

D

DI ATTILIO SCARPELLINI

Novecento saccheggiando l'arte dei negri, dei bambini e degli alienati: Büchner (della cui nascita ricorre quest'anno il bicentenario) precede Munch di qualche decennio nell'articolare quel "grido silenzioso" che il suo Lenz vede stamparsi sulle montagne dei Vosgi, per non dire dell'arcano e inesauribile Woyzeck, con quella sua natura scandalosamente esposta che non riesce a mediare né con la ragione né con la virtù, perché ragione e virtù sono roba da ricchi. Di "Mit Lenz", lo spettacolo di Claudio Morganti visto a Prato che è un capolavoro intimo e conciso, cioè senza l'arroganza del capolavoro, parla più avanti Simone Nebbia. Ma di certo la sua irradiazione va sin d'ora più in là dei piccoli gruppi di spettatori che sono stati ammessi nelle celle sotterranee dell'ex orfanatrofio Magnolfi dove era ambientato: esso ci chiede conto, quando tutto sembrava chiaro, dell'intrecciarsi di due misteri, di due diverse bellezze, una della forma, l'altra della vita, che passano senza sosta l'una nell'altra, e di cui lo "sguardo di medusa" del teatro riesce a fissare, per l'appunto, il trapasso, il non ripetibile momento. Quello che Lenz si chiede davanti all'irrappresentabile fluidità della vita, insomma, è quello che continuiamo a chiederci anche noi, spettatori e artisti: che ne è del nostro corpo reale, e della sua bellezza tremenda e involontaria, quando la finzione lo trasfigura? Non corriamo forse il rischio di usare la vulnerabilità e la debolezza dell'altro (bambino, disabile, carcerato) come riserva espressiva di una cultura esangue – di trasformare l'esclusione nell'ennesimo vernacolo? E d'altronde non è forse la scena uno dei pochi terreni in cui il debole diventa forte e la bilancia impari della sofferenza bruscamente si ribalta? Gli articoli di Lo Gatto, di Gianni Manzella, di Graziano Graziani, l'intervista a Maurizio Lupinelli, propongono alcune risposte (o aprono altre domande). L'opera di Büchner è una risposta: «Bisogna amare l'umanità – dice Jakob Lenz, il drammaturgo – per penetrare nell'essenza caratteristica di ciascuno, nessuno ci deve apparire troppo meschino, nessuno troppo brutto, perché solo così potremo comprenderli. Il viso più insignificante desta un'impressione più profonda che non la pura sensazione del Bello...».

Bisogna operare uno scarto verso un'altra bellezza – *otra hermosura* la chiamava San Giovanni della Croce – che non risponde al canone estetico del mondo. E anche uno scarto di pudore nell'arte rispetto all'umano, che renda la sua luce meno potente, ma più vera.

QUADERNI DEL TEATRO DI ROMA

NOVEMBRE

Quaderno n.17 · novembre 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, Mariateresa Surianello

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

IL CORPO

“ALTRE” PRESENZE NELLA SCENA CONTEMPORANEA

BAMBINI, ANZIANI, DIVERSAMENTE ABILI, MIGRANTI, DETENUTI E NON-ATTORI, SUI PALCHI DEL TEATRO DI OGGI LE LUCI INQUADRANO UNA E MILLE ALTERITÀ. LA SCENA RIFLETTE SEMPRE SUL CORPO DELL'ATTORE, PROIETTANDO SU DI ESSO L'IMMAGINE DI UNA DECISIVA FRAGILITÀ E, INSIEME, DI UNA FORZA IRRINUNCIABILE

IN CERCA DI UN ALTRO ATTORE

DI GIANNI MANZELLA

Se io è un altro, come credeva un veggente poeta giovinetto, con quell'altro da sé bisogna fare i conti. Nella sua debolezza misuriamo la nostra

■ Cosa sia l'attore se lo chiedeva già il principe Amleto, tanti secoli fa. E il tempo trascorso non ha aiutato a fare chiarezza nella dicotomia fra l'immediatezza del suo stare sulla scena, la verità del suo corpo vivo di fronte ad altri che pure si suppongono vivi, e la finzione cui pare condannato dal suo ruolo. Se il Novecento è stato il secolo della regia, come si dice non del tutto a torto, non vi è dubbio sulla centralità che pure vi ha mantenuto quella sua necessaria controparte che è l'attore. Di volta in volta blandito come *santo*, in un teatro povero cui null'altro è indispensabile al di fuori della sua presenza, o ridotto a un ruolo meccanico di *supermarionetta* priva di sentimenti propri – ma sempre tramite necessario dell'esperienza scenica. E la seconda metà del secolo scorso, il nuovo che vi si è espresso e ha dato vita a un'altra tradizione a margine della linea principale che discende da Stanislavskij, hanno contribuito a confondere felicemente i termini, a buttar giù fittizie barriere professionali, aprendo le porte e lasciandosi conquistare dai meteci. Tanto più in un paese come il nostro dove non mancano le scuole ma manca quella stabilità che è propria di altre civiltà teatrali. Non è un caso insomma se la formazione di attori come Carlo Cecchi, Toni Servillo o Sandro Lombardi sia passata per altre strade.

■ Ma qui si vuol parlare di un *altro* attore. Uscito all'apparenza e non si sa come da una zona marginale dell'arte. Dove stanno emarginati della scena e della vita. Disabili e disadattati. Anziani e bambini. Corpi che portano la traccia di una sofferenza. “Barboni”, come diceva il titolo dello spettacolo che ha in qualche maniera segnato la rinascita artistica di Pippo Delbono, una quindicina d'anni or sono. Sbandati compagni di vagabondaggio trovati per strada, sull'orlo disperante della propria malattia, insieme a cui cercare l'uscita da quel buio feroce. O altrimenti (giacché si tratta di dilatare il teatro oltre la propria misura) certi corpi estremi che popolano il teatro di Romeo Castellucci con la Società Raffaello Sanzio: «Ceci n'est pas un acteur», diceva magrittianamente il cartello che calava come una lapide sul corpo dell'attrice anoressica, nel finale di quel “Giulio Cesare” che non per caso metteva in questione la potenza del linguaggio retorico. Non per negarla in quanto attrice, ma per rafforzare la connotazione esistenziale di fronte al sonno della rappresentazione.

■ Del resto anche a livello internazionale non mancano le esperienze che vanno in questa direzione, non c'è solo il primo Robert Wilson che cerca e trova la creativa collaborazione di un sordomuto e di un giovane cerebropatico o Beck e Malina che rompono i confini delle *favelas* e degli ospedali psichiatrici. Basta pensare ai ragazzini che Alain Platel mette in gioco sulla pista dell'autoscontro di “Bernadetije”, emozionante anche nel ricordo, o a quelli di Neukölln, un popolare quartiere di immigrazione di Berlino, coinvolti nel lavoro di Constanza Macras a fianco dei suoi danzatori, di per sé a loro volta un bel campionario di diversità fisiche e geografiche. O all'altro capo della scala anagrafica, le dame e i cavalieri di più di 65 anni con cui Pina Bausch decide di riallestire a distanza di tempo il suo straziante bellissimo “Kontakthof”, per farne altro da quello consegnato alla memoria dello spettatore.



DEGLI ALTRI

■ Per essere chiari, non è in questione un teatro di interazione sociale, come talvolta si sono etichettate tutte quelle pratiche che portano il lavoro teatrale dentro il disagio di carceri o istituzioni psichiatriche. Anche se quel lavoro può intersecare magistralmente il teatro. Lo dice il lungo soggiorno di Armando Punzo a Volterra. Lo dicono gli attori *sensibili*, anziani ex degenti psichici, di cui sul filo del turbamento si accoglie la presenza *disturbante* negli spettacoli di Lenz Rifrazioni. Così come non c'entrano, dev'essere ugualmente chiaro, gli attori "presi dalla strada" del cinema neorealista, giacché non si tratta di operare una mimesi della realtà. Al contrario. Contro l'irrompere del reale, nel teatro del corpo si alza la posta del linguaggio. Il primato abbagliante dell'esperienza (in quanto esperibile) sul reale.

■ Se io è un altro, come credeva un veggente poeta giovinetto, con quell'altro da sé bisogna fare i conti. Nella sua debolezza misuriamo la nostra. Viene a ricordarci, noi che galleggiamo nell'universo della complessità, quanto impegno richieda anche il gesto più semplice; quanto peso ci sia in una carezza. C'è nel gesto dell'attore un contenuto emozionale che precede qualsiasi possibile decifrazione intellettuale. Un'emozione che appartiene al qui-e-ora dell'evento scenico e che passa senza mediazione attraverso il suo corpo. Come una momentanea tempesta interiore. Il gesto del performer ci sorprende, e ci confonde. E in questa confusione, in questo portare disordine e conflitto, si attesta come atto politico. Come se solo ora e qui si sciogliesse il paradosso dell'attore che muove da Amleto.

INCONTRANDO IL CORPO FRAGILE

DI SERGIO LO GATTO

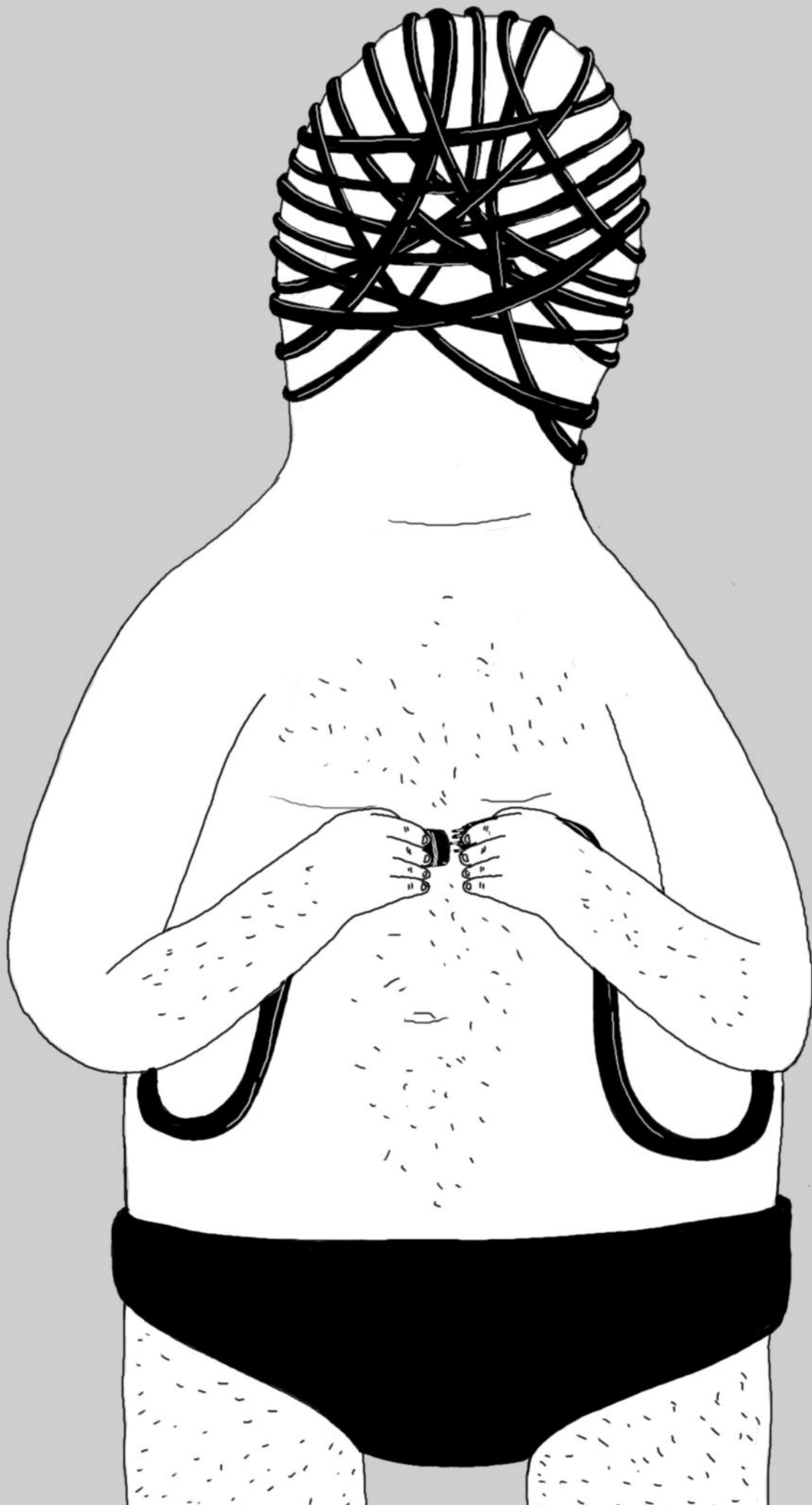
■ Gilles Amalvi, a proposito della coreografia "Enfant" di Boris Charmatz, che metteva in scena un gruppo di bambini, scriveva (traduzione mia): «Un materiale malleabile, fragile e incontrollato. Un carico di realtà che mette in crisi l'equilibrio della scena. Trasportati, fatti sdraiare, manipolati dai danzatori, i corpi dei bambini invadono lo spazio, lo allargano, lo scolpiscono. Dalle loro relazioni cresce un gioco di tensione e rilassamento che mischia forza inerziale e processo di trasformazione». È un fatto che nel teatro recente stia tornando l'impiego di corpi "anomali", altri da quelli "convenzionali": bambini, anziani o portatori di handicap, e quelle virgolette sono necessarie per smarcarsi da ogni possibile lettura discriminatoria. Ci riferiamo qui al corpo inteso come materia mai davvero pacificata e che tende continuamente – e programmaticamente – feroci agguati al senso comune, proprio perché volta dopo volta viene messo in crisi il concetto stesso di presenza, che ogni arte dal vivo utilizza come generatore di complessità.

