di quando in quando – ancora una volta – con degli eventi.

Perché parlare di “urgenza”? Perché Roma nell'ultimo decennio esprime o intercetta un volume di creatività che non ha precedenti per vastità e varietà, ma che non dispone di una casa, un luogo in grado di accoglierne le dinamiche senza snaturare le modalità espressive. Che sono tante. Basta guardare a “Perdutamente”, che ha il merito di disegnare un panorama preciso (per quanto parziale), una fetta importante di scena contemporanea irriducibile però a una sola idea di teatro. Non una sola India, ma tante Indie coesisteranno nella programmazione di dicembre. Cosa ci troveremo? Le drammaturgie di Lucia Calamaro; l'antinarrazione di Daniele Timpano e Andrea Cosentino; le visioni e le sperimentazioni sonore di Muta Imago, Santasangre, Opera; il teatro intimo delle Apparizioni; la clownerie corrosiva di Tony Clifton Circus; il teatro popolare di Veronica Cruciani; le regie di diversissime temperature di Artefatti, Casa d'argilla, Psicopompo; il teatro d'attore di Andrea Baracco, Monica Piseddu, Biancofango e quello virtuoso di Latini; la temperie post-drammatica del duo Deflorian/Tagliarini e di Federica Santoro; la performance in bilico tra danza e teatro di MK ed Elvira Frosini. Tutti elementi che saranno presenti e allo stesso tempo assenti, diluiti nelle collaborazioni e potenziati dagli incontri, squadernati per disegnare un tempo diverso. Per prendersi il lusso di perdersi, lungo questa ipotetica via delle Indie.

## CANONE E CONTESTO: UN DIBATTITO INFINITO

DI PAOLO RUFFINI

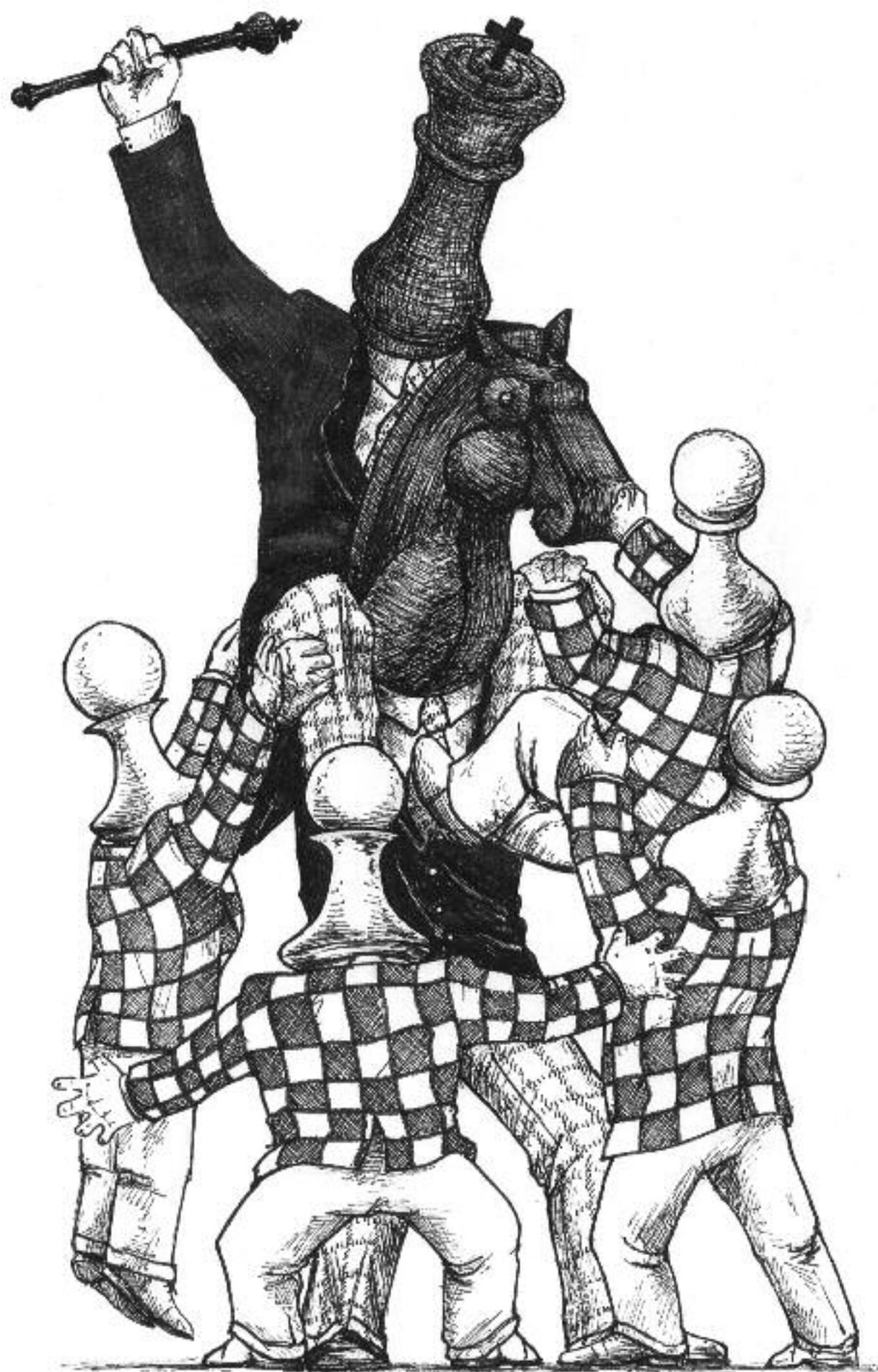
 Vladimir Jankélévitch in “Questo detestabile io” afferma: «L'atto di scrivere esige una perfetta innocenza, e l'innocenza è sempre più rara in questo teatrino filosofico in cui regnano l'opinione degli altri e la gloria di apparire, in cui tutto comincia con un manoscritto e finisce con un manoscritto». È un libro alquanto istruttivo quello di Jankélévitch, una lucida speculazione sebbene indiretta dello sguardo sul mondo a partire da un presupposto minoritario, una speculazione dalla quale prende il titolo il presente intervento, “usurpandolo” da un capitoletto dello stesso, a suo modo visionario. Mi interessa quella certa investigazione che muove Jankélévitch tra etica e antropologia, «mimando così l'erranza senza meta, tipica dell'ebreo costitutivamente “apatride” – poiché “la terra promessa è una terra eternamente compromessa”», premurandosi così di mettere in luce contraddizioni sedimentate, incrostate nell'approssimazione del linguaggio di cui ci facciamo portatori quotidianamente: «Prima di parlare di un'irrimediabile sconnessione dei valori, abbiamo sul serio verificato se queste sovrapposizioni di tesi che coabitano in noi, Dio solo sa come, e che garantiscono di coesistere, non siano assemblaggi fittizi e fortuiti, composizioni arbitrarie le cui parti disparate sarebbero saldate molto semplicemente dalle convenzioni o dalla forza del conformismo benpensante?». Qual è il nesso tra il filosofo ebreo di origine russa e il teatro, nella fattispecie la scena romana? Secondo una visione da storico del teatro, l'accumulazione delle materie e degli oggetti determina una qualche forma del tempo, che a sua volta racchiude la trasmissione dei modi produttivi, condiziona la meccanica della tradizione e del mutamento e, nel caso del teatro, la ricorrenza e la permanenza nella memoria dello spettatore;

le cose, dunque, i testi, gli apparati che agiscono nel teatro, sono risucchiati in questa dimensione, e i materiali e i supporti diventano depositi di memoria attiva. Rilancio, con lo storico del teatro Raimondo Guarino, l'idea fondante dell'individuazione di una radice comune nella costruzione di uno spazio come scrittura analitica di un linguaggio plurale, e nello skyline della scena contemporanea romana lo scavo per cercare quella memoria attiva dei processi scenici, che ci permetterebbe di "cucire" il presente-presente col passato prossimo, vivificando così l'inattuale malinconia della distanza col processo, utile a quello statuto utopico, come lo chiamava Maurizio Grande, di uno spettacolo-senza-teatro che rivela la forza di un'autolegittimazione metacritica.

Ogni qualvolta ci si propone di imbastire un paradigma teorico che "giustifichi" le nostre scelte, il nostro modo di guardare, le analisi che intentiamo e per giunta quella critica ai processi artistici o a spettacoli spuri che sottoscriviamo nella sfera della professione, capita spesso – anche inconsapevolmente – di legare tale prassi a una più evidente rivendicazione di territori d'elezione. E questo è un gesto di appropriazione amorale dell'oggetto in questione, è una definizione di quella forma "parlante", per cui tale gesto si impegna di vocabolari inappropriati in virtù di una influenza linguistica tutta interna a un ormai saturato sistema di idee. Il rischio che si corre nell'immersione, nella concentrazione totale nelle proprie idee, senza sfiatatoi che liberino queste convinzioni dalle paludi, è quello di non mostrare alcuna faglia, a partire da noi, alcun tentativo di interrogazione, di scarto, al di là del consenso, soprattutto se non si è spiritualmente in quella condizione esistenziale da malinconico lavoro della volontà che separa il sentimentalismo dall'indipendenza, come ci ricorda Susan Sontag in "Sotto il segno di Saturno" a proposito delle rovine di Walter Benjamin. In questa stessa scia si iscrive il dettato di François Jullien che afferma: «Invece di sfociare dunque in un'operazione di allineamento, all'interno di un quadro dai parametri prestabiliti, e accostando gli elementi fianco a fianco, come induce a fare la differenza, lo scarto fa sorgere un'altra prospettiva, stacca, o stana, una nuova opportunità – avventura – da tentare».

Non credo sia necessario (e a me non interessa) enucleare l'ennesima opinabile versione aggiornata di un canone della scena romana di questi anni recenti, piuttosto riesco a individuare qualche traccia di quella memoria attiva che ha sedimentato negli scarti lasciati in deposito. Se è vero che una certa forma di vita d'arte scenica, «in quanto mai data ma sempre ricreata e agita, non è mai andata "perduta"», proprio in ciò il concetto di *scola romana* trova la sua verifica in forme perlopiù auto-governate da quell'annacquamento dell'aura che ricolloca lo spettacolo contemporaneo nel «presente del tempo globale che permette non solo alle élites, ma a strati di popolazione sempre più ampi e delle più diverse culture, di autoidentificarsi attraverso la ripresentificazione nostalgica dei momenti e dei tratti salienti della propria comunità immaginata».

Negli anni che impropriamente definiamo "zero" si ritrovano quelle modalità di lavoro e quella idea di spettacolo che hanno una radice, una provenienza riconoscibile, non nell'estetica o nella prassi, o almeno non solo, bensì nella tensione al dialogo fra diversi minoritari, che non fosse esclusivamente una proiezione di natura politica, ma una propensione critica a mettere in discussione i propri statuti. Chi scrive si pone di segnalare alcune tappe salienti non tanto legate ad artisti o compagnie in particolare in quanto tali (che pure sono state i motori di un sistema parallelo, un'idea altra di organizzazione e gestione della cosa artistica), bensì a progetti o accadimenti che hanno avuto la capacità di suscitare un dibattito o di spostare l'orizzonte dello sguardo, in una prospettiva che permettesse a chi li ha osservati di definirli, a posteriori ovviamente, come cresciuti all'interno di un humus capace di nutrire questa *scola romana* per l'appunto. I protagonisti e i processi formativi che hanno mosso la questione ai suoi esordi dopo anni di latitanza delle istituzioni vanno individuati nelle figure di Marcello Sambati, Enzo Cosimi, Silvana Barbarini e Ian Sutton, nei festival Danza und Tanz, Trasformazioni, il lavoro "comunardo" del Teatro Furio Camillo, le occasioni di produzione di Enzimi, il progetto La passione – Pasolini al Mandrione, le residenze interdisciplinari della Regione Lazio negli anni Novanta, Stradarolo e, proprio all'inizio di quel decennio, al Teatro Vascello l'evento Extraordinario, la rassegna Coreografi Europei a confronto e l'antesignano Danza Contemporanea.



