UBU Settete

ANNO 2 NUMERO 1, novembre 2004
ubusettete@yahoo.it
distribuzione gratuita

TEATRI GLI ULTIMI PERCHÈ SARANNO I PRIMI

Periodico autogestito di critica e cultura teatrale

AVANTI, IN GUARDIA

I supermarket delle idee

Benvenuti, signori, al supermarket delle idee, dove potrete scegliere le migliori intuizioni e riutilizzarle a vostro gusto (speriamo buono), in altro contesto e con migliore pretesto. Benvenuti in Italia: paese di navigatori e di ricercatori, paese dove il teatro rimane una macchina per consensi.

Una sensazione personalissima, quella qui esposta, di assistere sempre più, entrando in sala (si tratti effettivamente di sala o di magazzino) ad un'esposizione di merci. Idee ripetute all'infinito, come in un gigantesco scaffale di un supermercato: le stesse, le stesse, le stesse, per mezz'ora, un'ora, due ore, quasi che l'intuizione, di per sé, possa già essere opera, già arte, già capolavoro (quanto, di nuovo, si abusa di questa parola). La "ripetizione", la "moltiplicazione", sono intuizioni tipiche del "commerciale" che, succhiando direttamente dai presunti (o desunti dalla statistiche) gusti dell'utente, ripropone in serie un prodotto in poche caratteristiche diverso da se stesso, che dà comunque – merito della grande diffusione e, ancora una volta, delle statistiche – l'illusione al compratore di partecipare a un qualcosa di condiviso. Così l'utente diventa sempre più inconsapevole e, lentamente, di generazione in generazione, lo diventa anche il produttore, quasi fiero di riproporsi in un esercizio, per quanto reiterato già all'eccesso. Nel teatro "per il grande pubblico" riscontriamo facilmente questa tendenza: oggi va il musical di Massimo Romeo Piparo, il cabaret-paludato di Gigi Proietti... e li vediamo ripetersi in gemelli, cloni, cugini, lontani e vicini, fino alla nausea, fino alla dispersione.

Dall'altra parte, in teoria contro questo teatro di "tendenze", c'è la sperimentazione, l'avanguardia, la ricerca. "In teoria contro", ho scritto, perché nella pratica il teatro di ricerca sta creando una sua tendenza, un suo giro, di persone e di idee, contentandosi di riconoscersi nell'ascolto e in un sempre meno consapevole gradimento.

È il problema di un teatro in cerca di SISTEMI – come quelli per la schedina. La via più semplice è: pro o contro la comprensione e l'organicità dell'opera d'arte. Per sfuggire il definito si schematizza l'irrazionale, per fuggire l'irrazionale (d'altra parte) si sclerotizza la tradizione (il musical, Proietti, Albertazzi). Nello scagliarsi "contro", i gruppi finiscono col seguire un'utile corrente. Le tendenze sono in guerra muta tra loro. Non si scontrano mai, di fatto. Ognuno pensa di aver vinto perché ha la sua UTENZA, i suoi CRITICI, le RECENSIONI e (cosa che, bene o male, interessa a tutti di più) la FOTO sul giornale. E ognuno fa finta di disinteressarsi agli altri. Così in Italia continua a vincere chi è visto di più e, sempre di più, farà ciò che i più si aspettano. "Quello che vuole la gente" è il motto inconscio che sembra sottendere le produzioni. Vale anche per l'avanguardia, la ricerca, che fa quello che la gente crede sia "fare-quello-che-non-si-aspetta-la-gente". E tutto rimane fermo, uguale, mafioso; un fatto di territori, sempre un teatro di incontri e conoscenze. Il pubblico che incontriamo nelle sale è sempre lo stesso e, come si fa nella platea bourgeois, ci si saluta col "baciotto", ingoiando l'anestetica certezza d'esserci, anche stavolta. La "ricerca" si ferma alla prima scoperta, si contenta di analizzare il sintomo, così la prima intuizione che viene applaudita diventa "stile" e si ripete, si ripete, si ripete, per mezz'ora, un'ora, due ore. Tutto va male. L'Italia si vizia di facili vittorie e, correndo "in soccorso dei vincitori" (come diceva Flaiano), fa credere di aver combattuto.