■ La potenza del corpo come azione nello spazio non solo fisico ma soprattutto cerebrale, percettivo, tende a evitare ogni stabilizzazione definitiva e ciò che, sopra ogni altra arte, la dimensione performativa dichiara è la possibilità offerta al corpo di ospitare la relazione con un uditorio, cosa che pone in essere la delimitazione dei mondi, quello condiviso e quello non condiviso. Lo spettatore è convocato in luogo medesimo eppure al contempo calciato via dall'opportunità di rapporto totalmente paritario; una reale identificazione avviene a volte con le storie, ma mai con il corpo: anche il più immaginario di tutti gli spazi di condivisione tra performer e pubblico non riuscirà a vederli sullo stesso piano carnale. Il problema non tarda a presentarsi già in tutti i dispositivi drammaturgici che giocano sulla dualità *realtà/reale*. Ma il vero passaggio di stato si verifica quando lo spettatore si confronta con corpi che appartengono a realtà "altre" da quella teatrale. Nel cinema essi non generano alcun tipo di conflitto. Ogni rapporto di immedesimazione che nel teatro rappresenta una spinosa questione, sul grande schermo viene invece assorbito nei presupposti del mezzo stes-

so: assistiamo a una vicenda cui concediamo un passaporto di realtà che fa stonare soltanto i particolari che *non* seguono le dinamiche della vita reale. Se allora il tempo dell'azione subisce salti avanti e indietro o un personaggio si trasforma in un altro, è quello il campanello di allarme che ci fa dubitare della natura del nostro rapporto mimetico con quello che vediamo. Ma di per sé un bambino continua a interpretare un bambino, un disabile un disabile, un anziano un anziano. In teatro non esiste immedesimazione o – invece – distanza che possa davvero separare l'azione puntuale dal corpo che la esegue. La prossimità e la condivisione della stessa dimensione innescano nello sguardo che osserva un nuovo strumento di valutazione: se si tratta di un “corpo estraneo”, tra l'azione e l'occhio si innesta tenace quell'alterità. E allora prima che un anziano (con l'intero immaginario derivato: saggezza, memoria, vicinanza alla morte, etc.) venga visto solo come un corpo che danza; prima che un bambino cancelli la propria innocenza diventando solo un corpo che agisce; prima che il movimento di un individuo in scena vada oltre l'handicap che porta, rischia di inframezzarsi un meccanismo di adesione immediata o – fa paura dirlo – di immediato rifiuto. In “Lolita” Babilonia Teatri portava sul palco una bambina, facendola interagire con la consueta nuda e acida drammaturgia: il suo era un corpo ferito e che sanguinava proprio quella alterità; di segno opposto ma simile nei presupposti è stato il tentativo di Teatro Sotterraneo con “BE LEGEND!”, in cui le grottesche biografie dei grandi personaggi erano interpretate dai piccoli. Se non interviene a un livello davvero coraggioso alcuna messa in crisi di questa stessa pratica, vedere qualcosa di “adulto” applicato su un “non-adulto” genera sempre il rischio che quella reazione di adesione/rifiuto del pubblico sposti il fatto puramente teatrale dentro una discussione non risolta intorno ai corpi che lo realizzano.

■ Una strada per aggirare questo pericoloso meccanismo, che appiattisce in maniera autoritaria lo spessore dei materiali usati in scena, è che l'alterità in quanto evidenza venga vissuta fin dall'inizio come pagina bianca su cui scrivere direttamente in scena, con la potenza dei corpi. È il caso di lavori come quello di David Batignani in “Assolutamente solo” o di Giulio D'Anna con “Parkin'son”, che mettevano in scena padre e figlio e le loro somiglianze in una (pur a volte ammiccante) sfacciata nudità, sia di corpi o di identità; in “Family Tree”, pezzo ibrido tra teatro e performance, la malattia congenita della performer e autrice Chiara Bersani era il punto di partenza per prendere sul corpo e sull'immagine appunti di un intero vissuto; il lavoro di Alessandro Sciarroni in “Your Girl” puntava ad amalgamare la diversità dei corpi dentro una sottilissima e ironica azione di drammaturgia del tempo e dell'attesa; l'intero progetto di Carullo/Minasi squaderna da subito ogni possibile rischio di esposizione museale di quella fragilità, gettandosi in un complesso lavoro drammaturgico.

■ L'altra via spinge invece avanti l'evidenza di un lungo lavoro, mettendo direttamente in scena il processo di avvicinamento alla materia, generando proprio quel meccanismo che Amalvi ravvisava nel lavoro di Charmatz: «Un dubbio impetuoso si porta tutto via: invazione o ri-creazione? – cosa che restituisce ai bambini il proprio ruolo di sconosciuta quantità estetica e politica dentro l'equazione dello spettacolo». Allora Virgilio Sieni indaga il gesto espressivo nelle varie età dell'uomo e quel lavoro si può leggere in titoli come “Cinque nonne”, “Giardinieri” o “Cerbiatti del nostro futuro”; Maurizio Lupinelli (intervistato a pagina 18) parla di «corpo dell'attore come trasfigurazione del reale» e rimanda ad Alain Platel; e si potrebbe includere il luminoso lavoro di Pina Bausch con il suo “Kontakthof” per anziani. Un nodo forse sta allora nella consegna allo spettatore. Alla sua lettura dell'opera, che compone la chiusura del cerchio, occorre sempre offrire la carica poetica di ogni elemento scenico in una forma definita ma non definitiva, fornire una materia problematica e insieme la spinta a problematizzarla ulteriormente, dentro tutti i possibili piani che ne mettano in discussione la presenza stessa nella somma delle attenzioni.



SULLA LINEA D'OMBRA

LA DRAMMATURGIA DI ENZO MOSCATO

QUELLA DELL'AUTORE NAPOLETANO È UNA SCRITTURA GRAFFIANTE E GRAFFIATA, SEMPRE A CONTATTO CON I PROFONDI MOTI DELL'ANIMO, IL SUO UN TEATRO ALLUCINATORIO IN CUI IL RACCONTO SI FA CORPO IN SCENA. ALLA RICERCA DI UNA RINNOVATA, SOFFERTA NECESSITÀ

DI KATIA IPPASO

Una sera a Napoli, al Teatro Nuovo. Sono avvolti nel buio, e nel chiaro. Appaiono. Stanno. Quasi senza muoversi. O con movimenti piccoli. I movimenti che i bambini non possono non fare. Ci sono dei bambini nello spettacolo che Enzo Moscato ha scritto sulle Quattro Giornate di Napoli, "Napoli '43", che è apparso, anch'esso, come spettacolo, per poi scomparire, nel soffio di una notte. Una evocazione. Una celebrazione si dice. Ma non nella lingua di Moscato. Perché nella lingua di Moscato non si dice niente così per dire. E allora non ci sono omaggi e non ci sono celebrazioni. Ci sono rimembranze sotto forma di sedute spiritiche con l'altrove. E ci sono i bambini, a ricordare i giorni forsennati del '43 quando i ragazzi in prima linea scesero in campo, in campo di battaglia. Molti bambini, durante la Seconda guerra mondiale, finirono *nel* campo. *Quel* campo. Il lager. L'inferno. Là dove «si possono bruciare i bambini senza che la notte si muova».

Napoli '43

uno spettacolo
di Enzo Moscato

immagini sceniche
di Mimmo Paladino

Teatro Nuovo
Napoli

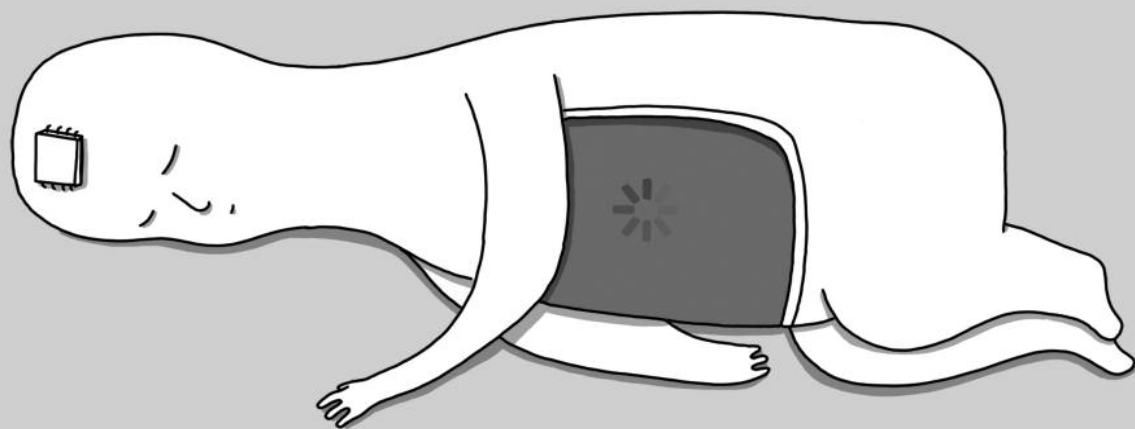
28 settembre 2013

Quei piccoli corpi che non parlano trattengono qui una luccicanza che provoca come uno svenimento. Mentre le parole tutt'intorno avvolgono la scena con la loro musica ferita, intagliata dentro una struttura linguistica che non si avvolge in se stessa ma si spezza e svia. Scena onirica, si direbbe, scena mentale di chi vuole *bucare il reale* per ricreare qualcosa che, in questo caso, gli storici hanno voluto seppellire: perché come la dici una rivolta così che non è organizzata come quella di Milano? Una rivolta spontanea, di strada, con i suoi sacrificati ingombranti. I poeti come Moscato però vanno a pescare proprio lì, nella linea d'ombra, nella soglia tra quello che mai si è potuto dire e che solo è importante dire. Attraverso la scrittura. Scrittura rigogliosa di teatro allucinatorio dove i corpi sono i corpi dei fonemi staccatisi dai corpi. Dove i bambini e i candidi e i folli e i pazzi e i marginali con i loro brandelli di pelli cadute e ricomposte con cura dolorosa, hanno preso tutto lo spazio della drammaturgia di Moscato, senza saturarlo, rinnovando ogni volta le forme della propria convocazione. Come immagini fantasmatiche fissate su un lungo nastro della memoria scrivente (da "Rasoio" fino a "Napoli '43", passando per "Luparella", "Compleanno", "Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico" e decine di altre figurazioni drammatizzate). Sapendo che la scrittura sola può avvicinarsi alla zona del male, a quella scena del crimine che spacca l'occhio mentre la mano si ostina a comporre e ricomporre, per dare agli insepolti, alle creature che hanno fatto esperienza del terrore, una sepoltura nella calda sabbia. Il motivo del campo e del sacrificio dei bambini è cristallizzato nella sua spaventevole icasticità anche in una precedente opera dello scrittore napoletano, "Kinder-Traum Seminar" ("Seminario sui sogni dei bambini": studio scenico su un pensiero parola dedicato alla memoria collettiva dell'Olocausto) che montava testi di Kantor, Celine, Hillesum, Bettelheim, Cvetaeva, per delimitare in un recinto del sacro le immagini riferite alla strage più grande della Storia, al punto zero della ragione. E dove Moscato spiega come i sogni non capiti dei bambini possano diventare incubi e paranoie, deliri malefici contro gli altri, «celamenti a noi stessi della grande/inconscia Ombra collettiva... tentazione d'Olocausto», concludendo: «Per questo i sogni vanno sempre ancorati al nostro Io, e alla memoria. In auto-analisi perpetua, sempre».