# LA VOCE FUORI DI NOI

## IL TEATRO ESTREMO DI ANTONIO REZZA E FLAVIA MASTRELLA

PER NATURA IRRIVERENTI, GRAFFIANTI, CRUDELI, SPIETATI E TERRIBILMENTE DIVERTENTI  
GLI SPETTACOLI DI REZZA E MASTRELLA HANNO COSTRUITO DA ZERO UN LINGUAGGIO UNICO.  
IN FRATTO\_X È DI SCENA LA PAURA DELL'ALTRO, IL MOSTRO DI QUESTO NOSTRO SECOLO

DI KATIA IPPASO

# Proviamo a distrarci. Saremo bastonati. Osiamo la consolazione. Finiremo a letto con la febbre alta, devastati da uno di quegli incubi che facevamo da bambini, quando una mano gigantesca ci dava l'impressione di soffocarci. Facciamo un'altra prova: usciamo da teatro, andiamo a cena come se niente fosse successo e cerchiamo di pronunciare la seguente frase: ci siamo proprio divertiti... Un Dio, se esiste, ci punirà. Va bene, allora che cosa ci resta? Piangere? Disperarci? Ammettere che aveva ragione Sofocle quando scriveva nell'Edipo: «Non venire alla luce può essere il più grande dei doni» (frase citata dal “comico” Woody Allen nel più “tragico” dei suoi film, “Match Point”). Non è la cosa giusta ma ci avviciniamo di più al fuoco del discorso, che è il discorso di Rezza e Mastrella, anzi il discorso *parlato* da Rezza e Mastrella, che con “Fratto\_X” hanno portato a un punto di non ritorno la loro ricerca poetica.

### Fratto\_X

di Antonio Rezza  
e Flavia Mastrella

Teatro Vascello  
Roma

dal 4 dicembre

2012

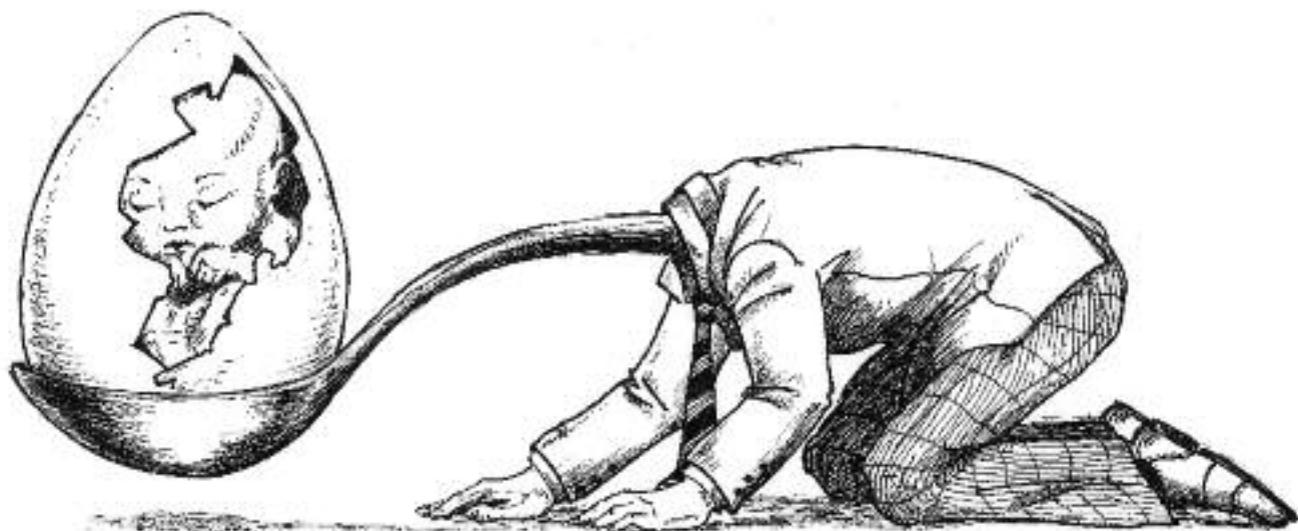
al 6 gennaio 2013

Dire che il performer/scrittore Antonio Rezza e l'artista visiva Flavia Mastrella, che da anni disegna per lui gli habitat di scena, sono due tragici non è una cosa sconvolgente, anche se quando si va a visitarli non si può evitare di ridere. Ma di un riso squassante. Terrorizzante. Che si avvicina al sacro. Sì, esattamente *quella* faccenda oscura di cui parlava Aristotele e su cui Umberto Eco ha scritto il suo libro più bello, “Il nome della rosa”. Esattamente quell'eccedenza, quello spreco (alla Bataille) per cui si può uccidere ed essere uccisi. Perché, parliamoci chiaro, se finora l'abbiamo fatta franca, andando a visitare i due tragici/comici, stavolta non è detto che, citando il giovane Holden, non “ci rimarremo secchi”. Con varie forme (le forme patibolari e grandiose trovate con “Fotofinish”, “Pitecus”, “Io”, “Bahamut” e “7-14-21-28”, i loro spettacoli precedenti) Rezza e Mastrella avevano innescato trappole alla sopravvivenza, convinti che il potere si esprimesse proprio al livello della pura sopravvivenza, culla del mostruoso. Ma stavolta il gioco si fa duro, e in un certo senso testamentario.

Non proverò qui a descrivere l'esperienza che ciascuno spettatore è chiamato a fare, perché io ci tengo alla pelle – e la riduzione di ogni epifania alla sua parafrasi equivale a un'autocondanna –, anzi mi chiedo francamente come mai mi ritrovi, tutto sommato in buona salute, ancora a scrivere, dopo aver assistito a una prova di “Fratto\_X”. E solo adesso capisco l'amico che, un po' ridendo un po' no, mi dice sempre: ma a me quello lì (intendendo Rezza) mi fa paura, come fai tu a non aver paura? Quando diciamo paura, nominiamo la paura orrenda che è diventata il collante sociale di questo nuovo Millennio, la paura dell'altro, del diverso – che è l'*oggetto* del discorso di Rezza e Mastrella –, ma anche la paura bella, la paura che forse aveva in mente Roland Barthes quando a introduzione de “Il Piacere del testo” citava una enigmatica frase di Hobbes: «L'unica passione che ho veramente avuto è la paura» – che è il *modo* del discorso di Rezza e Mastrella.

Con “Fratto\_X” si cammina tra i resti di un pasto totemico che si è consumato mentre noi stavamo, stiamo vivendo (sopravvivendo). Gli oggetti macchinici che l'artista visiva ha disegnato per il performer evocano tracce di preistoria (non a caso ci sono riferimenti a maschere azteche) capaci di anticipare un futuro senza più storia. Perché l'umano ha finito da tempo il proprio corso. Per dimostrarcelo, Rezza si dona qui al pubblico in senso sacrificale, senza l'ambizione malata dell'officiante, ma in una forma quasi matematica, a tratti disumana nello sforzo mnemonico che fa e nel ritmo stordente in cui entra ed esce da sé, dipanando tutti i sensi possibili dell'identità e dell'alterità. Con la scrittura frattale di “Fratto\_X” si manda in frantumi la macchinazione eroica/servile che si cela dietro i riti antropofagi del quotidiano – pubblico e pri-





vato -, dove si replicano con inconscia violenza i sistemi di persuasione di massa. Senza risparmiare la tragedia dell'infanzia e l'impossibile via di fuga da una imago materna i cui metodi vanno a confondersi con i sistemi di polizia, imprigionando il "mai nato" in una convivenza eterna con l'ansia (un pezzo di teatro che ricorderete!). Il performer abita le stoffe e gli oggetti di Mastrella come se si trattasse di fare una dimostrazione post-atomica e post-umana del nostro costante stato di deiezione, abbandono, tradimento, delirio. Mentre, una buona volta e per tutte, dichiara: «Senza la forma saremmo sembrati due dissociati». E, per farcelo capire, fa la stessa scena togliendo i tessuti di Flavia Mastrella: «Visto che c'avevo ragione io? Non era meglio con la forma a coprire questo scempio?». Perché è la forma (l'habitat di Mastrella, spesso ancora almanaccato sotto il genere scene o costumi) a coprire lo scempio dell'attore nudo, demente.

Lo scritto si strappa qui all'orale, mentre il corpo introietta la materia plastica, in una esposizione di rifiuti drammatici e melodici, che raggiunge il suo apice in una scena senza fine che chiameremo "la scena della voce", partitura di tessitura beckettiana/petroliniana che nella performance si trasforma in quello che non può essere altro da quello che è: un testo (mai) scritto da Antonio Rezza, agito da Ivan Bellavista (la moglie senza voce) e Antonio Rezza (il marito che fa la propria voce e la voce della moglie) in una progressione vertiginosa di sfumature, inversioni e precognizioni. Per dire quello che è già stato e sarà: la morte definitiva del soggetto e la spettacolazione evoluta di un discorso inconscio che non può alla fine non chiamare in causa lo spettatore e la sua scena mentale.

A nostra memoria, siamo al cospetto di una delle più decisive *mise en abyme* - messa in corpo e messa in voce - di quello che intendeva Lacan (sempre che sia possibile veramente intenderlo) quando, nel suo "Discorso che non sarebbe del semblante", Il Seminario, spiegava: «Ciò che è propriamente discorso non potrebbe in alcun modo essere individuato in relazione a un soggetto, e questo sebbene il discorso determini il soggetto... Il discorso non può più essere giudicato se non alla luce della sua spinta inconscia, ma non può più essere enunciato come qualcosa di diverso da ciò che si articola a partire da una struttura nella quale si trova in qualche modo alienato in maniera irriducibile». Dove, se interpretiamo «struttura» con «forma» e «alienazione irriducibile» con «demenza», avremo un mistero al quadrato.

«La forma e la demenza spesso insieme hanno raggiunto traguardi impossibili. - dichiara Rezza in uno dei momenti meta-discorsivi di "Fratto\_X" - Questo è uno dei più clamorosi». Proprio così. Uno dei più clamorosi.