Avanti, dunque, ma in guardia. Attenti a non affogare in improbabili scaffali di idee a lunga conservazione. E attenti a "non dissipare nella preoccupazione di mangiare subito la forza del semplice fatto di avere fame" (A. ARTAUD)

Gabriele Linari

ALDO NICOLAJ

Un vuoto... nel vuoto

La scomparsa di Aldo Nicolaj lascia un grande vuoto nel teatro italiano. Vorrei iniziare con questa frase il mio "coccodrillo" sulla recente uscita di scena del drammaturgo… ma qualcosa non mi convince. Troppa enfasi? Forse, allora è meglio togliere l'aggettivo "grande" e lasciare "vuoto" indeterminato. Dunque: la scomparsa del drammaturgo Aldo Nicolaj lascia un vuoto nel teatro italiano. Bene ma… che tipo di vuoto? Non posso essere così vago. Ho stabilito che non è "grande", ma allora è forse "piccolo"? Un piccolo vuoto? O forse un vuoto medio? Sono in difficoltà: vado in internet a leggermi quello che hanno scritto i quotidiani. Nulla? Non c'è nulla? Non c'è praticamente nulla… i quotidiani non ne hanno parlato. Dunque, ricapitolando: i principali quotidiani non ne hanno parlato, la TV… per carità, se ne deduce che: a) la scomparsa di Aldo Nicolaj non ha lasciato alcun vuoto nel teatro italiano, oppure b) i vuoti del teatro italiano non interessano i media. L'opzione b) non mi stupisce, anzi la darei per scontata. Per quanto riguarda la a)… come è possibile? Sto parlando di Aldo Nicolaj, quasi sessant'anni di attività teatrale, autore di circa un centinaio di lavori tra drammi, commedie e monologhi, tradotto in 25 differenti lingue, probabilmente l'autore italiano vivente (fino a pochi giorni fa) più rappresentato all'estero dopo Dario Fo, un ambasciatore del teatro e della cultura italiana in Russia, in Francia, in Austria, in Argentina, in Giappone, insomma: la statura di Aldo nel teatro italiano del ventesimo secolo è fuori discussione. Ma allora perché questo triste silenzio? Perché Aldo Nicolaj, tanto noto e apprezzato all'estero era praticamente sconosciuto nella propria nazione (o conosciuto solo ad una ristretta cerchia di addetti ai lavori)? Forse perché - caro Aldo – tu eri "solo" un drammaturgo, e se in questa italietta il teatro è sempre più con evidenza l'ultimo tra le arti, certamente il drammaturgo è l'ultimo tra i teatranti, razza démodé, mestiere in estinzione, linguaggio arcaico sempre meno compreso… "teatro di parola"… senti come suona male… "teatro delle chiacchiere" secondo qualche teorico del "nuovo". Aldo Nicolaj ha ritratto pregi e miserie della società italiana attraversando tutta l'evoluzione stilistica del dramma borghese del secondo Novecento - dal realismo al surrealismo all'assurdo –, ma ha avuto un torto: è vissuto nell'era dello schermo, della TV, del cinema, del computer. Lotta impari quella della parola scritta contro i pixel, lotta di retroguardia dai tratti eroici a cui Aldo non si è sottratto, dedicando gli ultimi anni della sua vita a seguire, consigliare, incoraggiare le giovani leve della drammaturgia (sì, ancora ce ne sono). Per il resto… grazie di avermi fatto leggere tutti i tuoi lavori, grazie di aver letto i miei, grazie di avermi insegnato che il vero drammaturgo si riconosce da come gestisce i dialoghi, grazie di avermi fatto ridere "in salsa piccante".