Ancora una volta Moscato sembra richiamare in vita i mai morti, i non pacificati. Come fa un medium, un traghettatore, un guardiano di anime a cui le anime (e non solo quelle dei bambini) appaiono per destino, e vocazione.

La sua stessa figura è liminale, esoterica. Il performer/poeta napoletano appare e disappare, si mette in scena e si toglie di scena, nel tessuto orchestrale di una drama-





turgia che si fa corpo musicato e cantato. Anche quando si produce in testi non suoi e sceglie di interpretare un repertorio di canzoni napoletane, come accade in “Toledo Suite”. Anche qui si ha a che fare con una umanità imbastardita, gettata nell’antro di un quartiere che continua a produrre infette e meravigliose visioni, come ai tempi dei “Fiori del male” di Baudelaire: «Prostitute, sognatori, pazzi, che con la musica hanno in comunanza la splendida gratuità e la stranita perdita».

La perdita è la chiave con cui girare lo scrigno di questo suo segreto teatro. Teatro di misteri orfici e idee filosofiche che si danno spesso proprio nell’urto tra un mondo di riferimento e un altro apparentemente lontano: scarti di immaginari dove il linguaggio lirico si incastona come gemma nell’icona pop.

È quello che accade in “Magnificenza del terrore”, dove Moscato, nei panni di Artaud/Marilyn, mette a nudo il proprio stesso procedimento creativo, dice una verità solo apparentemente conosciuta e letteralmente ermetica: «E che cosa sono io, Antonin Artaud / Una testa, / Che tenta di forare la membrana fetale / Per entrare nella vita. / O di lacerare la membrana del reale per entrare nella morte / E così ricostruirmi. / Nella maniera in cui sono. / Margine, follia, sradicamento».

Ricostruirsi attraverso un buco nel reale per entrare nella morte. Forando la membrana fetale per entrare nella vita. È ciò che Enzo Moscato ha fatto attraverso l’intera sua opera scritta e performata, che suona come un ininterrotto flusso di coscienza oracolare che si è nutrito degli umori di una città da cui l’artista non è voluto mai andare via, perché mai è andata via la fantasia del bambino che si sentiva assurdamente protetto da quel ventre marino.

«Quand’ero ragazzino, uno degli eventi che sconvolse per un po’ la mia vita emotiva, fu la morte di Marilyn Monroe, forse il mio idolo più tenero. Ricordo che allora mi domandai, del tutto istintivamente, se, lasciata in tempo Hollywood per Napoli – dove c’ero anch’io! – Marilyn si sarebbe salvata... Molti anni dopo mi sono domandato se anche Artaud, un altro dei miei idoli, lasciando in tempo la Francia per Napoli, si sarebbe salvato dalla follia, il dolore, i manicomi, l’autoannullamento finale» scrive nel preambolo di “Magnificenza del terrore”.

Con la testa, quindi, lo scrittore fora il tessuto del reale. La testa è poggiata sul corpo sensibile di un bambino. E questo bambino fa dei sogni. I sogni possono diventare cattivi, se consegnati all’Ombra. Se capiti, invece, possono diventare buoni. Per comprenderli, però, bisogna indossarli, abitando la carne del fonema, scrivendo e parlando e suonando tutti gli accordi dell’anima. Costruendo le vite belle di randagi travestiti prostitute e creature del mondo subliminale, attaccati tutti ai miasmi autogenerati di una città che non espelle e che a dismisura partorisce storie come queste, che noi continuiamo ad ascoltare quasi senza poterci muovere, un po’ come faceva il giovane di Coleridge di fronte al racconto del Vecchio Marinaio.

La perdita è la chiave con cui girare lo scrigno di questo segreto teatro. Teatro di misteri orfici, nell’urto tra due mondi apparentemente lontani

IL PALCOSCENICO IN TV

LA RAI DEDICA AL TEATRO UN CANALE TEMATICO

SUL PICCOLO SCHERMO DI UNA VOLTA SE NE VEDEVANO A VOLONTÀ DI SPETTACOLI TEATRALI. DOPO ANNI DI SEGREGAZIONE NEI PALINSESTI NOTTURNI, IL TEATRO HA MODO DI TORNARE IN PRIMA LINEA GRAZIE AL NUOVO CANALE RAI TEATRO. ANCORA TUTTO DA IMMAGINARE

DI LUCA DEL FRA

■ La nascita di Rai Teatro, un canale tematico dedicato alle arti del palcoscenico – sia esso appunto teatro di parola e d’immagini, o anche musicale (cantato e danzato) cui aggiungere i concerti –, è stato accolto dagli ambienti dello spettacolo dal vivo con notevole entusiasmo. Una reazione comprensibile per un settore in questi anni penalizzato forse come nessun altro nel nostro paese, sia attraverso tagli dell’investimento pubblico – Stato, Regioni, Comuni e Province –, sia con misere politiche culturali di asservimento a un presunto mercato, al mero svago, alla creazione di consenso.

Ecco dove si trova il paradosso: il progetto di Rai Teatro, che nasce da una idea di Franco Scaglia portata al centro dell’attenzione da una campagna del quotidiano “l’Unità”, è importante ancora più che per i suoi indubbi aspetti positivi, per le notevoli questioni che apre.

■ Per iniziare dagli aspetti positivi, con questa scelta la Rai mostra un’impennata d’orgoglio con l’ambizione di fare servizio pubblico, che sarebbe poi uno dei suoi compiti statutari. Se il modello seguito sarà quello di Rai Cinema, la nuova rete che sostituisce Rai 5 avrà modo di coprodurre spettacoli, magari acquistandone i diritti sull’immagine – distribuzione nelle sale cinematografiche, trasmissione televisiva, DVD, etc.

Se poi la televisione pubblica italiana volesse investire una cifra per lei cospicua in questa operazione sarà certo un sollievo per il settore dello spettacolo, ma siamo ben lontani dal risolverne i problemi economici che lo attanagliano.

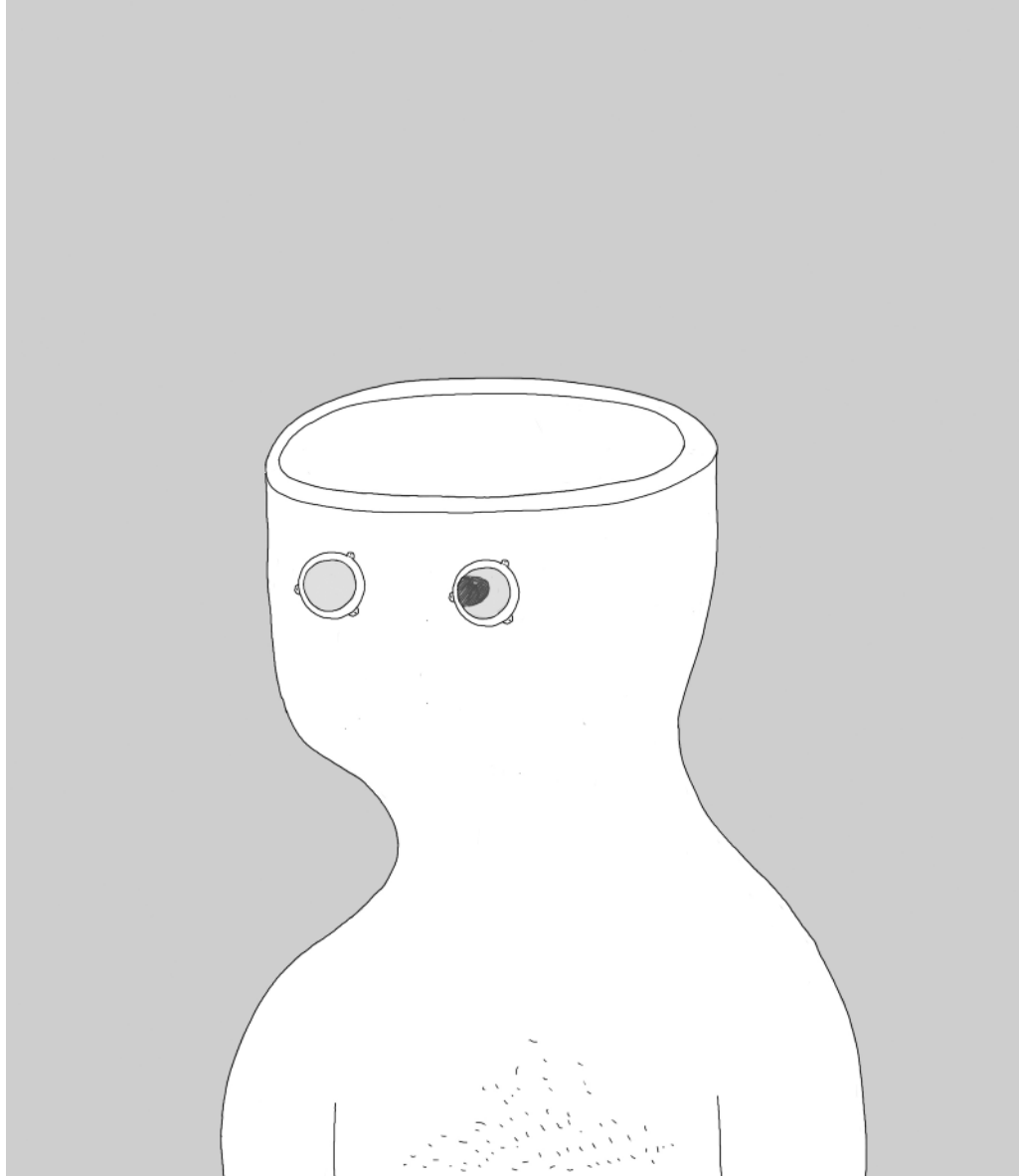
Tuttavia, in un momento in cui i media (stampa, radio, televisioni, internet ecc.), sono anche essi asserviti alle logiche di politica culturale accennate prima, Rai Teatro ha tutto lo spazio per diventare un poderoso vettore dal palcoscenico al pubblico e, anche in senso contrario, dal pubblico al palcoscenico. E ciò sarà possibile solo attraverso radicali scelte culturali.

La prima riguarda l’orientamento della rete, non verso una bolsa promozione, ma in direzione di un’alta divulgazione, certo né didattica né didascalica, ma che eviti di sdraiarsi sul veliname che tanto piace ai nostri politici: alla recente premiazione degli allievi più promettenti dei conservatori italiani, presente il ministro Bray, la valente presentatrice dell’evento ha citato “Simon Boccanegra” di Verdi (pronunciando il nome proprio del doge genovese all’inglese).

■ Dannoso se non esiziale sarebbe poi chiudersi in un orizzonte peninsulare, nella logica provincialissima di “aiutare il prodotto italiano” –che invece trarrebbe giovamento dal confronto internazionale – prodromo a scelte basate su logiche di bassa cucina. In questo senso un’attenzione particolare meritano le drammaturgie contemporanee, nel nostro paese particolarmente scoperte.

Lo schermo è cosa diversa dal palcoscenico, e spesso lo snatura: creare una rete la cui missione è riprendere spettacoli, sia per la televisione che per il cinema, merita riflessione e sperimentazione sui linguaggi visivi, senza farsi l’illusione di ricreare il teatro, ma traducendolo in un altro mezzo di comunicazione: punti di partenza notevoli di rilievo possono essere “La Divina commedia” di Romeo Castellucci ripresa e mandata in onda da Arte e trasferita anche su DVD, così come per il teatro musicale “Der Ring des Nibelungen” di Richard Wagner, regia





di Patrice Chéreau di cui piangiamo la recente scomparsa.

Programmi a tema, rubriche, presentazioni, un rotocalco che dia conto, vivaddio in senso non biicamente promozionale, di quanto accade nei teatri e auditoria, nostri ma anche internazionali. Perché questo si verifichi, occorre però sfuggire alla dittatura della banale intervista sdraiata con le star del momento o, ancor peggio, con il sovrintendente e il direttore artistico, reinventando la critica, l'approccio alla storia e dando spazio a progetti culturalmente ambiziosi, si pensi ai bellissimi programmi di Luciano Berio sulla musica – un ottimo punto di partenza nel presente è “Petruska” di Michele dall'Ongaro.