**Con Fratto\_X si cammina tra i resti di un pasto totemico che si è consumato mentre noi stavamo, stiamo vivendo, evocando tracce di preistoria**

# UN BUCO ALLA CINTURA

## L'INCERTA SORTE DEI TEATRI DI PERIFERIA

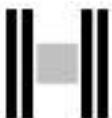
FIN DALLA FINE DEL SECOLO SCORSO LA RIQUALIFICAZIONE DEGLI SPAZI È STATO UN PASSO FONDAMENTALE PER LA COSTRUZIONE DI UN PUBBLICO. IL LAVORO DELLO STABILE DI ROMA SUI TERRITORI DECENTRATI È MESSO A REPENTAGLIO DA UN FUTURO ANCORA MISTERIOSO

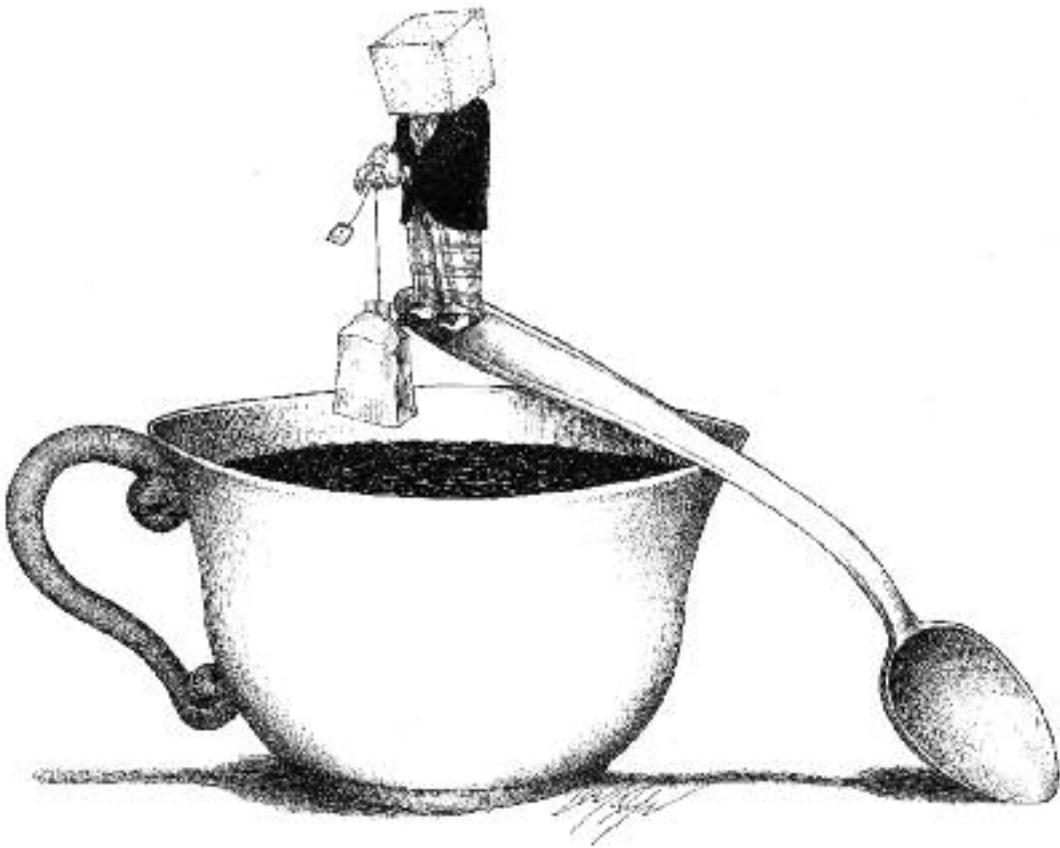
DI ANDREA POCOSGNICH

■ ■ ■ Qualche anno fa ebbi la possibilità di seguire per un'intera giornata la compagnia degli Omini chiamata al Teatro Tor Bella Monaca per mettere in piedi una versione romana del progetto "Tappa", lavoro con il quale il gruppo toscano girava per i centri di provincia in ascolto di storie e alla scoperta di personaggi. Ci recammo in una scuola superiore nella quale i quattro tenevano il laboratorio di preparazione allo spettacolo, vagammo alla ricerca di un'automobilina della polizia radiocomandata da distruggere in scena, li osservai preparare i testi, nati dalle interviste recuperate in strada dagli abitanti del quartiere, e farne una drammaturgia originale. Il giorno della prima la cittadinanza si era mobilitata ed era pronta a cogliere i frutti di un lavoro inusuale e folle; molti entravano per la prima volta in un teatro, nell'aria c'era partecipazione. Fu facile allora comprendere quale fosse il ruolo di un teatro cosiddetto di cintura, era proprio in quella scossa elettrica che attraversava gli spettatori. Con la fine del secolo scorso lo Stabile pubblico romano e le istituzioni cittadine ebbero il coraggio di scommettere su un'idea politica di teatro che facesse da detonatore culturale e sociale nelle zone periferiche della città. Nel 1999 l'acquisto da parte del Comune di gran parte del complesso che era stato sede dell'azienda Mira Lanza gettava già le fondamenta di questo allargamento della cultura pubblica dal centro storico verso le periferie, dando vita all'attuale Teatro India. Sei anni dopo veniva formalizzata in una legge regionale la progettazione dei Teatri di Cintura, definiti come «spazi di spettacolo multidisciplinari e dotati di un bacino di utenza vasto, legato alla doppia valenza dell'area metropolitana e del territorio municipale di Roma».

Dopo il primo esperimento del Teatro del Lido di Ostia, abbandonato solo pochi anni dopo dalle istituzioni e rilanciato dai cittadini tramite occupazione, il secondo spazio a entrare nell'orbita dei Teatri di Cintura fu il Tor Bella Monaca. Era il dicembre del 2005 quando in pompa magna veniva aperto al pubblico il teatro, al timone un nome popolare: Michele Placido. Nel 2007 fu la volta del Teatro Biblioteca Quarticciolo, con il quale si sperimentava un'interessante promiscuità tra scena e libri. In entrambi i casi il valore della progettazione non era legato soltanto agli obiettivi di innesto culturale in zone periferiche come l'VIII municipio – il più popoloso della capitale – o l'area del Quarticciolo, inquadrata tra via Prenestina e via Palmiro Togliatti, ma si fondava anche su quell'idea di riconversione degli spazi protagonista già nella nascita dell'India. A Tor Bella Monaca la sala teatrale, innestata nel pieno del flusso cittadino, ovvero all'interno del complesso architettonico in cui hanno sede gli uffici municipali e nei pressi di una vasta zona commerciale, rinasce dalla riprogettazione di uno spazio esistente; allo stesso modo, il luogo ibrido e ormai centrale nella vita culturale del Quarticciolo, emerge dalla trasformazione dell'ex mercato rionale.

Ora questi spazi, dal 2007 in gestione al Teatro di Roma, vedono il proprio futuro incerto: la discussa e molto attesa delibera (annunciata a fine giugno e resa pubblica un mese dopo) che istituisce la Casa dei Teatri e della Drammaturgia Contemporanea, pur nata per fare chiarezza, non sembra ancora svolgere questo compito. I Teatri di Cintura, insieme agli altri spazi che rientrano nella delibera (le





ex Scuderie di Villino Corsini, il Teatro di Villa Torlonia, il Silvano Toti Globe Theatre, il Teatro del Lido di Ostia, il Centro Culturale Elsa Morante, gli spazi di Via Barbana, Via Boccea e Via Ponzio Cominio) verranno affidati alla società Zètema Srl, ormai *deus ex machina* indiscusso della cultura capitolina.

Preoccupante è proprio la lentezza delle procedure e l'incertezza che si sta condensando attorno al progetto. Pubblicata la delibera, che affida il controllo a un comitato di indirizzo centrale, si attende ancora una comunicazione ufficiale inerente ai bandi con i quali si dovrebbe decidere la programmazione di quattro serate a settimana; le restanti due saranno infatti appannaggio del comitato di indirizzo. A fine ottobre proprio l'assessore Dino Gasperini aveva annunciato l'istituzione delle procedure per l'inizio del nuovo mese. Siamo ormai a dicembre, ma di bandi pubblicati o di altri passi in avanti ancora non c'è traccia. E il Teatro di Roma ha la gestione dei due spazi solo fino alla fine dell'anno.

Sono stati numerosi i tentativi di creare un equilibrio tra l'intervento sul territorio e l'offerta culturale indicata dall'alto; se non sempre questo lavoro ha avuto tempo e modo di fruttare, si presenterebbe ora l'opportunità di consolidarlo. Ne sono prova i cartelloni di Quarticciolo e Tor Bella Monaca fino al 31 dicembre: da una parte un'attenta programmazione che preferisce ai grandi nomi un teatro d'arte aperto al contemporaneo – un testo di Ferdinando Vaselli nato proprio dall'osservazione della periferia, Antonio Rezza con due classici del suo repertorio, un progetto musicale di Giovanna Marini su Pasolini, Roberto Abbiati con “Una tazza di mare in tempesta”, Babilonia Teatri e Teatro Sotterraneo con due progetti di teatro ragazzi curati dal Teatro delle Briciole, “Buchettino” della Societas Raffaello Sanzio, fino ai lavori drammaturgici di Spiro Scimone e Franco Scaldati –; dall'altra l'attenzione al nuovo con la finale del Premio Tuttoteatro.com Dante Cappelletti; infine una serie di iniziative non prettamente teatrali, ma in stretta connessione con il territorio, come il ciclo di eventi sulla poesia di Giuseppe Gioachino Belli, il seminario proposto dalla Casa dello Spettatore su un percorso di teatro e fiabe che coinvolgerà studenti e insegnanti, il laboratorio di scrittura e recitazione tenuto da Veronica Cruciani e Christian Raimo. Sono questi i percorsi che permetterebbero allo spettatore di vivere gli spazi teatrali cittadini riscoprendone la funzione aggregativa di piazza, di agorà, di centro per la produzione di pensiero.

# L'ARTE DELLO SCOMPIGLIO

## NUOVI SPAZI PER LO SPIRITO CONTEMPORANEO

LA TENUTA DELLO SCOMPIGLIO È UNA TERRA ANOMALA, PER IL QUINTO ANNO CURATA DA UN TEAM AGGUERRITO CHE NE HA FATTO UN VERO E PROPRIO MUSEO A CIELO APERTO.

UN NUOVO SPAZIO PERFORMATICO ESPOSITIVO SI APRE ALL'INTERAZIONE TRA LE ARTI

DI MARIATERESA SURIANELLO

### **Out of the Cage** Il teatro musicale tra Cage e Satie

regia di

Jonathan Levi

2 dicembre 2012

### **Sonnambules & The 7 Deadly Sins**

creata da

Tanya Khabarova  
e Yael Karavan

7-8 dicembre 2012

### **Accadueò**

di Giallo Mare  
Minimal Teatro

9 dicembre 2012

### **Tesorino, perché hai perso?**

regia di

Cecilia Bertoni

13-16 dicembre  
2012

### **Spazio #6**

di Gian Maria  
Tosatti

a cura di

Angel Moya Garcia

fino al  
12 gennaio 2013

Tenuta dello  
Scompiglio

Capannori (LU)

Annunciate da qualche mese, le attività nella Tenuta dello Scompiglio si apprestano ora a invadere i suoi nuovi spazi al chiuso. Alla fine di ottobre è stato infatti inaugurato lo SPE, Spazio Performativo Espositivo, ricomposto con criteri conservativi ed ecosostenibili sulla struttura di una vecchia casa colonica immersa tra il cielo e la terra delle colline di Vorno, una piccola frazione nel lucchese. Una trasformazione poco percettibile dall'esterno ma impattante non appena si varchi la soglia del foyer: geometrie essenziali, materiali e particolari architettonici che denotano un impegno generoso e senza risparmio, anche in termini monetari. E gli elementi esterni, cielo, terra, alberi... in ridondante penetrazione all'interno, attraverso le trasparenze del vetro.