■ Internet sta cambiando la fruizione di immagini video con lo streaming in diretta o a richiesta, gratis o a pagamento, e mette oggi a disposizione spettacoli o addirittura intere stagioni teatrali e concertistiche, oltreché informazioni – senza parlare dei download più o meno legali. In breve: i nuovi media hanno imposto una potente e a tratti feroce accelerazione alla fruizione dello spettacolo dal vivo, anche se più in senso quantitativo che qualitativo. È un universo con cui occorre confrontarsi senza complessi e in maniera creativa.

Da questa angolazione l'annoso ritardo della Rai nel settore spettacolo dal vivo rispetto alle altre televisioni e network internazionali potrebbe rivelarsi un vantaggio, facendo tesoro delle esperienze altrui per inventare qualcosa di nuovo. Perché solo affrontando consapevolmente e in una prospettiva culturale questi problemi, quelli non citati, quelli che si potranno strada facendo, Rai Teatro potrà diventare una scossa per le nostre attività culturali e trasformarsi in uno stimolo per gli spettatori, offrendo gli strumenti per uscire dallo stato servile minorità in cui oggi sono stati confinati.

Creare una rete la cui missione sia di riprendere spettacoli merita riflessione e sperimentazione sui linguaggi visivi, senza farsi l'illusione di ricreare il teatro

TORINO DANZA SULL'EUROPA

LA GRANDE COREOGRAFIA CONTEMPORANEA

DIRETTO DA GIGI CRISTOFORETTI, TORINODANZA FIGURA TUTT'OGGI TRA GLI EVENTI PIÙ IMPORTANTI DELLA DANZA CONTEMPORANEA NON SOLO ITALIANA. I FLUSSI CREATIVI DI TUTTA EUROPA CONVIVONO DENTRO UN PROGRAMMA CHE SI APRE A UNO SPIRITO DI RICERCA

DI MARIATERESA SURIANELLO

Si è ritagliato uno spazio rilevante per l'arte di Tersicore, in poco più di un decennio di esistenza TorinoDanza è diventato un marchio di punta nella geografia italiana ed europea. Legato a doppio filo allo Stabile torinese, ormai da un lustro, e sostenuto in maniera consistente dalla fondazione Compagnia di San Paolo, il festival, diretto da Gigi Cristoforetti, ha aperto prospettive e sconfinamenti sul fronte dei linguaggi e degli stili della danza contemporanea, richiamando a Torino eccellenze internazionali, senza tuttavia dimenticare le esperienze italiane più strutturate e significative sui piani della produzione e della ricerca. E andando a proporre una sorta di percorso espositivo libero dai dettati del nuovo e, al contrario, attento al repertorio, in un recupero di spettacoli d'autore anche a distanza di anni dalla loro composizione.

TorinoDanza Festival

dal 13 settembre
al 9 novembre 2013

Teatro Carignano
Cavallerizza Reale
Fonderie Limone

Torino

Con queste modalità di pensiero il festival, procedendo per focus modulati in momenti differenti dell'anno, ha stabilito uno stretto rapporto con gli spettatori che seguono gli appuntamenti in cartellone, allestiti in diverse location, dal tradizionale Teatro Carignano, passando per la Cavallerizza Reale e fino alle architetture industriali più consone al contemporaneo delle Fonderie Limone di Moncalieri, in uno scambio proficuo tra centro e periferia per nulla scontato nelle dinamiche di circuitazione di spettacoli e, in generale, dell'offerta culturale in Italia.

Non è difatti casuale che all'interno del programma in corso di svolgimento in questo autunno compaia il progetto RIC.CI (Reconstruction Italian Contemporary Choreography anni Ottanta-Novanta, del quale abbiamo dato conto nel n. 09 dei Quaderni del Teatro di Roma), donando al pubblico dei più giovani la possibilità di conoscere le creazioni di trenta anni fa e ai più anziani di rivedere quelle sperimentazioni che stabilirono le fondamenta della danza contemporanea italiana, anche in una prospettiva internazionale. Lo scopo è quello di «riconoscere il passato prezioso, creativamente originale e spesso profetico della nostra incipiente coreografia contemporanea, purtroppo poco nota o ricordata anche all'estero», afferma Marinella Guatterini, ideatrice e curatrice del progetto, che proprio a TorinoDanza nel 2011 ha preso il via.

Non rifugge quindi i ritorni Cristoforetti, stimato ideatore e direttore della Festa Internazionale del Circo Contemporaneo di Brescia (esperienza conclusa dalla giunta di destra, nel 2008), che in una decina di edizioni ha mostrato gli esiti più spettacolari, poetici e liminari nella danza contemporanea del *nouveau cirque* internazionale e, in particolare, d'Oltralpe. Specialmente quando a tornare sono compagnie apprezzate come il Cedar Lake Contemporary Ballet gruppo aperto all'accoglienza di coreografi e maestri differenti e composto da danzatori impeccabili nelle loro esecuzioni, che danno un immenso piacere a quanti si lasciano trasportare da quei corpi sprigionanti energia e lavoro quotidiano per il raggiungimento di una perfezione che, seppure toccata, è comunque effimera. Sì, lambiscono il limite delle possibilità meccaniche quei danzatori. Eravamo a TorinoDanza, alle Fonderie Limone di Moncalieri, proprio in occasione di questa preziosa ospitalità che ha dato modo di



apprezzare tre diverse coreografie di tre autori, Jiří Kylián, Crystal Pite e Andonis Foniadakis, a riconferma della ricchezza di linguaggi e di stili che distingue la compagnia newyorkese, fondata da Nancy Laurie nel 2003. Di Kylián (storico direttore del Nederlands Dans Theater e, tra l'altro, insignito dalla Biennale Danza di Venezia del Leone d'Oro alla carriera, nel 2008) si è visto in prima nazionale "Indigo Rose", creazione dal ritmo incalzante, costruita dal maestro praghese su una selezione musicale che da Bach arriva a Cage e porta i danzatori in un vortice virtuosistico e celebrante la giovinezza. Un emblema fantasmagorico che si sviluppa su assoli e coagulazioni corali per mostrare i risultati di un lavoro quotidiano. Quello che inizia di mattina alla sbarra, con gli esercizi di tecnica classica come buona regola per svegliare i muscoli e cominciare la giornata. Un monito di tanti maestri in giro per il mondo, purtroppo, non sempre seguito dai nostri danzatori. Composto, nel 1998, in occasione del ventennale del NDT II (sezione riservata ai giovanissimi interpreti 17-22enni della compagnia olandese), questo pezzo mostra quanto formazione e trasmissione siano i nodi cruciali di ogni organizzazione artistica e quanto la passione si coniughi con la continuità nella ricerca dei migliori risultati ottenibili.

Di Crystal Pite è stato proposto "Ten Duets on a Theme of Rescue", un pezzo del 2008 di speciale atmosfera che indaga le possibili variabili in forma di passo a due, giocate a volte sulla forza dei corpi e sullo slancio atletico, altre volte su movimenti rarefatti e intimi, ma sempre eleganti e portati fino in fondo. E le musiche di Cliff Martinez, selezionate dalla colonna sonora di "Solaris" (non quelle del film di Tarkovskij del '72, ma del remake di Steven Soderbergh del 2002), ben funzionano al gioco coreutico dell'artista canadese.

■ In chiusura di serata alle Fonderie Limone, il Cedar Lake ha presentato in prima nazionale la nuova creazione di Andonis Foniadakis, "Horizons", che ha debuttato lo scorso maggio al Joyce Theater di New York. Un flusso di corpi che si incontrano e si intrecciano in una dimensione di circolarità ininterrotta e sostenuta dal vigore sonoro firmato da Julien Tarride, artista visivo altamente tecnologico e compositore, complice musicale di molti lavori del coreografo greco.

Nella messa a punto del programma di TorinoDanza, svolgono un ruolo determinante le sinergie e le partnership con istituzioni storiche e manifestazioni che hanno contribuito a cambiare il volto del capoluogo piemontese nell'ultimo decennio. Accanto all'annunciato progetto che dal 2014 collegherà TorinoDanza con la Biennale de la danse de Lyon. In questo quadro si è inserita la presenza di Koffi Kôkô, ospitato al Teatro Carignano con "La beauté du diable", in collaborazione con Torino Spiritualità. Danzatore e coreografo beninese, Kôkô emigra alla metà degli anni Settanta prima a Parigi e poi a New York, avviando un percorso di ricerca a cominciare dalle partiture cerimoniali delle sue origini animiste che l'artista va a mescolare con le lezioni di Susan Link, Peter Goss e Yoshi Oida. Ne esce una personale e originale forma che dalla sacralità del rito arriva alla danza da palcoscenico, accompagnata anche qui da canto e percussioni.

■ Ma forse lo spettacolo più esposto dell'autunno in danza torinese è stato il debutto italiano di "Partita 2 - sei solo" di Anne Teresa De Keersmaeker, che la stessa coreografa fiamminga danza con Boris Charmatz. Tre atti di musica, silenzio e danza sulle note superbe della "Partita n.2" di Bach, eseguite dal violinista George Alexander van Dam. Una creazione che unisce rigore e libertà del gesto di una tra le maestre più celebrate della danza contemporanea e un danzatore (anche coreografo) nel pieno della sua maturità, conosciuto giovanissimo negli anni Novanta come sperimentatore della cosiddetta non-danza francese. Quasi tre anni di gestazione per quest'opera concepita in un momento di improvvisazione ad Avignone nel 2010, dove Charmatz era artista associato del festival. E in Francia, ma a Parigi per il Festival d'Automne, approderà "Partita n.2 - sei solo", dal 26 novembre al primo dicembre, al Théâtre de la Ville, lì con il violino di Amandine Beyer. Ultima tappa, per il 2013, di un'avventura creativa che resterà nella storia della danza.

IL CINEMA E IL SUO DOPPIO

REGISTI TEATRALI ALLA PROVA DEL GRANDE SCHERMO

PRIMA ASCANIO CELESTINI, A VENEZIA NEL 2010 CON LA PECORA NERA, ADESSO È LA VOLTA DI EMMA DANTE E DI PIPPO DELBONO. DOV'È CHE IL MEZZO CINEMATOGRAFICO ARRIVA A COLPIRE QUELLO TEATRALE? NELLE PIEGHE PIÙ NASCOSTE DELL'ESPRESSIONE DELL'ARTISTA

DI SIMONE NEBBIA

Quando si pensa al cinema del secondo Novecento e si valuta la profondità espressiva che l'arte del secolo ha raggiunto nei meccanismi dell'evoluzione tecnica, si torna molto spesso alle parole del teorico per eccellenza, André Bazin fondatore nel 1951 dei "Cahiers du cinéma" e animatore di tutta una generazione di cineasti che ha determinato la storia cinematografica contemporanea. Nel volume che raccoglie i suoi saggi critici, il fortunato "Che cos'è il cinema?" (Garzanti, Milano, 1973), Bazin articola la sua riflessione sul mezzo riproduttivo sviluppando un concetto che diverrà indispensabile; egli propone di guardare al cinema non come una riproduzione sostitutiva della realtà ma come opera che si «aggiunge alla creazione naturale», amplificando così la contiguità fra realtà e rappresentazione e andando incontro a un realismo capace di potenziare la tensione al vero, all'intimità dell'immagine primaria. Questo affondo fu a tal punto decisivo da innescare un processo creativo senza precedenti e spingere artisti e intellettuali a letteralmente "imbracciare" la macchina da presa, affinché si potesse bucare l'immagine svelandone l'innocenza e la vitalità repressa, intrecciandone i reperti visivi alla propria fertile, intima immaginazione. Pier Paolo Pasolini, narratore e poeta, a sua volta e proprio per questo regista di cinema, fu su tali basi che in "Empirismo eretico" (Garzanti, Milano, 1972) teorizzò il suo «cinema di poesia», contemporaneamente alla sua maturazione di regista che dal 1960 con "Accattone" pretese di svelare la realtà a partire dai suoi meccanismi naturali, originari della condizione umana. La teoria di Pasolini scava nel linguaggio cinematografico indicando come esso si possa dire "primario", affondato direttamente nella visione da trasferire e che non poggia dunque su un codice preesistente; il valore dell'immagine si presenta allora di nuovo, con Bazin, non come riproduttivo ma "produttivo", in relazione a un destinatario che è «abituato a leggere visivamente la realtà», intendendo però con questa capacità di lettura visiva il passaggio successivo dell'interpretazione, quello che cioè rivela dell'immagine la composizione mai astratta e sempre concreta su cui impostare la volubilità di una ricerca significativa.

al cinema

La pecora nera

regia di Ascanio Celestini

Italia, 2010

Via Castellana Bandiera

regia di Emma Dante

Italia, 2013

Sangue

regia di Pippo Delbono

Italia, 2013

Questi temi, di per sé afferenti a una riflessione teorica assimilata, sono invece molto utili per intendere le motivazioni di molti autori teatrali che hanno in questi anni realizzato il loro primo lavoro cinematografico, operando una scelta che pone decisive questioni linguistiche e insieme compositive nell'uso e nelle finalità del mezzo, decretando con il passaggio a riprendere una realtà in movimento, ma trasformata attraverso un'opera di mediazione ragionata in apparente contrasto con lo spettacolo dal vivo, il proposito non certo celato di indagarla con nuovi strumenti e maggiore carattere riflessivo. Primo di una generazione fu Ascanio Celestini che nel 2010, dopo averlo presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, portò sul grande schermo il successo teatrale "La pecora nera"; ora è la volta di altri due grandi interpreti del teatro italiano come Emma Dante, nelle sale con "Via Castellana Bandiera" quest'anno alla Mostra e Pippo Delbono, autore di "Sangue", unico italiano in concorso all'ultimo Festival di Locarno.

Le tre opere per immagini hanno già a prima vista una diversità originaria, perché se Celestini presenta una riscrittura dell'opera teatrale già di per sé nata in forma orale, nel caso della Dante si tratta di una sceneggiatura (con Giorgio Vasta) tratta dal suo stesso omonimo romanzo, nel caso di Delbono invece la forma documentaria – unica fra i tre – permette di esulare da tali riferimenti e reperire materiale direttamente



dalla realtà. Tre diverse necessità materiali, dunque, alla base. Ma forse a riunirle è un dato biografico che se per Celestini è ben celato nella costruzione narrativa di un mondo a sé stante autonomo dai propri caratteri identitari, per Dante e Delbono esplose senza preavviso e con particolare forza espressiva; Celestini mimetizza se stesso nei panni di un “disturbato” rinchiuso coattamente in manicomio, ossia dispone una struttura attraverso cui mascherare in elementi di realtà la propria metaforica condizione d’artista, Dante e Delbono portano in superficie il proprio disturbo originario recandosi alla radice che li compone: il luogo materno per l’una, la madre in carne e ossa per l’altro. Ma c’è per tutti, nei contenuti, una necessità di rintracciare l’ombra lunga che li fa artisti, cercatori al setaccio di elementi cardinali dell’esperienza umana tramite i quali capire, capirsi, sapersi dire ad altri.

Il dato però più evidente che richiama la loro provenienza teatrale è dettato dalle scelte stilistiche e linguistiche. Nelle loro opere si rende più chiaro ancora l’assunto pasoliniano che l’operazione dell’autore di cinema sia un’invenzione «prima linguistica e poi estetica», il fascino del mezzo è allora un’invenzione pura di tridimensionalità – palese nelle inquadrature di Celestini che ruota attorno alla scena o la sovrasta, alla maniera di De Palma o von Trier –, un allargamento della visione teatrale quasi compulsivo e mosso da morbosa curiosità che la camera a mano rende quasi voyeuristica, innescando un’indagine della possibilità espressiva a invocare l’esplosione metonimica del particolare nell’ambiente sconfinato, ossia dentro di sé, dove la propria opera è contenuta, dov’è impresso il contenuto organico già nello stato di forma, visione prima di essere cinema. Per essere più chiari, i tre autori di film diversi ma tra loro connessi cercano di afferrare dal cinema tutto ciò che il teatro non permette: quell’inquadratura vicinissima e tremolante, rubata ai lineamenti umani – nel caso della Dante addirittura si genera dall’unico spazio impossibile del teatro, una sorta di sguardo da dietro le quinte, mentre Delbono la svolge tutto in soggettiva fino a far saltare i limiti della rappresentazione, “producendo” l’istante esatto della morte di sua madre – è esemplare del desiderio necessario di dare forma a quel che in teatro è evidente solo negli “a parte”, ossia a tutto ciò che extradiegético è fuori dall’inquadratura.

Ma ancora è dal punto di vista più espressamente creativo che l’impianto si rende lampante. Il passaggio al cinema è di tre registi drammaturghi, ossia coloro che mettono in scena opere autoriali nate dalla propria ideazione scritta in ogni caso anche se orale, pensata per parole, quindi in un codice predefinito e condiviso già in quanto tale e non come le immagini che appartengono alla realtà in forma base, non drammatizzata. Questa necessità si esplica dunque con lo spostamento in un altro linguaggio segnico per determinare la composizione dal pretesto al testo e potenziare l’indagine del proprio vissuto, svelando una verità che il posticcio teatrale sa invece mascherare: per Celestini dare forma visiva al doppio che permea di lucidità storica la sua parola fiabesca, per la Dante mettere in un’inquadratura fissa di situazione il proprio teatro invece materico e irredento, per Delbono attraverso quella piccola camera che definisce «il suo occhio lucido» vedere e rivedere la morte, illudendosi di averla così arrestata, per ognuno dunque affascinarsi dell’onorico cinematografico prodotto dal fondo dei propri occhi ma, affidando all’immagine l’immediatezza che va dall’esperienza all’espressione, affermare di nuovo senza dubbi o pentimenti l’urgenza intima del proprio teatro.

Celestini, Dante e Delbono tentano di afferrare dal cinema tutto ciò che il teatro non permette: Un “a parte” che qui diventa inquadratura vicinissima e tremolante, rubata ai lineamenti umani

DALLA PARTE DEI PIÙ PICCOLI

LE STAGIONI DEL TEATRO RAGAZZI

SETTORE IMPORTANTISSIMO PER LA NASCITA DI UN NUOVO PUBBLICO, VIVE UN ESILIO SEMPRE PIÙ SEVERO. ABBIAMO CHIESTO UNA RIFLESSIONE A FABRIZIO PALLARA, AUTORE E REGISTA DEL TEATRO DELLE APPARIZIONI, CHE IL TEATRO DI ROMA SOSTIENE CON UNA PRODUZIONE

DI FABRIZIO PALLARA

Nonostante la situazione, sono molti gli artisti sempre “in cerca”, con bambini. Un pubblico vero c'è e attende di essere accompagnato oltre il semplice intrattenimento

Diviso, ghettizzato in festival o compresso spesso nella programmazione mattutina di stagioni sempre meno numerose, oggi il teatro ragazzi subisce una vera e propria pratica di marginalizzazione. Questa è una pratica che nuoce innanzitutto alla salute dei teatri stessi, ne soffoca le possibilità: teatro ragazzi, danza, prosa, ricerca. Chi protegge quest'ordine forse non si rende conto che esso divide i pubblici, quando il teatro deve riunire, deve diventare lo spazio che accoglie i cittadini prima che gli spettatori.

È così che il teatro ragazzi si è indebolito arrivando a svolgere un ruolo secondario e perdendo a mano a mano quell'audacia nella ricerca che negli anni lo aveva reso luogo privilegiato di sperimentazione: organizzatori che devono confrontarsi quotidianamente con gli insegnanti, a loro volta impegnati a gestire il severo giudizio dei genitori, che tentano di proteggere i figli da esperienze troppo “forti”, a favore di proposte più facili da gestire, conosciute e dunque più sicure. È necessario prendersi più responsabilità in una battaglia che avrebbe come “grandi” vincitori proprio i bambini, perché il teatro ragazzi è stato in grado, e in alcuni casi illuminati ancora lo è, di creare comunità: artisti, operatori teatrali, insegnanti e famiglie uniti insieme in un progetto che va oltre lo spettacolo, che ne è parte e che, a cominciare dalla visione, avvia lo sguardo e il pensiero all'esplorazione del mondo. Assenza di economie, investimenti miopi delle istituzioni e degli stessi teatri, la logica degli scambi, la mancanza di ricambio generazionale sono le cause che pesano sulla formazione di nuove generazioni di spettatori, di operatori, di artisti. E di certo non bisogna sottovalutare le condizioni disperate in cui versa la scuola, primo referente del teatro ragazzi, finiscono, tranne qualche rara e meravigliosa eccezione, per demotivare anche gli insegnanti.

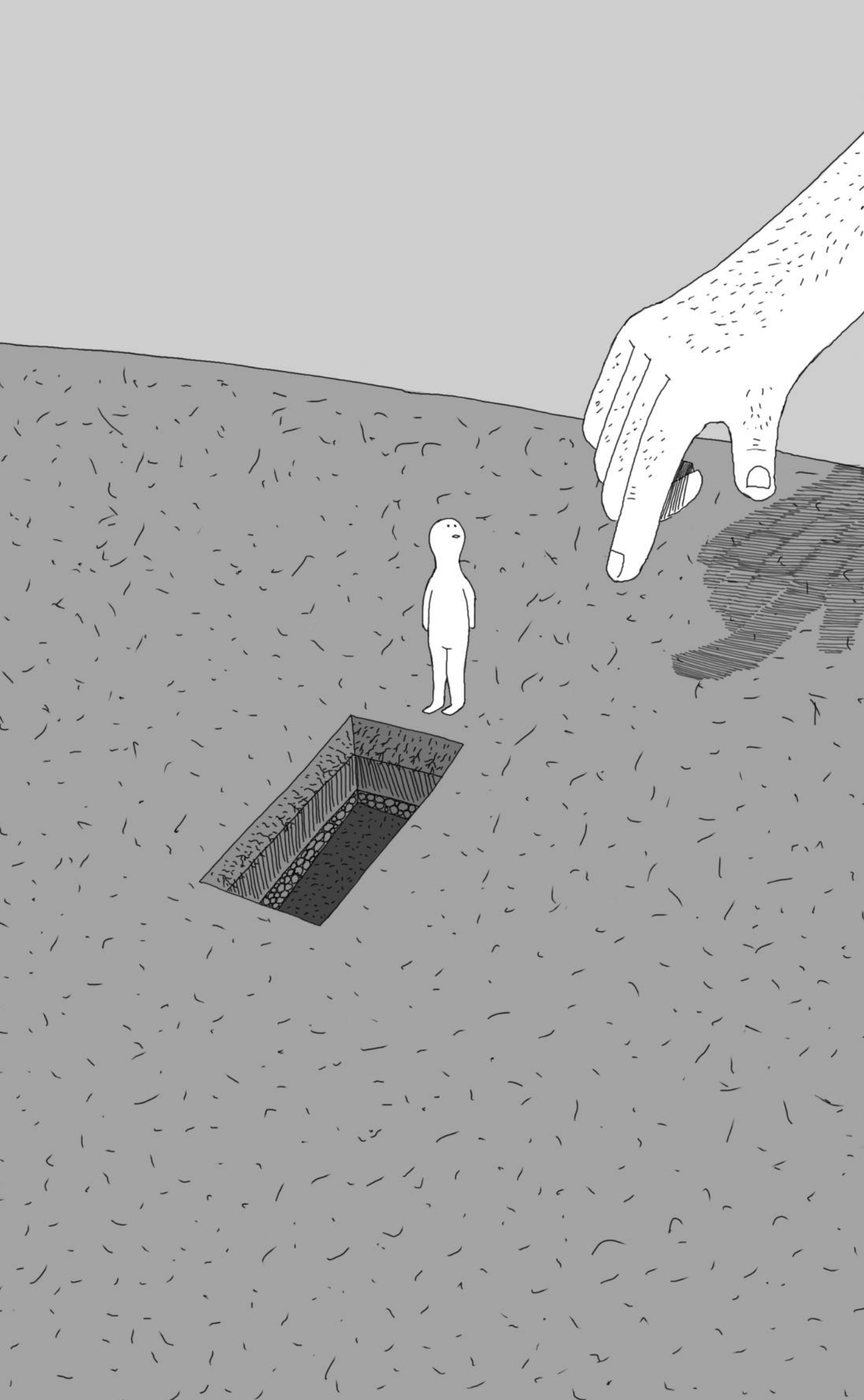
Nonostante la situazione, sono molti gli artisti vivi sempre “in cerca”, come bambini, nascosti dappertutto in Italia, in continuo e fervido lavoro con i territori, alle prese con un pubblico affamato di incontri e di esperienze, che cerca di capire, a volte in ascolto, ma senza gli strumenti per avvicinarsi. Un pubblico vergine che non dà per scontato nulla, che va accompagnato, un pubblico vero, sensibile, che fa domande e che si aspetta risposte, quel pubblico di cui tutti i teatri avrebbero bisogno, e che deve essere guidato nelle scelte in un “mercato” pieno di tante proposte che troppo spesso ammiccano all'intrattenimento.