Già da cinque anni, con la cura di Cecilia Bertoni, la vasta area agricola alla periferia di Lucca – siamo in uno dei comuni più virtuosi d'Italia nella raccolta differenziata dei rifiuti, a Capannori – ospita, tra le colture biologiche, interventi installativi *site specific*, che col tempo hanno creato una sorta di “museo” *en plein air* dedicato all'arte contemporanea e alla contemplazione-immersione nel paesaggio. Come pure, negli spazi in precedenza recuperati, lo Scompiglio allestisce eventi che cercano di travalicare i confini di genere, coniugando linguaggi diversi, ma privilegiando comunque quei contesti creativi legati alle arti visive e performative e alla musica – da ricordare, tra gli altri, la presenza di Alfredo Pirri e le opere realizzate dall'artista nella Cappella e nella Casa delle Pecore. Con l'apertura dello SPE è come se si fosse voluto concepire un luogo protetto dalle intemperie – il giorno dell'inaugurazione è stato bagnato da improvvise e ripetute piogge e il vento autunnale ha soffiato senza tregua sugli ospiti – ma completamente protratto verso quel cielo e quella terra.

Non a caso, una delle attività dello Scompiglio è quella agricola, ovviamente biologica e biodinamica. E parte proprio dall'interazione tra natura e lavoro umano il progetto culturale nella Tenuta dello Scompiglio, 200 ettari nei quali si producono olio, vino, frutta, ortaggi e opere d'arte, si ospitano artisti in residenza, si programmano spettacoli, seminari, workshop e si cucina, anche per gli spettatori. Un'isola decentrata – fuori dalle abituali direttrici di transito artistico e culturale che spesso coincidono e si accumulano nelle aree metropolitane – ideata e diretta dalla regista e performer Cecilia Bertoni (sono socie fondatrici Michela Giovannelli, organizzatrice, e Marialucìa Carones, attrice pedagoga), che si avvale della collaborazione di numerosi esperti nelle diverse materie e discipline proposte. In una forma di mecenatismo rivolto alla ricerca e all'accoglienza di un lavoro artistico non omologato e spesso disperso nelle pieghe dell'underground, rifuggendo comunque la funzione di amplificatore del già acquisito.

Un esempio opposto – per intenderci – a quanto avviene a Solomeo, borgo medioevale perugino, nel Teatro Brunello Cucinelli, costruito ex novo, pochi anni fa, dall'omonimo imprenditore del cachemire sui dettati vitruviani reinterpretati dagli umanisti e sperimentati fino alle meraviglie tardo rinascimentali: tempio della bellezza neoplatonica diretto, per la prosa e la danza, da Franco Ruggieri (direttore dello Stabile dell'Umbria) e, per la musica, da Fabio Ciofini (organista



e, tra l'altro, fondatore dell'Accademia barocca Willem Hermans). Al di là del pregio delle offerte in cartellone (da Carlo Cecchi a Laura Morante, da Peter Brook a Paolo Poli e da Marco Baliani a Giulio Scarpati, la danza purtroppo gode di scarsa autonomia e funge da corollario alla musica), spesso produzione della stessa Fondazione Cucinelli, quello che appare evidente nel raffronto con lo Scompiglio è che a Vorno si sollecita e si sostiene la creazione contemporanea, mentre a Solomeo l'afflato è verso il mondo classico. Due contesti diversi ma entrambi necessari, forse però più frequentato il secondo a scapito del primo, specie dalle istituzioni pubbliche. Per questo quanto si propone lo Scompiglio è per molti aspetti anomalo, fosse solo per la sua tendenza ad accogliere una serie di soggetti indipendenti che stanno contribuendo alla creazione della sua stessa identità.

In occasione della giornata inaugurale dello Spazio Performativo Espositivo, i suoi spazi sono stati invasi da eventi, alcuni dei quali rientranti in un unico progetto. È il caso di MusiCircus che, a partire dal principio cageano di esecuzione contemporanea di pezzi, ha sparso dieci gruppi musicali di genere diverso (rock, jazz, funk, classico, pop...) in altrettante sale della nuova struttura, senza esclusione di camerini e disimpegni, spingendo così il pubblico ad attraversare in orizzontale e verticale il dispositivo architettonico.

A completamento del progetto "John Cage: 4'33" Lezione sui funghi - parte II", messo a punto con la direzione di Antonio Caggiano per il centenario della nascita dell'artista, in un paio di sale più protette si proiettavano in loop il video di Damir Očko, "The Moon Shall Never Take My Voice" che impiega una performer nell'esecuzione di brani testuali con l'alfabeto gestuale dei sordomuti, e quello di Marco Di Castri, su materiali girati nel 1984 nel corso di una permanenza di Cage a Torino. Accanto a questo video colorato e affollato di ragazzini adolescenti eccitati dalle provocazioni dell'artista statunitense, in un'altra sala del sotterraneo Gian Maria Tosatti ordisce nel silenzio "Spazio #6", sesta tappa, appunto, del ciclo "Le considerazioni sugli intenti della mia prima comunione restano lettera morta", curata da Angel Moya Garcia.

Presente allo Scompiglio, dal 2010, su uno dei terrazzi erbosi della Collina dell'Uccelliera (con la terza tappa delle "Considerazioni"), all'artista romano, reduce da una residenza newyorkese, che ha sempre lavorato in ambienti usurati, incrostati e/o abbandonati, è data forse la prima occasione di entrare in una dimensione totalmente asettica, nuova di zecca e di un bianco glaciale.

All'interno di un enorme spazio, interrotto solo da due squadrate colonne strutturali, Tosatti piazza un'algida base di marmo (un rettangolo di oltre 200 metri quadrati!), sulla quale si stagliano suppellettili di ordinaria quotidianità: una sala da pranzo completa di orologio a pendolo, un tavolo ovale, quattro sedie, un buffet. La fredda familiarità di quelle forme è aggravata, oltre che dal colore nero, dalla loro dispersione nello spazio, come se una deflagrazione ne avesse spezzato i legami di vicinanza e di intimità. Invece di trovarsi disposte intorno al tavolo, le sedie troneggiano ordinatamente ciascuna per proprio conto a una distanza che rende impossibile qualsiasi contatto. E, a meno che non si voglia gridare, conversazione. Le sedute sono però tutte rivolte a guardarsi reciprocamente, come a voler ribadire una forza egocentrica nella ricerca di una propria identità e insieme l'impossibilità di allentare la tensione verso quella che continua a essere una dispersione di energia vitale.

La famiglia? Al bando ogni psicologismo, quello che colpisce è la pulizia del segno artistico, non quello biografico. Se non bastasse la collocazione pluricentrica degli elementi installativi a chiarire il fine, non appena si abbandona la visione diagonale imposta dal punto d'accesso all'area, si percepisce appieno il senso dell'opera: il nero della scena è dovuto alla carbonizzazione degli elementi.

Bellissima immagine, forse la più elegante e definita che Tosatti abbia concepito.

# IL MONDO SENZA ATTUALITÀ

## CALL ME GOD E LA DRAMMATURGIA ULTRANAZIONALE

QUATTRO DRAMMATURGI EUROPEI PROVENIENTI DA TRE DIVERSI PAESI PER RACCONTARNE UN QUARTO, GLI STATI UNITI D'AMERICA. QUESTA INEDITA SCRITTURA POLIFONICA RIESCE A RIORGANIZZARE LA REALTÀ DEI FATTI, DIMOSTRANDO IL POTERE DISTRUTTIVO DEI MEDIA

DI SERGIO LO GATTO

 Quando i cecchini John Allen Muhammad e Lee Boyd Malvo, stipati dentro un'auto, scorrazzavano tra Washington D.C., il Maryland e la Virginia assassinando dieci persone a caso, era passato meno di un anno dall'attacco alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001, il momento di terrore massimo non solo per gli Stati Uniti, ma per un mondo occidentale confuso da allora in poi in una cortina di oscurantismo mediatico tuttora difficile da fendere. Un'impresa è, oggi, muoversi in questo campo senza mettere il piede sulle mine della retorica o sui cadaveri di teorie di “morte della realtà” rivelatrici e tuttavia invecchiate troppo in fretta perché troppo in fretta finite sulla bocca di tutti. “Call me God”, il messaggio lasciato dai terroristi alla polizia, è anche il titolo dello spettacolo prodotto da Residenztheater Monaco, Teatro di Roma, Romaeuropa Festival e Festival Quartieri dell'Arte. Mai come in questo caso “teatro internazionale” smette di essere una categoria, per diventare finalmente un binocolo (o piuttosto un microscopio) con cui osservare l'evolversi di un linguaggio che si interroga come globale e globalmente efficace.

### Call me God

di Gian Maria  
Cervo,

Marius  
von Mayenburg,  
Albert Ostermaier,  
Rafael Spregelburd

regia di  
Marius

von Mayenburg

Teatro Argentina  
Roma

4-6 novembre 2012

nell'ambito di  
Romaeuropa  
Festival 2012

Gian Maria Cervo, Albert Ostermaier, Rafael Spregelburd e Marius von Mayenburg (anche abile regista) sono voci di una drammaturgia contemporanea alle quali l'incontro a un crocevia di lingue (italiano, tedesco e spagnolo) conferisce una sorta di prezioso spazio neutro in cui ragionare sulla realtà e sulle sue opportunità di persistenza, in un mondo ormai così abituato a storicizzare immediatamente i fatti di cronaca da non possedere più una vera e propria “attualità”.

Se, osservandolo attraverso la lente della psicologia di massa, il fatto evidente di un episodio come i cosiddetti Beltway Sniper Attacks sta nella randomizzazione totale di esposizione a una minaccia e dunque nel congelamento di ogni fiducia nelle stesse azioni umane, a far scivolare il tutto in un'isteria totale è il rapporto tra l'avvenimento reale e la comunicazione che ne danno i mass-media. Questo emerge lampante nei testi dei quattro autori, cui la brillante intuizione ritmica e strutturale della regia di von Mayenburg assegna un potere ulteriore: scomporre la vicenda e trattarla attraverso il filtro artistico sembra suggerire come la comprensione di quel rapporto tra il fatto in sé e la comunicazione che se ne dà possa farsi anche strumento di razionalizzazione. Almeno in parte, finché quella stessa analisi non mette in luce il paradosso di fondo: il gap temporale tra fatto e comunicazione e la forma di questa comunicazione, compressa da logiche di mercato e di sensazionalismo, ha già annullato la natura stessa dell'avvenimento. Ed ecco allora che la realtà gioca a nascondino con gli elementi che le fornirebbero prova: con sapiente scarto ironico, tutti i protagonisti della vicenda narrata in “Call Me God” sono pronti a pubblicare un libro in cui raccontano, in chiave patetica e confessionale, la propria versione dei fatti.

Un approccio “realistico” alla narrazione stressa la vicenda fittizia fino al punto in cui dalla sua linfa viene generata una realtà effettiva. In questa operazione il processo è completamente reversibile, per cui il modo di narrare e strumentalizzare un fatto di cronaca può comprometterne del tutto la natura stessa di evento reale, fino a produrre un vero e proprio show. Il tutto grazie (o meglio a causa) del filtro dei mass media.