Anche la critica ha delle responsabilità; finché quello per ragazzi verrà considerato un teatro di serie B si continueranno a recensire spettacoli di prosa o di ricerca in un dialogo riservato ai soliti pochi lettori, mentre un'attenzione mirata e sistematica, che ora non c'è, darebbe vita e alimenterebbe il dibattito, avviando una vera e propria, fertile, discussione.

Si tratta di un lavoro quotidiano, un lavoro che si nutre ogni volta degli sguardi dei bambini e dei loro genitori e insegnanti, compagni in un viaggio di scoperta che il teatro deve favorire e ricercare, anche attraverso la formazione del suo pubblico; è un lavoro che deve essere protetto e agevolato.

Si può e si deve fare sempre di più, in maniera organica, ripartendo dalla vocazione che ci muove. Un altro mondo è possibile, ma dobbiamo aiutare i bambini a immaginarlo e a costruirlo; da loro, che hanno occhi per vedere e per sognare quello che noi sembra che abbiamo dimenticato, da loro che sono il nostro più grande tesoro dobbiamo farci guidare.





BERTOLUCCI, ARTE E VERITÀ

DALLA POLEMICA AL RAGIONAMENTO

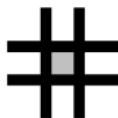
NEL 1972 LA CELEBRE “SCENA DEL BURRO” DI ULTIMO TANGO A PARIGI DI BERTOLUCCI GENERAVA SCANDALO PERCHÉ TROPPO VICINA ALLA REALTÀ. MUOVENDO ANCORA OGGI UN DIBATTITO SULLA POSIZIONE CRITICA DELL’ARTE RISPETTO ALLA REALTÀ CHE RAPPRESENTA

DI GRAZIANO GRAZIANI

L’aneddoto raccontato da Vittorio De Sica sulla lavorazione di “Ladri di biciclette”, dove per ottenere un pianto di «scottante verismo» il regista umiliò pubblicamente il piccolo protagonista di nove anni, Enzo Staiola, ha avuto molta fortuna nella cultura popolare. È stato anche al centro di un passaggio di “C’eravamo tanto amati”, memorabile commedia di Ettore Scola. Cos’era successo? De Sica aveva fatto nascondere delle cicche di sigaretta nella giacca del ragazzino, aveva fatto finta di trovarle per caso e fingendo scandalo gli diede del *ciccarolo*: il ragazzino pianse a dirotto. Mi è venuto in mente questo aneddoto leggendo la polemica che c’è stata sui giornali per quanto dichiarato da Bernardo Bertolucci – e riportato da “la Repubblica” – riguardo la famosa scena di “Ultimo tango a Parigi”, la cosiddetta “scena del burro”. Lui e Marlon Brando si accordarono, senza dire nulla a Maria Schneider, per ottenere una scena di sodomia più credibile. Anche in quel caso l’attrice, che aveva vent’anni, parlò di umiliazione. Poiché il secondo dei due aneddoti “veristi” ha a che vedere col sesso, e per di più con la sodomia, non è stato accolto con la stessa bonaria simpatia del primo. Ne è nata «una gazzarra di commenti», per dirla con Elena Stancanelli che è intervenuta sulla polemica sempre dalle pagine di “Repubblica”. Alcuni di questi commenti tirano in ballo il corpo delle donne come merce e arrivano a ventilare che è come se si fosse trattato di uno stupro. Così la scrittrice si è sentita in dovere di intervenire contro chi sposta «i confini tra realtà e finzione dove fa più comodo», contro le anime belle che si scandalizzano per il cinismo del regista. È chiaro che arrivare a equiparare *tout court* il comportamento di Bertolucci a un vero e proprio stupro è ridicolo, prima ancora che sciocco. È il risultato della faciloneria di un pensiero binario che tende a non vedere sfumature. Su questo non si può che concordare con Elena Stancanelli. Che però, presa dalla sua invettiva, finisce per giustificare il cinismo del regista non con il rigore della logica (è solo un film), ma attraverso un pensiero altrettanto binario. «Bertolucci è un grande regista, e sono sicura che nella sua carriera avrà maltrattato, ferito, fregato moltissime attrici e attori. Per ottenere quello che voleva. È così che si fa», chiosa Stancanelli. Ammetto di entrare nella polemica in modo molto laterale. Il perbenismo che non consente di distinguere un film dalla realtà è certamente sciocco, ma come tale poco interessante (e comunque un conto è affermare che un film è un film, un altro rilevare che durante la recitazione di quel film un soggetto debole non è stato tutelato a dovere). Più interessante, invece, è per me quel meccanismo che ha permesso agli artisti di non mettere un confine tra finzione e realtà. Un meccanismo in grado di far considerare un certo tipo di comportamento, che in un altro contesto sarebbe censurato, come qualcosa di positivo. Come «uno dei metodi per ottenere verità al cinema», per dirla con Stancanelli. Qualcosa che fa male, ma in fondo che ci si può fare? «L’arte è così, fa un po’ male a chi la fa».

Nel corso del Novecento (e anche oggi) l’arte è stata per molta gente un orizzonte esistenziale. Qualcosa che dà senso alla vita, per intenderci. Ed è per questa sua funzione che, in certi casi, le è stata attribuita una valenza pari a quella che si attribuisce a una religione. In un certo senso per l’arte – esagero, ma non troppo – si può morire. È questo il motivo per cui l’artista può tenere una morale, se non doppia, quantomeno parallela a quella della vita reale. Puoi sentirti positivamente scandalizzato da film, magari perché scuote il tuo sistema di valori borghese, ma guai a spendere tempo e comprensione per un’attrice che si è ritrovata – per dirla con lo stesso Bertolucci – in qualcosa più grande di lei. È un prezzo da pagare in nome dell’arte. Come accade per le religioni, anche l’arte ha i suoi fanatici. E uno dei fanatismi più ricorrenti riguarda proprio il dolore e, per estensione, il sacrificio. Guarda caso, due termini religiosi. Dall’artista maledetto a quello sofferente, la casistica degli ultimi due secoli è piuttosto nutrita. Ma spesso frutto di un equivoco. Perché certe opere d’arte saranno anche scaturite dalla

questo articolo è apparso online il 26 settembre 2013 sul blog “Minima & Moralia”



sofferenza, ma da quella provata dall'artista in sé e non da quella imposta su qualcun altro. Ha a che vedere con le motivazioni dell'artista, con l'intima essenza dell'opera, e non con una qualunque metodologia di lavoro. Altrimenti ci ritroviamo in quel territorio del pensiero binario in cui c'è ancora chi crede che il "teatro della crudeltà" come lo intendeva Artaud dovesse contemplare gesti letteralmente crudeli e violenti sulla scena.

Nel teatro, ad esempio, ci sono svariate aneddotiche che riguardano severissimi maestri che impongono esercizi così crudeli da rivelarsi delle vere e proprie violenze. Se ne accenna anche ne "Il serissimo metodo Morg'hantieff", riflessioni di due fittizi registi russi (Il Maestro Morg'hantieff e suo nipote Claudienko) dietro cui si cela l'acume di un artista come Claudio Morganti. Si parla di Russia per parlare, ovviamente, anche dell'Italia. «Mi dicono che a quelle latitudini ci sono dei registi molto crudeli – spiega Morganti in un'intervista – e dal momento che è facilissimo far piangere un attore, perché gli attori sono gli esseri più fragili e più buoni del mondo, Claudienko se la prende con chi utilizza queste pratiche di tortura. Si tratta però certamente di un'esperienza strettamente legata al suo freddo paese, la Russia". Velata dall'ironia, la concezione di Morganti apre però uno spiraglio luminoso verso un'idea di arte dove non è più «così che si fa». Dove è l'interazione con la sensibilità dell'attore a produrre verità, non la spinta violenta di un regista che tutto può e tutto sa, e ha quindi il diritto di plasmare l'attore a suo piacimento. Che lo spirito dei tempi vada in questo senso, o almeno anche in questo senso, sembra evidente da più segnali. La recitazione post-drammatica ne è un esempio. La messa in crisi dell'idea del grande regista demiurgo, un altro. E persino lo stesso Bertolucci in qualche modo lo intuisce se, commentando quel suo comportamento, afferma che esso «non appartiene all'oggi».

A rivendicarlo, dunque, restano soltanto i nostalgici dell'artista *maudit*, che oggi come oggi è più che altro un trito cliché critico – quando non una palese strategia commerciale – più di quanto sia un dato sostanziale del panorama artistico contemporaneo.

Persino il tema della *verità*, posto in quei termini otto-novecenteschi, credo sia qualcosa fuori tempo massimo. Il trionfo di un documentario come "Sacro Gra" alla Mostra del Cinema di Venezia di quest'anno è una testimonianza di come i termini del discorso artistico, nel rapporto tra arte e realtà, si stiano spostando definitivamente. Ma anche rimanendo nell'ambito della fiction, l'ultimo saggio di Walter Siti – "Il realismo è l'impossibile" – spiega con lucidità come l'effetto «realistico» non scaturisca dalla coincidenza dell'opera con la realtà, ma piuttosto da un certo grado di distanza da essa che, messa in arte, dà luogo per l'appunto a un discorso sulla «realtà che sia credibile. È poi così importante la «verità al cinema» che invoca Stancanelli?

È dai tempi di Platone che gli artisti vivono una sorta di complesso d'inferiorità rispetto alla realtà, nonostante da tempo l'arte abbia dismesso al sua funzione mimetica. E questo complesso ha creato nel tempo un altro fanatismo, che ha a che fare con la *verità* presa in termini assoluti. Si tratta di un fanatismo che comprende una vasta gamma di applicazioni, che vanno dalla rappresentazione assolutamente realistica ottenuta con ogni mezzo fino agli squali sotto formaldeide di Damien Hirst. Non a caso il binomio principe di questo fanatismo è stato, per tutto il Novecento, lo scandalo e lo shock. Ma a chi non è evidente che il dispositivo dello scandalo, che nell'Ottocento e in parte del Novecento è stato un reale meccanismo di conoscenza in grado di scardinare il pensiero borghese, sia oggi piuttosto un addomesticato dispositivo di marketing? Sia chiaro, credo che sia del tutto superfluo fare il processo a un film del 1972 e al suo regista che operava in una temperie culturale diversa dalla nostra. Ma credo sia anche doveroso, a oltre quarant'anni da quell'opera, disfarci di certa retorica *maudit* che, nel 2013, altro non serve che a flirtare col mercato.

È chiaro, infine, che l'arte deve avere anche oggi a che fare con la verità, ma non in quanto si sostituisce a essa. Non è nel sostituirsi alla vita che l'arte colma il gap con la realtà. Essa ha a che fare con la vita nella misura in cui è in grado di essere un discorso significativo sul mondo. Un meraviglioso strumento di conoscenza che va oltre gli strumenti della razionalità e della logica. Per fare questo, l'arte ha più buon gioco nell'entrare in relazione con quegli «esseri fragili» che citava Morganti – che potrebbero essere gli attori ma anche gli spettatori – piuttosto che utilizzarli come oggetti di un dispositivo. Perché altrimenti sprofondiamo immediatamente in una delle tante logiche che l'arte, con la sua morale doppia, o parallela, dice spesso di voler combattere: quella del potere. Per dirla con Vassili Claudienko: «Se non riuscite a fare a meno di sentirvi leader, non potete avere a che fare con il teatro e nemmeno con lo spettacolo. Provate con la politica».