Per von Mayenburg, la scena (progettata da Nina Wetzel) deve occuparsi di “trattare” la realtà in diversi piani di azione, accuratamente separati. Una cabina protetta da un





vetro è ora la stanza dei bottoni per l'esecuzione di Muhammad, ora la postazione di una radio da cui si diramano notizie, ora una stanza da cui osservare, non visti, un interrogatorio, ora la sala operatoria in cui non si salvano vite. Sulla realtà è insomma sempre possibile affacciare una finestra, ogni cosa la si osserva però da un ambiente separato, commentabile da un orizzonte che – per distanza mediatica – non offre più i privilegi dell'intervento. La presenza di un "angolo interviste" su cui sono puntati microfoni e telecamere rappresenta un approccio mai trasparente della messa in scena: la ripresa delle azioni dal vivo è visibile a tutti sui monitor e un proiettore disegna immagini sull'intero fondale. Ancora una volta, piani separati mostrati illusoriamente uno a fianco all'altro.

Le storie private delle vittime – o l'esemplare monologo iniziale (scritto da Cervo), che ai primi cenni sugli attacchi mescola schegge impressioniste febbrili come i pensieri del dormiveglia – sarebbero in teoria le uniche testimonianze autentiche, vengono invece sommerse in una eiaculazione continua di tentativi di rappresentazione. Quest'ultima si trasforma dunque in una sorta di mostro, deruba il fatto della sua realtà con giochi d'illusione semantica, con diversivi spettacolari che fanno perdere il senso e, una volta di più, la distinzione tra un piano e l'altro: così la realtà di un fatto di cronaca si vaporizza, viene ingoiata dalla sua stessa rappresentazione. Il risultato è che il video (così come il testo, che si moltiplica in sottotrame grottesche) manipola le azioni in tempo reale, le frammenta come la comunicazione di massa frammenta i fatti di cronaca, allontanando in effetti il pubblico dalla vicenda, calciata via insieme a ogni possibilità di immedesimazione.

Ci si accorge di essere davanti a uno spettacolo di teatro contemporaneo quando l'ingresso in sala è consentito non solo allo spettatore ma anche alla sua particolare e puntuale disposizione d'animo, che porta addosso i segni degli eventi in corso in quelle precise ore. E quando, viceversa, tornati fuori nel mondo, ci si accorge che due ore di teatro stanno puntate nel vissuto come bandierine di consapevolezza. Assistere a questo spettacolo alla vigilia dell'Election Day statunitense è in qualche modo un'occasione unica. Per un profano della finanza, il fatto che la rielezione del Presidente degli Stati Uniti sia in grado di mettere in crisi i mercati di tutto il mondo resta un piccolo mistero: ricostruire il percorso che determina queste influenze è certo compito delle scienze economiche internazionali, ma ora sembra evidente come la radice stia in un fatto collettivo, nell'equilibrio di percezione che una comunità globale mantiene o perde, riconquista o sacrifica, che in ogni caso mette in gioco. Così questo esperimento radicalmente "ultranazionale", condotto in una stanza che ha porte spalancate a un ulteriore contagio, fa reagire gli elementi tra loro e uno contro l'altro, finendo per disegnare il panorama distopico di una intera incombente contemporaneità.

**In Call me God l'approccio "realistico" alla narrazione interroga la vicenda: "stressa" la cronaca fino a ricreare da zero una nuova, plausibile, realtà**

# IL TEATRO È PARTECIPAZIONE

## CONVERSAZIONE CON ASCANIO CELESTINI

PARTITO DAL TEATRO E DALLA TRADIZIONE ORALE, L’AFFABULATORE ROMANO È OGGI UN ARTISTA TRASVERSALE IN GRADO DI RAGGIUNGERE DIVERSI TIPI DI PUBBLICO, A CAVALLO TRA SCENA, CINEMA, LETTERATURA. È SEMPRE CON GRANDE RADICALITÀ

DI GRAZIANO GRAZIANI

Ascanio Celestini è uno dei pochi nomi del teatro contemporaneo a essersi guadagnato una solida trasversalità artistica e di pubblico. Cinema, teatro, televisione, letteratura. Le sue storie migrano di linguaggio in linguaggio con disinvoltura, conquistando pubblici differenti. Ma il suo lavoro, legato all’oralità, affonda le radici nel teatro. Un gesto artistico che ha una solida ossatura politica non solo nei contenuti, ma anche nel modo di guardare al ruolo dell’arte. Che abbiamo chiesto ad Ascanio di raccontarci.

In libreria

Pro Patria

di Ascanio  
Celestini

EINAUDI,  
TORINO, 2012

☰ *Come passano le tue storie da un linguaggio all’altro?*

☰ Non credo ci sia un’evidente distinzione linguistica tra cinema, musica, letteratura e teatro e là dove queste diverse arti non condividono gli stessi meccanismi è interessante farle dialogare. Quando ho cominciato a fare racconti in televisione dovevo confrontarmi con la durata breve, di cinque minuti. In teatro mi confronto invece con la struttura del racconto di tradizione orale, che è molto lungo. La canzonetta, che è sempre di matrice popolare, era però della durata giusta. La sua struttura tripartita segue un impianto teatrale. Nella scrittura, invece, per me è essenziale il riferimento al montaggio cinematografico, ad esempio nella scansione in capitoli. Funziona un po’ come la sceneggiatura, dove l’azione è divisa in scene e stacchi. In fondo la base di tutto il mio lavoro è l’oralità. E l’oralità, per quanto connessa intimamente alla parola, nella fase creativa coincide con l’immagine. C’è sempre un’immagine alla base del racconto.

☰ *Oggi il teatro soffre meno della letteratura della catalogazione in generi. Questo si traduce in una maggiore libertà espressiva? Lo chiedo a te che, per anni, sei stato “etichettato” a tua volta come esponente del teatro civile.*

I generi in teatro servono alla critica per parlare di filoni e fare ragionamenti complessivi. Però oggi l’influenza di questi ragionamenti sull’ambito ideativo di un artista è tendente al nulla; questa marginalità è frutto di un atteggiamento suicida di generazioni passate di critici. Il teatro civile o il teatro di narrazione è stata una delle rare etichette che hanno funzionato. Quando me lo chiedono, rispondo spesso che il teatro è tutto civile, altrimenti dovremmo pensare che il resto del teatro sia incivile. Questo per dire che a me l’etichetta non interessa. Mi sembra molto più interessante quello che avviene a livello produttivo: uno come Dario Fo ancora oggi si produce da solo. E non lo fa per una scelta politica, ma perché non ha senso per lui inserirsi nei circuiti degli scambi. Dopo l’invenzione della stabilità pubblica immaginata da Strehler, la produzione teatrale è rimasta ferma a questi due binari: gli scambi del settore pubblico, l’iniziativa privata. Il resto è autoproduzione.

☰ *Allora qual è per te la funzione dell’intervento pubblico nel teatro?*

☰ Il teatro pubblico andrebbe completamente ripensato. L’unica idea di teatro pubblico che abbia senso nel presente è quella del teatro partecipato. Di esempi concreti io conosco il Teatro del Lido di Ostia (ma ce ne saranno anche altri). Nemmeno l’idea di direzione artistica ha più senso, soprattutto quando questa è fatta – come avviene a volte – da personaggi famosi che fanno il prestanome e mettono in cartellone spettacoli che neanche hanno visto. E poi bisogna lavorare a contatto coi territori. Guarda il tentativo di lavorare nelle periferie con i Teatri di Cintura a Roma. Si tratta di un’idea importante fatta però senza i mezzi adeguati. Quando mi è capitato di parlarne con le amministrazioni,



l'ho detto chiaramente: i Teatri di Cintura devono essere una trentina e devono essere attivi con continuità. Il che non significa costruire trenta nuovi teatri, ma ad esempio fare stabilmente teatro anche in luoghi non teatrali. Oppure accordarsi con le sale parrocchiali, che sono tantissime. E perché non coinvolgere le aule magna delle scuole? Lavorare con i territori non vuol dire “portare la cultura nelle periferie” perché chi ci abita è più sfigato di chi vive in centro. Significa fare un lavoro con le persone che ci vivono.

▬▬▬ *E chi dovrebbe farlo questo lavoro, allora?*

▬▬▬ Non gli artisti. Credo che la direzione artistica affidata agli artisti abbia fatto il suo corso. Servono intellettuali, operatori che stiano stabilmente nei teatri, che vadano a vedere gli spettacoli e parlino con gli artisti. È meglio che non siano teatranti, perché l'artista di teatro deve pensare al suo lavoro (e poi, potendo produrre con denaro pubblico, si troverebbe pure in una condizione di conflitto di interesse). Oppure fare come a Bruxelles o al Festival di Liegi, affidati a ex registi che hanno deciso di interrompere l'attività artistica per dedicarsi alla direzione. Anche la produzione dovrebbe essere ripensata, attraverso centri di produzione di taglio contemporaneo slegati dai teatri.

▬▬▬ *In “Pro patria” – il tuo ultimo spettacolo di cui è appena uscito il libro per Einaudi – sei tornato a parlare di argomenti storici, per la prima volta tirando in ballo non piccole storie, ma grandi personaggi come Mazzini. Perché?*

Non sono d'accordo sulla distinzione tra piccole storie e grande Storia. Non credo che ci sia una verità che possa passare attraverso la storia orale e non attraverso i protagonisti della storia ufficiale. Parlando con Sandro Portelli, gli dissi: «Si può fare un lavoro di storia orale sulla Seconda Guerra Mondiale, perché chi l'ha vissuta è ancora in vita, ma non si può farlo con Giulio Cesare». E perché no?, mi ha riposto. Cesare è conoscitissimo, anche se non in prima persona. Fa parte del nostro bagaglio anche di immaginario. E allora perché non parlare di Mazzini? Poi, la storia del Risorgimento per me è stata una lente per raccontare il carcere. Perché la storia degli eroi risorgimentali è una storia di carcere, oltre che di lotta. E, per di più, di lotta armata.

▬▬▬ *Di carcere si fa fatica a parlare in Italia. Ogni tanto riemerge il tema dell'indulto, ma quel pensiero che era attivo negli anni Settanta, sul superamento del carcere come luogo fisico, oggi sembra completamente dimenticato. Perché?*

Oggi si torna a parlare di carcere in termini punitivi come nel Medioevo. Magari lo facciamo con parole diverse, come “rieducazione”, che è una parola che fa orrore. Perché non cominciamo a parlare di “riconciliazione”, invece? Come è successo in Rwanda, dove era l'unica risposta possibile a un orrore che è certo più grande delle motivazioni che portano in carcere la gente nel nostro paese. Bisogna ripensare il carcere. Il punto è mettere la persona che ha compiuto il reato in una condizione in cui non sia più nocivo per la società. Ma bisogna anche intendersi su cosa sia davvero nocivo. Il 70% dei detenuti sono dentro per reati legati alla condizione di tossicodipendenza o immigrazione, ovvero per ragioni comportamentali o esistenziali che i servizi sociali non sono in grado di affrontare, o non sono messi nella condizione di farlo. Potremmo dire che oggi il carcere sostituisce il welfare. E poi occorre discutere su cosa è l'illegalità. Oggi l'illegalità può essere considerata una multinazionale che offre servizi alla legalità. Droghe, prostituzione, lavoro nero: sono tutti reati che non sono “contro la società”, ma che forniscono servizi che la gente vuole comprare. Tu decidi di imprigionare chi vende droga, ma resta immutato il fatto che qualcuno vorrà comprarla. Lo stesso vale per la prostituzione. Tutti problemi che vanno affrontati nella loro dimensione sociale, non nel singolo aspetto della “devianza”. La legalità oggi finge che i problemi non esistano.

In Germania, Inghilterra e Francia si compiono un numero maggiore di reati, ma il numero di detenuti è inferiore. Questo perché esistono misure diverse dalla detenzione. In Italia noi un riferimento ce l'abbiamo: è la legge che ha portato al superamento dei manicomi, con la conseguente istituzione dei presidi territoriali. Una volta si finiva in manicomio se si era pericolosi “per sé, per gli altri o di pubblico scandalo”. Quanta gente davvero pericolosa a causa di disagi mentali c'è in Italia oggi? Un numero ridicolo, rispetto alle migliaia di persone che venivano internate nei manicomi. Se ripensassimo la pena superando il carcere, molto probabilmente avverrebbe la stessa cosa.

# L'ATTUALITÀ DEGLI ARLECCHINI

IL NOVECENTO È FINITO ANCHE NEI PROGRAMMI DI SALA. IN QUELLO DI RICCI/FORTE, LO SCRITTORE CHRISTIAN RAIMO FORNISCE QUALCHE UTILE ISTRUZIONE PER APPLICARE QUESTA FINE AL DISCORSO TEATRALE: DARE DEL TU AL PUBBLICO, RIDICOLIZZARE LA CRITICA

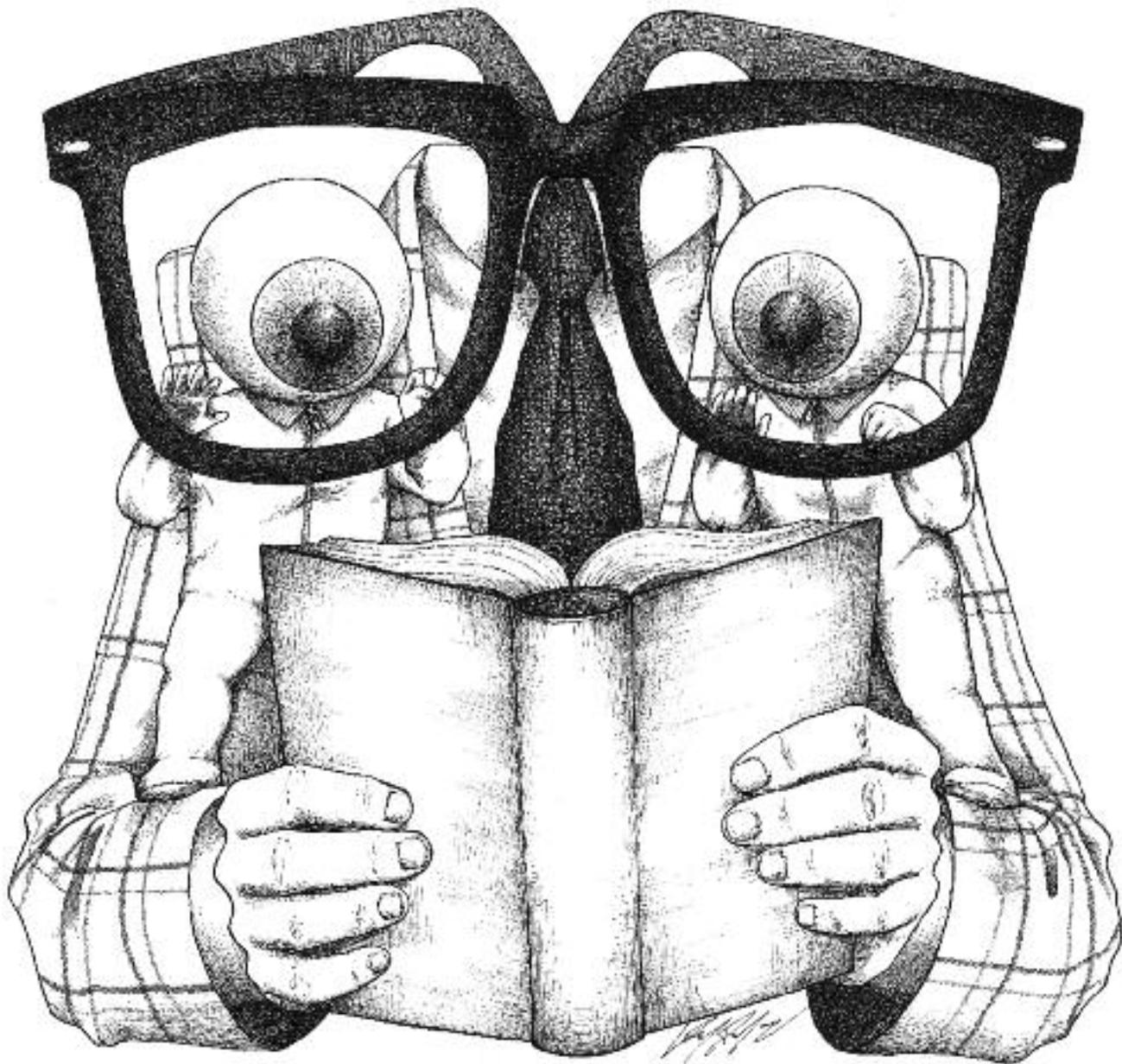
DI ATTILIO SCARPELLINI

«Non trovate che spesso i critici di fronte a una scena che chiama in causa violentemente il proprio corpo, e la propria psiche, si rifugino nel recinto protetto dei riferimenti a-, della sociologia d'accatto?». Così scrive Christian Raimo nel programma di sala di "Imitationofdeath", l'ultimo spettacolo del duo Ricci/Forte presentato sul palcoscenico del Teatro Vascello per Romaeuropa Festival. È una domanda retorica nell'orizzonte di quella che non potrei definire altro che come una piccola, ma virtuosisticamente efficace, apologia (genere letterario, beninteso, altissimo, quello in cui eccelleva Tertulliano). Voi, in effetti, non potrete pensarla diversamente dallo scrittore romano, del linguaggio mimetico e reticente di tutti questi scriventi che non sono voi perché, suggerisce Raimo, non riescono a essere noi (cioè io e voi), quelli che a teatro non lasciano il proprio corpo al guardaroba e nella tasca tengono sempre pronto, non il taccuino, ma il fazzoletto. Già sanno infatti che usciranno dalla sala «con gli occhi arrossati» dagli inevitabili shock emozionali di un teatro che mette in scena la vita delle persone, «le loro esperienze vere, le scopate, i figli, le morti dei cari, tutto».

Era da tempo che la critica non subiva un'aggressione così drastica e definitiva: brutalmente svestita dalla sua armatura di "citazioni pseudo-colte", ridotta a spettro non autorevole che si aggira sugli spalti della rappresentazione mendicando dalla nuova alleanza tra il teatro e il pubblico il corpo che non possiede, le emozioni che inibisce in se stessa, le lacrime che non riesce a versare. E se non bastasse, ferita nel suo punto più dolente e sensibile, il linguaggio – colpita da uno scrittore, e non dei minori, che torna a rimproverarle il suo statuto spurio di scrittura fatta di mediazioni, di prestiti, di derive. Raimo è un autore raffinato: all'inizio di un'orazione trascinate depone tutti gli apparati intellettuali di cui dispone per poi farli brillare più in là di una luce vera e incarnata. Volendo, dice, avrebbe potuto stupirci con gli effetti speciali della bassa cucina critica, propinarci qualche osservazione fenomenologica sul lavoro di Ricci/Forte farcita di "sostantivi ormai deprivati di qualunque significato", tipo "contaminazione", "sincretismo", "società dello spettacolo". Ma non lo fa, in questo modo non ci (vi) farebbe un favore. Se Raimo cita il suo Nietzsche è solo per scagliarlo ad altezza di spettatore contemporaneo (*ecce homo!*) come un vecchio ordigno disinnescato dalla post-adolescenza di un mondo che lo euforizza oltre misura perché è il nostro (cioè il suo e il vostro), dove il Novecento con le sue interpretazioni e i suoi canoni è "finito da un pezzo" (ma il pensiero critico non se ne è accorto). Ecco allora l'uomo che abbracciava i cavalli a Torino ridotto a «un simpatico ottantenne con crisi di panico seriale che passa il tempo a spizzarsi le foto su Meetic».

A critico, critico e mezzo: il potere che ostenta di rinunciare a se stesso e scende in mezzo a noi è sempre disarmante. L'importante è liberare il campo per andare dritto al cuore dello spettatore «ipocrita, mio simile, fratello» (questo, ad ogni buon conto, è Baudelaire): metterlo davanti allo spettacolo della sua verità più nuda in modo così crudo che, pur di non passare da "turista dell'esistenza", sarà costretto a riconoscerla anche se in scena non la vede. Un'adesione sedotta e incondizionata è l'unico criterio di questa critica oltre la critica che fa del contagio emotivo la sua arma impropria: nessuna arroganza critica e nessun critico arrogante si erano mai spinti fino a prescrivere i sentimenti del pubblico davanti a un'opera. Tacciare l'anticritica di populismo maga-





ri è troppo. Ma con quell'ondata di retorica che quotidianamente si abbatte contro tutto ciò che è mediazione, forma e rappresentanza, qualche caratteristica la condivide: stesso tono duro e diretto, stessa euforia ironica, stessa ansia di farla finita con qualcosa e con qualcuno. Rottamazione, tabula rasa (in questo culto militare dello svuotamento, il Novecento, a dire il vero, non pare poi così finito quanto in preda a un estenuante compimento).

Nei primi giorni dell'occupazione del Teatro Valle, un altro scrittore appartenente alla cosiddetta generazione TQ si alzava in assemblea per affermare che era finalmente venuto il momento di smetterla con il teatro degli arlecchini. Ottimo scrittore anch'egli, si guadagnava in tal modo gli applausi di una platea composta per lo più da attori e da teatranti, talmente assuefatta alla propria subalternità culturale dal sentirsi in dovere di cancellare con un'ovazione anche quel poco (o quel tanto) di passato e di presente artistico che avrebbe potuto rivendicare. No, il teatro italiano non è fermo alla Commedia dell'Arte - e paradossalmente non lo era il Teatro Valle gestito dall'ETI - e non ha neanche aspettato che apparisse il "centro radiante" di Ricci/Forte per portare in scena vere vite, vere persone, vere lacrime (mai sentito parlare di Antonio Neiwiller? visto uno spettacolo di Danio Manfredini? mai entrati per un momento nel caro vecchio circo di Pippo Delbono all'epoca del "Silenzio"?). Quanto agli Arlecchini, questi sopravvissuti alla società di massa che già si aggiravano nei quadri di Picasso con le loro sagome affamate, sono riapparsi di recente sulla scena del "De Anima" di Virgilio Sieni. Erano sbiaditi e veri come il più vero dei nostri sogni - quel luogo in cui nessuno può accusarci di passeggiare come turisti.