UNA PRESENZA VISIONARIA

CONVERSAZIONE CON MAURIZIO LUPINELLI

DOPO L'ESPERIENZA CON IL TEATRO DELLE ALBE, IL PERCORSO DI LUPINELLI CON IL GRUPPO NERVAL TEATRO AFFRONTA DRAMMATURGIE COMPLESSE USANDOLE COME TERRENO PER UNA RICERCA TOTALE SULLA PRESENZA DEL CORPO IN SCENA, CON TUTTE LE SUE FRAGILITÀ

DI SERGIO LO GATTO E SIMONE NEBBIA

■ ■ ■ ■ ■ *Quali sono stati i tuoi maestri e chi fra i tuoi contemporanei riconosci come esemplare per il tuo lavoro?*

Quando chiedevano a Tolstoj che cosa fosse l'arte, lui rispondeva: «Un pochettino». Più che di maestri, preferisco parlare di uomini di teatro, che mettevano al centro del loro lavoro l'attore, con tutte le fragilità e il rigore di un pensiero. Fondamentali per il mio percorso sono stati Leo de Berardinis, Danio Manfredini, Antonio Neiwiller, Kantor o studiosi come Antonio Attisani. Queste le influenze che risalgono alla metà degli Ottanta, quando lavoravo inconsciamente in perfetta solitudine. Se penso a oggi sicuramente Claudio Morganti, per la sua radicalità rispetto alla concezione dell'oggetto spettacolo come spettacolarizzazione e accadimento. Perché accada qualcosa sulla scena («il mistero»), sostiene, bisogna occuparsene senza orpelli. La visione parte dal corpo che ha un respiro, un pensiero. Fuori dall'Italia penso invece a figure come Alain Platel, di cui sento vicino lo sguardo verso l'essere umano che sta sulla scena e rispetto all'evento spettacolare, che diviene secondario nella creazione, ma non per questo meno efficace, ed è qui la sua straordinaria forza.

Le presidentesse

di Werner Schwab

regia di
Maurizio Lupinelli

Teatro dell'Orologio
Roma

dal 24 al 26 gennaio
2014

■ ■ ■ ■ ■ *Tu nasci attore, poi operi un passaggio determinante e ti fai regista di spettacoli complessi. Qual è stato il fulcro di quella trasformazione?*

L'incontro con il Teatro delle Albe, dove sin dall'inizio dovevo mettermi in relazione col fatto di dirigermi e di confrontarmi sulla drammaturgia in maniera completamente autonoma, mi ha dato la possibilità di sviluppare il lavoro sull'attore, ma la cosa più importante era come costruire il pensiero che diventasse mondo per alimentare l'opera. Sono stati anni di grandi scoperte e lavoro, come l'esperienza della Non-scuola con gli adolescenti di Ravenna e in seguito con quelli di Scampia nel progetto Arrevuoto e naturalmente nei lavori come attore della compagnia, che non si traducevano solo nello stare in scena, ma anche nell'ideazione, facendo a volte anche da assistente a Marco Martinelli. Momenti intensi e importanti, che mi hanno formato. Poi ho sentito il bisogno di ripartire, di azzerare tutto e di chiedermi cosa fossi, cosa stessi facendo. L'incontro con Elisa Pol mi ha spinto verso un nuovo percorso. È stato un modo per confrontarmi direttamente con la regia e nello stesso tempo sulla scena come attore, con il bagaglio di tutte le esperienze passate. Credo che a volte le cadute siano fondamentali per potere continuare un cammino.

■ ■ ■ ■ ■ *Hai lavorato molto con la diversità. Che tipo di lavoro è stato?*

All'inizio partivo da me, in quanto attore, alla ricerca di un senso nel mio stare sulla scena. Mi lasciavo attraversare da profondi dubbi e dalla necessità di essere coerente. Per anni era come se brancolassi nel buio, inseguito dalla mia ombra e dai miei pensieri visionari nutriti da letture e autori che amavo: Blake, Hölderlin, Artaud, Büchner, Fassbinder, Campana e Pavese. Solo molti anni dopo ho trovato una risposta al perché di tutte quelle letture. A un certo punto del percorso nacque in me l'esigenza di confrontarmi anche con dei mondi e luoghi apparentemente lontani come l'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano, la profonda periferia di Napoli a Scampia, il quartiere le Vaschette di Marghera, dove sorge il Petrolchimico, o con i ragazzi disabili della bassa Val di Cecina ad Armunia. Se da un lato come artista portavo avanti il mio lavoro con la Compagnia Nerval Teatro, fondata nel 2007



assieme a Elisa Pol, attrice e compagna di vita, mettendo in scena “Magnificat” e “Fuoco Nero” di Antonio Moresco o “Psicosi delle 4:48” di Sarah Kane, contemporaneamente lavoravo su progetti specifici con quelle realtà definite di disagio. Le presenze sulla scena erano le stesse che abitavano quei luoghi. Da queste esperienze sono nati vari lavori: il “Marat-Sade” di Weiss, “Woyzeck” di Büchner, “Amleto”, “Che cosa sono le nuvole” di Pasolini. Ed è attraverso queste esperienze che negli ultimi anni la compagnia e il mio lavoro hanno trovato una strada possibile per un confronto diretto con l'alterità. La possibilità di poter lavorare sulla scena direttamente con queste persone avviene dopo quasi dieci anni di percorso fatto con loro in un rapporto sempre molto diretto. All'inizio il pretesto era il gioco dello stare sulla scena. La loro imperfezione, le loro voci, i loro movimenti ai miei occhi risultavano come lampi nella notte. Attori straordinari unici. Un progetto che vedesse in scena noi e i ragazzi disabili chiedeva una commistione non facile ma necessaria, che ha portato alla realizzazione dello spettacolo “Appassionatamente”, un affresco sui testi del drammaturgo austriaco Werner Schwab, dove la presenza di questi attori straordinari e consapevoli è un tutt'uno con l'opera, capace di dare ancora di più il senso di un teatro che va oltre gli steccati delle poetiche e non si riduce a provocazione. Quello che stiamo portando avanti è dunque un processo sviluppatosi a partire dall'ossessione del corpo dell'attore come mancamento, come imperfezione, come trasfigurazione del reale, non per questo meno reale.

▬▬▬ *Che differenze hai riscontrato nel diverso rapporto con il corpo dell'attore? Quale accortezza e quale tipo di intervento?*

Direi quasi nessuna, perché sento che è diventato naturale e artisticamente necessario. A volte con alcuni mi dimentico proprio della loro disabilità. E questo accade anche per il fatto che lavoro da anni con loro, sostenendo le prove in sala insieme e insieme cercando di capire e tradurre l'agire scenico. Per noi è fondamentale la condivisione e tutto questo avviene con lentezza. L'esempio più eclatante è Federica Rinaldi. Il suo essere così vera, innocente e feroce allo stesso tempo, con la vocina da piccola principessa e un momento dopo con una voce terrificante è frutto di anni di lavoro, che una sua stessa determinazione inconsapevole è riuscita a portare avanti con il nostro aiuto e con calma, ascolto e lentezza. A distanza di anni, vederla oggi arrivare alle prove, prepararsi al riscaldamento della voce e alla sistemazione della scena ci fa pensare che non vi sia affatto inconsapevolezza. Per me è un'attrice inserita in un progetto artistico, ritengo la sua figura indispensabile per quello spettacolo. E questo Federica lo ha capito.

▬▬▬ *Hai seguito una linea drammaturgica molto particolare.*

▬▬▬ Sicuramente il tutto ha a che fare con l'ombra, la ferita, il non risolto. Certi autori mi lasciano aperte delle riflessioni. L'unico modo è cercare di attraversarle e la pratica del teatro mi ha dato e ancora oggi mi dà la possibilità di sbatterci la testa, di tradurre sulla scena questa fragilità così intima, la storia dell'impossibilità di svelare le contraddizioni dell'essere umano. Nel “Woyzeck” c'è una battuta che per me racchiude le due parole chiave per il mio lavoro: «Ma signor capitano ha mai visto niente lei della seconda natura?». È Woyzeck stesso che parla. È come se la scrittura ti inchiodasse solo nel leggerla e ti facesse saltare. Di fronte a parole che mi aprono delle voragini e che mi lasciano senza fiato e senza risposta, mi viene spontaneo cercare di metterle in scena sapendo sin dall'inizio che potrò perdere.

▬▬▬ *Come definiresti la tua idea di ricerca oggi?*

▬▬▬ Essere in grado di poter portare avanti un proprio percorso che riesca a poter confrontarsi con questa contemporaneità impazzita, piena di forme catalogate, dove ognuno cerca un posto per avere una riconoscibilità nel panorama culturale in un paese ormai disseminato di tante cattedrali nel deserto, dove la curiosità e la sorpresa ormai non abitano più. Qualche anno fa Massimo Paganelli disse: «Il teatro non deve essere necessariamente per tutti, anche un solo spettatore può rendere vitale l'atto teatrale, purché sia vivo». Credo che nelle sue parole di allora si racchiuda molto il senso di fare teatro oggi e il suo perché.

ESORCISMO E BATTESIMO

Claudio Morganti

MIT LENZ da Georg Büchner

Teatro Magnolfi, Prato

DI SIMONE NEBBIA

‡ «Non applaudite, proviamo a portare con noi quello che è stato fatto, senza interruzione». Queste parole alla fine di uno spettacolo, anzi, alla fine del teatro di Claudio Morganti, sono ciò che meglio saprà esprimere in queste righe la devozione all'arte che dobbiamo a questo artista, il candore quasi religioso con cui si appressa alla missione di ridire, quasi confidare, un testo, la sapienza minuta di un saggio officiante quando si misura con la comparsa visiva dello stesso, finché appaia al naturale, senza orpelli e nascondimenti. "Mit Lenz", ennesimo omaggio all'amato Georg Büchner presentato al Teatro Magnolfi di Prato in occasione di Contemporanea Festival 2013, è pensato sul racconto "Lenz", un frammento incompiuto di poche pagine a cui l'autore lavorò poco prima della morte avvenuta nel 1837, immaginato a partire dal diario del pastore luterano Oberlin sul poeta tedesco Jakob Michael Reinhold Lenz, simbolo angoscioso di una civiltà da venire e che promuoverà il poeta come un tramite con l'alterità che mescola compromissione e ascetismo, del quale lo stesso Büchner ci dirà che «c'era un vuoto orribile in lui, non sentiva più alcuna paura, alcun desiderio; la sua esistenza gli era un peso necessario». Tutto ha inizio con l'ingresso in un antro sotterraneo dove il testo sembra attaccato alle pareti sbrecciate in cui ci si sente «sprofondare nel tutto», ricavate sotto una modernità dalla quale ci siamo appena allontanati. Siamo nello spazio del sogno, dove è vero ciò che si nasconde, dove la vita – sospesa – è teatro. Ma, pure, ancora è l'illusione a guidarci, perché il vero inizio s'immagina in un tempo che allo spettacolo non appartiene, ma forse al teatro sì: si avverte uno scampanio perfetto durante la rappresentazione, quasi come – ci figuriamo – Morganti fosse andato in un tempo precedente a valutare con il sagrestano il calendario delle campane di una chiesa vicina. Ma l'arte – dirà più avanti – è, il tempo. E allora può davvero farsi verità una suggestione, si può credere all'incredibile cui la realtà si consegna con un definitivo atto di resa.

questo articolo è apparso online il 22 ottobre 2013 sulla webzine "Teatro e Critica"

Nello spazio sotterraneo Morganti compone una scena di esili materiali, un tavolo e sedie, un crocifisso appeso alla parete di mattoni a vista, bottiglie di vino, candele e immancabili libri. A disgregare il rischio della didascalìa è l'atmosfera di cui questi oggetti fanno parte, densa e magnetica, antro segreto nel segreto più grande, posto ancor più a fondo della grotta in cui siamo riuniti. Il regista è seduto e attende, Lenz è un attore (Antonio Perrone) che entra ed esce dalla scena di cui egli sembra detenere ogni avvenimento: compita il suono che si produrrà, anticipa su cosa lo sguardo andrà a posarsi. C'è in questo lavoro una ricerca in relazione con il buio intenso e mai vacuo, con una sonorità inquieta e non invadente ma avvolta in una spietata tensione, con l'ombra d'anima ch'è una mano di Rita Frongia (non casualmente collaboratrice d'opera per la drammaturgia e la tecnica) in regia – vista da nessuno – su una parete laterale alla sua postazione, alle spalle di tutti.

L'evoluzione si articola seguendo una forma quasi laboratoriale, frammentando il frammento che prima si narra e poi si cerca di rendere visivamente, sceneggiare in corso d'opera il dialogo su arte, vita, natura e artificio di fronte agli uditori. Morganti ha questa forza ineguagliata di entrare e uscire dalla bolla scenica senza che se ne avverta distacco, senza distrazione; così potrà fermare la sua rappresentazione per un finto intervallo in cui offrire vino a tutti e, per chi ne vuole, l'ampolla con la sua acqua di rose, come volesse battezzare laicamente il suo pubblico.