# TEATRI DI GUERRA

## L'AFGHANISTAN POSTICCIO DEL ROMANZO DI GIORDANO

NEL NUOVO LIBRO – LETTO PER NOI DA UN ESPERTO DI AFGHANISTAN – LO SCRITTORE

RACCONTA STORIE DI NORMALI RAGAZZI ITALIANI SULLO SFONDO DEL CONFLITTO.

MA IL PAESE ASIATICO MARTORIATO DA DIECI ANNI DI GUERRA NON È CHE UN PRETESTO

DI GIULIANO BATTISTON

**L** Gli accampamenti militari «si assomigliano l'un l'altro, i soldati pure, vengono istruiti ad assomigliarsi», scrive Paolo Giordano nel suo ultimo romanzo, “Il corpo umano” (Mondadori, pp. 312, euro 19). Anche i soldati da lui raccontati si assomigliano: tutti vivono dei conflitti irrisolti, tutti abitano nel buio della notte tra il tramonto della gioventù e l'alba dell'età adulta, nella terra di nessuno tra il “non più” e il “non ancora”. A tutti spetta il compito di decidere cosa vogliono diventare, che tipo di uomini essere, come prendere in mano il proprio destino, quale posto occupare nel mondo. I loro drammi esistenziali, le difficoltà ad affrontare il decisivo passaggio che li renderà adulti si snodano in un luogo molto particolare, all'imbocco della valle del Gulistan, uno dei distretti della provincia meridionale afghana di Farah, nella base militare “Ice”, «un recinto di sabbia esposto alle avversità». I soldati descritti ne “Il corpo umano” vivono in un contesto di guerra, dunque. Ma il loro baricentro è altrove, lontano, ostinatamente ancorato alle fragilità esistenziali, immerso nella vita quotidiana, succube di diffidenze ed esasperazioni emotive e sentimentali.

Si prenda uno dei protagonisti principali, il tenente Alessandro Egitto: abituato a tenersi da parte, «uno spettatore, prudente e scrupoloso: un eterno secondogenito», Egitto è alle prese con «certi antichi conflitti privati» da cui non riesce a liberarsi. Per farlo, per «tenere a distanza ogni genere di affanno e coinvolgimento emotivo», ricorre metodicamente agli psicofarmaci, a cui è ormai assuefatto, perché nascondono «una grande, burrosa piacevolezza», simile a quella che gli deriva dall'autocommiserazione. Ha cominciato a prenderli qualche giorno dopo la morte del padre Ernesto, medico come lui, attaccato alla figlia Marianna in modo ossessivo e patologico, tanto da spingerla a rendersi «impenetrabile a chiunque». Il tenente Egitto vorrebbe «scavare una trincea tra passato e presente», ma non ci riesce, perché la vischiosità di questa storia familiare arriva perfino nel Gulistan. Neanche questa sua ennesima, tacita fuga gli consente di «riposare, di scomparire». Le pillole che trangugia lo aiutano, ma i fantasmi del passato, le conferme del suo torpore e della sua indolenza continuano a inseguirlo, per incarnarsi in Irene Sammartino, una donna con cui tempo addietro ha avuto una breve storia d'amore conclusa senza che lei se ne rassegnasse del tutto, arrivata in quel posto sperduto «come un cavallo di Troia che il destino ha introdotto nottetempo nel suo nascondiglio».

In quello stesso nascondiglio vive i suoi tormenti il maresciallo René, soldato esperto, «due volte in Libano, poi il Kosovo», uomo fragile e indeciso,

*In libreria*

**Il corpo umano**

di Paolo Giordano

MONDADORI,  
MILANO, 2012



«abituato a indirizzare gli istinti erotici, a indirizzarli al pari dei suoi arti, delle armi da fuoco», ma incapace di orientare i propri sentimenti. Già spogliarellista, ora che è un militare in carriera René continua a fare il gigolò, più che per piacere o per necessità a causa di quella forza inerziale che gli impedisce di «immaginare una versione nuova di sé». Nel corso degli anni ha imparato a gestire il peso del comando, a sopportare le conseguenze «di avere nelle proprie mani il destino di ventisette uomini», ma alla vigilia della partenza per la missione afghana si trova schiacciato da un interrogativo: ha senso condividere un figlio con «una donna che conosce appena, anzi non conosce affatto, una donna più vecchia di lui di quindici anni, una che lo paga per godere del suo corpo?». In Afghanistan, il maresciallo René cerca risposte alle sue domande più intime, come fa l'inquieto caporal maggiore Roberto Ietri, inseguito dal demone dell'insoddisfazione, che gli fa desiderare «troppe cose e sempre quelle che non può avere, quelle passate o, peggio ancora, quelle che non arriveranno mai». Tra queste, la voglia di affrancarsi dalla sua verità scabrosa, il fatto che «non è mai stato con una donna, non nel modo che lui definisce completo», oltre che di liberarsi dall'abbraccio soffocante ed eccessivamente premuroso della madre.

Per tutti e tre, e per molti altri personaggi che costellano il romanzo di Paolo Giordano, i drammi privati, individuali, vissuti in solitudine, troveranno una soluzione ora tragica ora favorevole grazie alla tragedia collettiva, pubblica. In altre parole, grazie alla guerra, a quei venti chilogrammi di esplosivo su cui salta in aria «il Lince guidato da Salvatore Camporesi... dilaniando i passeggeri a bordo, tutti tranne uno». Subito dopo l'attentato, quando il caporal maggiore Cederna è ancora intento a raccogliere brandelli sanguinanti dei suoi colleghi, il maresciallo René decide finalmente di tenere il figlio; subito dopo l'attentato, Roberto Ietri muore, nel momento stesso in cui afferma la sua virilità eroica, cercando di salvare un uomo rimasto ferito; subito dopo l'attentato, di fronte alla Commissione disciplinare che gli imputa la responsabilità di aver mandato in missione un soldato debilitato dall'intossicazione alimentare, il tenente Alessandro Egitto abbandona il suo torpore, rinuncia alle sue fughe, per assumersi «la piena responsabilità dell'accaduto». Sta qui la chiave di volta del romanzo di Paolo Giordano: la guerra come momento di passaggio, come ponte tra le età, come elemento che conferisce densità di significato e trasparenza a ciò che altrimenti sarebbe intangibile, opaco e insensato. Ma sta qui anche la sua debolezza: l'attentato appare una scorciatoia narrativa, un espediente per segnare l'ingresso dei personaggi nell'età adulta. Più in generale, la stessa ambientazione in un contesto bellico appare come un pretesto per «redimere» caratteri altrimenti irredimibili, perché assuefatti al loro squilibrio emotivo.

A differenza dei veri romanzi di guerra, qui la guerra non è che un palcoscenico, una semplice scenografia – predisposta con cura ed efficacia – per allestire una messa in scena ben riuscita. Quelli descritti da Paolo Giordano non sono veri soldati, ma ragazzi comuni travestiti con l'uniforme militare: pur volendosene emancipare (si veda l'intervista di Antonio Gnoli su *La Repubblica* del 15 ottobre 2012), per costruire le sue storie lo scrittore torinese attinge ancora all'universo familiare da “interno borghese” del suo primo romanzo, “La solitudine dei numeri primi”.

**In “Il corpo umano” la guerra non è che una semplice scenografia. Quelli descritti da Giordano non sono veri soldati. Pur volendosene emancipare, lo scrittore torinese attinge ancora all'universo familiare del suo primo romanzo**



# IL MESTIERE DI INTERPRETARE LA VITA

**Enzo Vetrano, Stefano Randisi**

TROVARSI di Luigi Pirandello

*Teatro Eliseo, Roma*

DI SIMONE NEBBIA

‡ Il teatro di Luigi Pirandello non è mai vago, ma sempre centrato su temi sostanziali. La sua opera drammaturgica attraversa interamente il Novecento per una straordinaria capacità di riflettere sui caratteri dell'uomo intimo e dell'uomo sociale, scorgendo nella relazione tra entrambe le sfere la depravazione di confine che genera la rappresentazione. "Trovarsi" è un testo in tre atti composto nel 1932 con speciale dedica alla sua musa e grande attrice del tempo, Marta Abba, che ne divenne interprete ma già ne era parte attiva, celata nelle vesti della protagonista Donata Genzi, un'attrice molto amata che vive una crisi di identità, professionale ed esistenziale. Il crinale lungo cui si articola il dramma, pertanto, non può che unire entrambi i versanti sciogliendoli in un grande interrogativo: qual è la vera identità dell'uomo che per gli occhi altrui si cela sempre in una rappresentazione? Niente di meglio che un'attrice, allora, l'attrice per eccellenza delle sue opere, perché riflettere non fosse evasivo ma si dotasse di quella concretezza offerta dalla prossimità. Marta Abba, che non a caso pubblicò un'autobiografia dal titolo "La mia vita di attrice", in Donata Genzi diviene paradigma della problematica e punto fragile di rottura che schiuda la meditazione filosofica.

In un'alta società di Riviera, l'arrivo della grande attrice in crisi, che non riesce più a "trovarsi" nello specchio, muove gli animi a considerare la sua bravura, finché il tema della sua credibilità, che per alcuni tocca sfumature diaboliche di spossessamento di sé, non inizia ad insinuarsi sottilmente tra le pieghe del discorso, diventando all'improvviso l'urgenza di ognuno al suo cospetto. L'arrivo di un giovane svedese, Elj Nielsen, che del teatro non ama proprio questa tendenza alla falsificazione, introduce nella vita di Donata la possibilità che ci sia altro da vivere, oltre la vita che concede ai personaggi, e sceglierà di spingersi con lui in una tempesta di mare e d'amore. Ma il richiamo dell'arte non è eludibile, perché parte integrante e completamento della sua vita. Quando Donata vorrà tornare in teatro sceglierà di riconoscersi in sé stessa, ma perderà quell'amore burrascoso in cui aveva scoperto la pura vita.

Enzo Vetrano e Stefano Randisi, artisti siciliani già molto legati a Pirandello, ne dirigono – con produzione del Teatro di Messina – una versione molto curata ed elegante, donando alla protagonista attrice un'attrice protagonista del calibro di Mascia Musy e facendole agire attorno un parco di attori sicuri come Angelo Campolo, Giovanni Moschella, Ester Cucinotti, Antonio Lo Presti, Marika Pugliatti, Monia Alfieri e Luca Fiorino. Anche se lo spettacolo non conferma negli atti successivi la forza del primo e procede con meno fluidità, l'urgenza del confine continuamente discutibile fra vita e teatro si rende anche per loro molto evidente: le grandi proiezioni che fanno da scenografia compongono nella finzione i luoghi di una scena invece spoglia, fatta di poche poltroncine ma dello stesso rosso di cui si veste il teatro; ma il confine è ancora più manifesto nella discesa in platea dell'attrice – quando vorrebbe tornare in scena – e la sua risalita sul palco quando invece decide per la vita. Sussurra la Genzi-Musy, è l'unica che parla di sé mentre tutti attorno parlano solo di lei, ma è questo il destino di tutti gli attori, che dal pubblico hanno clamore e vorrebbero silenzio, che esattamente su questo confine vivono il proprio mestiere interpretando la vita.