È questo un atto determinante che segna l'importanza del suo lavoro, la cui dedizione all'opera è pari a quella verso l'uditore, coinvolto in una riflessione sull'arte in cui è celata la responsabilità di chi vi assiste. Legge sinonimi e contrari dell'aggettivo "teatrale", scopre così che il teatro ha più affinità con i contrari che non con i sinonimi, ora chi potrà obiettare se si spingerà a dire che il teatro non è "teatrale"? Nessuno, così come nessuno tradisce il suo invito, quando alla fine ci si alza e si raggiunge l'uscita non un colpo è stato battuto, non un rumore ha squarciato il velo, nulla avrà reso teatrale il teatro.



COME FAVOLE IN CARNE E OSSA

Compagnia Garbuggino-Ventriglia

MAGI di Silvia Garbuggino e Gaetano Ventriglia

No Man's Island, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Macerata


DI FABRIZIO BALEANI

Tutto in una visione. Corone di cartone, sfavillii, virtuosismi correnti tra le dita del trombonista Tony Cattano introducono i Magi-attori, capaci di donare l'unico antidoto alla menzogna, l'arte. Assieme all'incedere di suoni rotti e struggenti, in una sorta di processione che lascia accadere il teatro nelle biblioteche, nelle piazze, nei locali, Gaetano Ventriglia e Silvia Garbuggino, con "Magi" offrono un nuovo capitolo a una poetica dell'onestà che irrompe nel teatro contemporaneo e ne rende visibili martiri e martiri, consacrando ogni sera non alla giostra di promozionali denunce difforni o a parate di shock emotivi a passo d'oca, accartocciate ogni giorno assieme ai quotidiani che ne celebrano la confezione, ma alla verità luminosa e precaria di chi vive di spettacolo. Essa non può essere astratta, appesa all'ossessione di "nuove forme". E non s'addice neppure a funambolici esperimenti ripieni d'agnizioni meccaniche senza alcuna sorpresa, commisurate al gradimento di platee sovrapponibili a chiare e distinte fasce di mercato. Ogni finzione ufficiale, ogni socialità d'accatto inconsapevole della propria vanità era già stata irrisa da Ventriglia nel confronto con l'universalità di Dostoevskij e nel suo farsi beffa dei linguaggi consunti in "Otello alzati e cammina", che faceva del corpo, della mimica, del volto dell'artista Foggiano la splendida metafora viva dell'esclusione. La stessa singolare nudità brilla anche oggi. È una cifra espressiva che schiude l'anima degli artisti di teatro, chiamata a un umile e necessario compito collettivo: presidiare lo stupore, ovvero l'adesione a una semplicità al contempo rivolta a ciascuno e comune a tutti. In "Magi", il teatro ravviva la promessa di quel vedere in profondità e torna a conformarsi al suo etimo, a essere «ciò dentro cui si guarda», il tentativo d'uno splendore da riaffermare comunitariamente, non firmando appelli o cliccando petizioni, ma inseguendo chimere e regalandole con la lingua di Cechov, Florenskij, Eduardo, Shakespeare. La gratuità di questo scambio invisibile è abbozzata dai colori di un racconto a più voci, nella tela su cui il duo Garbuggino-Ventriglia indaga e interpreta, tra recitazione e confessione, la condizione e il pensiero di chi, per mestiere, rincorre e offre il riscatto d'un'epifania poetica da scrutare. Il punto di vista dell'arte come esperienza o visione che renda ancora tollerabile l'esistere si moltiplica in una polifonia abile a elargire il comico con sincerità e il tragico con leggerezza. Vi trovano posto Nina e Kostja, la prima a preservare l'invenzione da ogni smania specializzante e iper-produttiva, ché «non importa dipingere, scrivere recitare o suonare, ma la capacità di sopportazione», e a sottrarre la dolcezza d'una stagione alle ingiurie del tempo trascorso, il secondo perso a contemplare nostalgicamente tracce di se stesso, modello di scrittore che consuma la routine con l'ansia di fuggire la routine, e confida l'incapacità d'avere parole a cui credere davvero, appiattito su formulari fissi vagamente melò, come «un viso di perla incorniciato dai suoi capelli», da vendere a policromi cervelli a bombetta. Entrambi si sorreggono al ricordo, al vissuto. «Il passato non è passato ma custodito», scrive Florenskij alla moglie Annulja, e ancora Nina, con l'emozione a raccogliere i pensieri sussurra: «Ricordate? Com'era luminosa, calda, felice, pura la vita, che sentimenti, sentimenti simili a teneri, leggiadri fiori... Ricordate?». Ricordare è trovare una chiave fondamentale per aprire la porta del miracolo presente, per rinnovare la memoria d'ogni possibile nuovo innamoramento, fonte d'invocazione, d'una grazia umana troppo umana che s'avvera senza preavviso muovendoci ad ammettere, felici: «Sto bene qui, c'è calore». Petali di un'espressione artistica non ridotta ad algida funzione performativa germogliano, nella seconda parte dello spettacolo, da un'iniezione di varietà, ancora sulle corde dell'evocazione, omaggio ad artisti irregolari e geniali, mangiatori di spade, illusionisti che venivano cacciati dai teatri "ufficiali" e azzardavano la magia dei loro numeri tra i brusii e le grida di sale ineducate, vocianti, autentiche. La loro dignità si fa corpo e cuore. Come creature dal cappello del prestigiatore, sfilano le improvvisazioni di Ventriglia, Garbuggino e Cattano, composizioni vive, un umanissimo e sapido jazz di favole in carne ed ossa, che si diverte con una tremula Ofelia impersonata da un Ventriglia superlativo, e allo stesso interprete affida le maschere stralunate d'Eduardo, venditore di fumo e miseria coi trucchi di Sik Sik e tenerissimo Luca Cupiello che a dispetto d'ogni modernità di cartapesta ("da superuomini") mantiene occhi che sanno correre dove non sanno e un viso sognante e commosso di fronte al suo presepe.






Pietro Babina**3MORE60°***Digitalife, Macro Testaccio, Roma*

 I linguaggi video attraggono Pietro Babina, dagli esordi del suo percorso artistico con Teatrino Clandestino, 25 anni fa, e in taluni casi gli innesti filmici sono apparsi fondanti il tessuto drammaturgico vivificato da Fiorenza Menni. Dopo la separazione da quest'ultima e la nascita di Mesmer con le prime prove ultra fisiche dei giovanissimi attori coinvolti, il regista bolognese torna ora alla tecnologia, impiantando la sua nuova ricerca sull'utilizzo del sistema di ripresa a 360 gradi GoPano. Un assaggio di queste sperimentazioni, tra le prime in assoluto in ambito "teatrale", è l'installazione "3more60°", ospite di Digital Life negli spazi del Macro di Testaccio (fino al 1° dicembre), destinata a un solo spettatore. La circolarità dell'opera permette una visione interattiva, attraverso una sedia girevole corredata di cuffie ci si immerge nella situazione e si cambia a piacere l'inquadratura e il ritmo dello sguardo. Si entra nel dialogo tra i due personaggi, dati da Francesca Mazza e Mauro Milone, però è come se si perdesse la materia del proprio essere, in una trasparenza solitaria e impotente. Si diventa inabili *voyeur* che nulla possono mutare nello svolgimento dell'insolita vicenda.

[Mt.S.]


Rosario Mastrota**L'ITALIA S'È DESTA***Teatro Tordinona, Roma*

 Una scrittura delicata, fresca, lascia un'attrice a districarsi nell'eterno conflitto di estetica e di concetto fra la tradizione terragna pittoresca ma che è insieme covo di sinistri presagi criminosi e l'elemento invece dell'attualità più pura, cronaca in questo caso addirittura inventata. A tanto si giunge in "L'Italia s'è desta, un piccolo [falso] mistero italiano", che Rosario Mastrota ha scritto e in cui ha diretto Dalila Cozzolino, in scena nella nuova Sala Strasberg del Teatro Tordinona di Roma. La scena è quella casalinga in cui una gio-

vane del paese che tutti credono matta racconta la sua ossessione, quella volta che il presidente Napoletano le andò a consegnare la medaglia d'onore. Per cosa? Aver ritrovato i giocatori della Nazionale di calcio rapiti in Calabria e avere così svelato l'oblio di cui è vittima tanto Sud, il difetto della memoria che rende complici di delitti. Mastrota disegna con divertito ma ragionato coraggio, la sua attrice risponde a tono con un'interpretazione partecipata, innamorata di questa storia, si fa carico di un personaggio molto caratterizzato ma è capace di non scadere nella macchietta, lasciando di sé un'ombra volatile di leggerezza, sia pure velata d'amaro.

[S.N.]

Guardigli-Bassigliano**MALIA***Teatro Vascello Roma*

 Una scena essenziale, due attrici misurate e una regia lineare per "Malia", il testo di Gianni Guardigli che ha debuttato al Teatro Vascello di Roma, a ottobre. Con sguardo appuntito nella provincia emiliano-romagnola - quella delle sue origini - il drammaturgo apre un passaggio verso una normalità esistenziale, modesta e bonaria, presto segnata dai tanti risvolti atipici della nostra contemporaneità, in una delicata mescolanza di sacro e profano. La protagonista Maria, una frizzante Stefania Felicioli, fa la sarta e cuce con precisione abiti alle compaesane, tra memorie vedovili e tintinnii di giovinezza, coltivando la sua passione per un'icona pop dei Settanta, Mal dei Primitives. Comparsole per magia in una notte d'estate sulla spiaggia di Gabicce, il bel cantante la ingravida senza però intaccarne la virtù ed è solo per questo figlio - guarda caso, Gesualdo - che Maria si colloca in un quotidiano reale. Nonostante l'amica Anna, colta e informata - una compita Elisabetta Piccolomini - la riporti ai fatti della vita, il bisogno di una dimensione onirica riemerge. La direzione di Ida Bassignano asciuga la materia, sottolineando la cifra laica della pièce che tra ingenuità e sorrisi, dolori e speranze arriva alla tragedia.

[Mt.S.]



Purezza

DI DANIIL CHARMS

[...] Pensavo a quanto è bello tutto ciò che è primigenio. Com'è bella la realtà prima! Sono splendidi il sole e l'erba, una pietra, l'acqua, un uccello, uno scarabeo, una mosca e un essere umano. Ma sono altrettanto splendidi un bicchierino, un coltellino, una chiave e un pettinino. Ma se io divento cieco e sordo e se perdo tutti i sensi, come posso conoscere tutte queste splendide cose? Tutto svanisce e per me non esiste nulla. Ma ecco, ho acquistato il senso del tatto e subito quasi tutto il mondo è riapparso. Ho acquistato l'udito e il mondo è diventato di gran lunga migliore. Ho acquistato tutti gli altri sensi e il mondo è diventato ancora più grande e più bello. Il mondo ha cominciato a esistere non appena l'ho accolto in me. È ancora in disordine, ma esiste!

Ho comunque cominciato a mettere ordine nel mondo. Ed ecco che a questo punto è comparsa l'Arte. Soltanto allora ho capito la vera differenza tra il sole e il pettinino, ma al tempo stesso mi sono accorto che sono la stessa cosa.

Ora mi devo preoccupare di creare un ordine corretto. Mi sono appassionato a questo compito e penso solo a esso. Ne parlo, cerco di raccontarlo, di descriverlo, di disegnarlo, di danzarlo, di costruirlo. Io sono il creatore del mondo, e questa in me è la cosa più importante. Come posso non pensarci continuamente! In tutto ciò che faccio metto la mia consapevolezza di essere il creatore del mondo. E quello che faccio non è soltanto uno stivale, prima di tutto io creo una cosa nuova. Non mi interessa che lo stivale riesca comodo, solido e bello. Mi interessa che in esso ci sia lo stesso ordine che c'è in tutto il mondo; che l'ordine del mondo non abbia a soffrire, non sia contaminato dal contatto con il cuoio e con i chiodi, che, malgrado la forma di stivale, esso conservi la propria forma, resti quello che era, resti *puro*.

È quella stessa purezza che permea tutte le arti. Quando scrivo versi mi sembra che la cosa più importante non sia l'idea, non il contenuto né la forma, né il concetto nebuloso di "qualità", bensì qualcosa di ancor più nebuloso e incomprensibile per l'ingegno razionalistico, ma comprensibile per me, [...] e cioè; la *purezza*.

Questa purezza è la stessa nel sole, nell'erba, nell'uomo e nei versi. L'arte vera appartiene alla categoria della realtà prima, crea il mondo e ne è il primo riflesso. Essa è senz'altro reale.

da
Lettere

in
Casi

di
Daniil Charms

a cura di
Rosanna
Giaquinta

ADELPHI,
MILANO, 1990