**a cura di Daniele Spanò**

DIGITALIFE

*Ex Gil, Roma*

 Della terza edizione di Digitalife intitolata “Human Connections”, il padiglione curato all’Ex Gil da Daniele Spanò è il più vivo. Nove giovani artisti espongono connessioni immaginate tra spazio, arte e tecnologia. Al centro troneggia l’albero di “Naturalis Historia”, su cui Apparati Effimeri proietta un’animazione in 3D che riesce davvero a catalizzare l’attenzione; semplice e concettuale è l’opera di Filippo Berta, che ha come titoli nomi e cognomi dei quattro performer ritratti nel loop video mentre, nudi di fronte a un vetro, lo appannano facendo scomparire volti e dunque identità; le lumache vive posizionate da Quiet Ensemble su una piattaforma in “Orienta: è qui ora, che decido di fermarmi” lasciano strisce di luce disegnando percorsi, in un poetico elogio della pazienza e del caos. Simili sono i lavori di Overlab Project (“La perversione del dittatore #2.0”) e Francesca Montinaro (“Audience”), in cui lo spettatore sceglie le “reazioni” di un video, ma più efficace è l’interattività dell’intimo e gelido “Frozen Nature” di Noidealab, in cui sensori registrano il passaggio del fruitore mutando di conseguenza un congegno basato su acqua corrente. La vera perla è però il “Cinema Rianimato” di Daniele Puppi, che con ironia e abilità rielabora spezzoni di un vecchio film in un nuovo montaggio realizzato in fase di proiezione. Come in un rito divinatorio l’immagine viene riportata in vita, riconquista gravità e capacità di determinazione: si allarga, si restringe, danza a ritmo del sonoro, respira con la visione. Il trattamento sull’immagine filmica, che ne ricostruisce il senso in un montaggio ritmico e plastico, svela così il crudo processo di sottrazione del momento alla base di un filmato o di una foto.

[S.L.G.]

### **Fibre Parallele**

DURAMADRE di Riccardo Spagnulo

*Zoom Festival, Teatro Studio, Scandicci (Fi)*

 “Duramadre”. Dura la terra che partorisce nel dolore le sue creature infelici. A penetrare la crosta terrestre ci hanno pensato Licia Lanera e Riccardo Spagnulo, meglio noti come Fibre Parallele, che hanno mediato gli alti obiettivi della riflessione filosofica con il

loro stile profondamente legato alla concretezza corporea dell’esistente, riuscendo parzialmente – per una maturazione ancora in corso d’opera – ad equilibrare le due sfere, ma lasciando intatta la loro forza espressiva. In una scena esteticamente compiuta, in cui gli elementi sono addensati da una coltre stilistica uniforme, è ricreato un mondo, anzi: il mondo, la sua origine e la sua evoluzione. Una madre tessitrice (Lanera) compone le trame di cui si vestiranno i suoi tre figli, maschi (con Spagnulo, Mino Decataldo e Simone Scibilia), tenuti lontani dall’unica figlia femmina segregata (Marialuisa Longo), contemporaneamente pericolo e successione del suo dominio. Come se il mondo non dovesse ricrearsi, come se la “matrigna” Natura che fu di Leopardi tendesse all’annientamento dell’uomo, invece che alla sua riproduzione. Ma l’uomo che tratta da nemico le è anche figlio. E allora sarà lui vittorioso, o tale si crederà nell’artificio, ahinoi, solo con la morte della Natura.

[S.N.]

### **Carullo-Minasi**

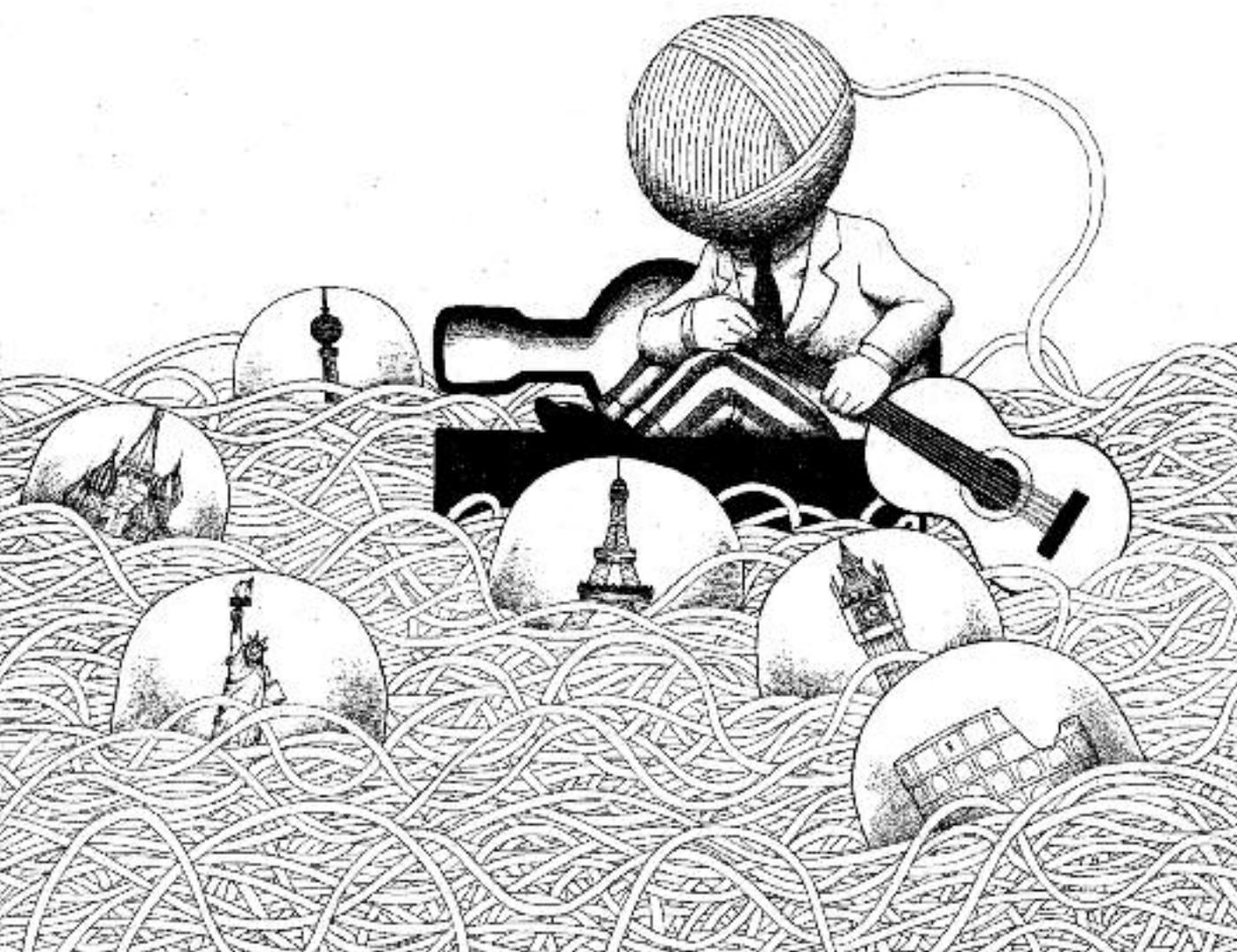
DUE PASSI SONO

*Le vie dei Festival, Teatro Due, Roma*

 Due piccoli compagni di viaggio, abitanti dello stesso spazio, in perenne attesa: si esercitano a vivere. Cri si prende cura di Pe, sa quali medicine dargli, quando deve mangiare e se può farlo alzare dalla sedia. L’unico contatto con l’esterno è rappresentato da un quotidiano, utilizzato però come oggetto per attività a metà tra la ginnastica e la giocoleria. I due si tengono alla larga dall’informazione, anche quando il giornale viene utilizzato nella sua funzione ordinaria è la pubblicità a colpirla. Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi con “Due passi sono” hanno vinto ben due premi, Scenario per Ustica e In-Box. A Roma abbiamo avuto modo di vederli al Teatro Due grazie a Le Vie dei Festival. Colpiscono per la capacità di saldare la propria biografia con una drammaturgia dell’attesa: al centro l’incompatibilità dell’essere umano con la società che lo circonda. Eppure basta iniziare a guardare fuori, al di là delle paure e delle abitudini imposte potrebbe esserci un futuro per tutti, anche per i più sfortunati. Carullo-Minasi lo affermano con sincerità, per questo l’emozione del pubblico è reale, al di là di qualsiasi pietismo, e le difficoltà fisiche dei due sono anche le nostre, mentali e sociali.

[A.P.]





# Tradimento

DI ADAM ZAGAJEWSKI

Crede davvero alla possibilità di una scelta? Che esistesse un'opposizione? Che ci fosse un teatro di regime e uno indipendente? Un mensile letterario per gli esponenti del realismo socialista e uno per gli spiriti indomiti? Che esistessero due Paesi, uno screditato e l'altro dabbene? Due capitali? Due re? Due lingue? Due filosofie? Oh

no... Sa come andava? Gli attori che riuscivano a entrare in una compagnia erano bravi e davano il meglio di sé, che recitassero un testo di propaganda scritto a Mosca o un dramma di Slowacki. Erano posseduti dalla stessa energia che allora muoveva tutte le ruote e tutti gli ingranaggi.

Volevano essere dei grandi attori. Spero che Lei

non creda davvero che si possa sabotare un teatro recitando male nel Sogno di una notte di mezza estate per far dispetto al regista. C'era una gran voglia di far carriera o, più semplicemente, di sopravvivere. E la prego di distinguere le due cose.

Ce li vede i giovani attori che si dicono: «No, non appoggerò mai i comunisti, il loro programma disumano, resterò nell'ombra, farò l'infermiere o l'aiuto autista»? Lei ce li vede? Io no. Sono quelli a cui Dio non ha concesso talento e forza che se ne stanno seduti in teatro, nell'ultima fila di platea, a guardare i loro coetanei più dotati con un disprezzo misto a invidia. E l'invidia era dieci volte il disprezzo, Glielo dico io. In scena andavano i migliori. Erano i migliori a tradire. Erano loro a recitare i poemi sovietici. Dall'ultima fila facevano capolino i volti pallidi dei mediocri invidiosi.

Facciamo un esempio. Prendiamo qualcuno che all'epoca avesse pubblicato una poesia dedicata a Stalin. Crede forse che prevedesse la Sua riprovazione, il Suo sdegno di testimone a posteriori? Le garantisco che la sua prima preoccupazione era il giudizio degli esperti: era o non era buona, la sua poesia? Aveva un qualche valore artistico? Certo, un paio di persone che già allora biasimavano simili comportamenti c'erano. Ma l'autore non avrebbe potuto incontrarli, si muoveva in un altro universo. Era acquiescente, sì, ma al tempo stesso voleva scrivere la migliore poesia possibile. Nella capitale spuntavano giovani ambiziosi intenzionati a fare l'uso più proficuo del proprio talento. Come sempre.

Lo storico vede gli uomini di un'epoca come manichini manovrati dallo spirito della storia. Invece a noi faceva male la testa, avevamo delusioni amorose e pochi soldi, provavamo invidia per un collega e sognavamo un appartamento più bello. Ora si sente parlare di menti prigioniere, del tradimento degli ideali umanistici. E il mal di denti? E il desiderio sessuale? E la fame? E l'aspirazione ad essere il primo della classe, il primo di una generazione, di un gruppo poetico? Tutto era mischiato, complicato.

da

**Tradimento**

racconto di

Adam Zagajewski

incluso nella

raccolta

**Tradimento**

traduzione italiana

Valentina Parisi

ADELPHI,

MILANO, 2007