Fabio Massimo Franceschelli

AL BRANCACCIO?

Quest'anno solo grandi nomi

Qualche tempo fa, quando Luca Ronconi lasciò il Teatro Argentina per approfittare giustamente della ricchezza economica e forse anche della libertà intellettuale concesse dal freddo Nord, per un po' girò voce che il suo posto sarebbe stato occupato dal buon Gigi Proietti. Personalmente ebbi modo di caldeggiare in prima persona la sua elezione: trovavo infatti che uno come Proietti potesse essere l'uomo giusto per un passaggio che si delineava come delicato e rischiosissimo. Ero insomma convinto che il papabile direttore artistico avrebbe portato stagioni di qualità dinamica, non provinciali, moderatamente innovative, parzialmente giovani, sporadicamente azzardate. Del resto anche alcune sue interviste sembravano promettere bene; in particolare ricordo una dichiarazione sorprendente che, senza poter essere testuale, suonava più o meno così: le scuole di teatro dovrebbero essere attrezzate per pagare i propri allievi: il fatto che avvenga il contrario è un errore, una limitazione dell'arte. A dir poco entusiasmante.

Non se ne fece nulla: le cose, all'Argentina, andarono come sappiamo; e i risultati sono sotto gli occhi di tutti. Ma Proietti ebbe comunque la sua occasione: quando nel 2001 prese il comando del Teatro Brancaccio molti di noi pensarono alla fine di un'era glaciale. Ci sbagliavamo clamorosamente.

Il claim che pubblicizza la nuova stagione del Politeama Brancaccio, le cinque parole che troneggiano in cima al cartellone 2004/2005, sono la negazione di un'idea, di una speranza e di una vittoria annunciata; non solo: sono un minuscolo monumento al cattivo gusto, al nepotismo teatral-teatroso, al fiato corto e pesante dello stabilismo nazionale. Gustatevelo: «Quest'anno solo grandi nomi». Il che significa, nell'ordine: 1) Che negli anni precedenti il palcoscenico del Brancaccio si è sporcato anche di piccoli nomi; 2) Che i grandi nomi a prescindere dai meriti sono comunque motivo d'orgoglio; 3) Che i giovani attori e le giovani compagnie, almeno per quanto riguarda il Brancaccio, possono anche andare a farsi fottere.

A questo punto un giornalista che si rispetti avrebbe il dovere di riportare i suddetti nomi, magari in rigoroso ordine alfabetico, certificandone la grandezza e sottolineandone le indiscusse qualità. Il fatto è che i nomi in questioni sono davvero troppo grandi per noi. Ci ho provato; giuro che ci ho provato: ma in questo articolo non c'entrano proprio.

Raimondo Serna

MIO DIO COSA HO VISTO!

(oltre le **GRA**ndi colonne d'Ercole)

Daniele Timpano *dai festival teatrici italici*

Per una volta abbiamo deciso di portare a Roma qualcosa delle nostre esperienze di spettatori estivi "all'estero", vale a dire fuori dalla cerchia astringente del raccordo anulare romano. Per una volta siamo stati per festival, ed in particolare al Festival Inequilibrio di Castiglioncello, tra i più coraggiosi nell'aprire le porte non solo ai soliti, più o meno grossi, nomi della "ricerca italiana" . Parte del materiale raccolto eccolo qui, sotto i vostri occhi; il rimanente confluirà nel n.12 della rivista *amnesiavivace* (www.amnesiavivace.com), per una serie di articoli e approfondimenti curati da Giorgio Merlonghi. Gli spettacoli che hanno avuto la dubbia fortuna di essere recensiti non hanno meriti particolari, sono stati scelti perché sembravano avere tra loro qualcosa in comune, perché in qualche modo ci avevano colpito, perché ci sembravano degni spunti di piccole riflessioni, soprattutto perché abbiamo avuto l'indubbia fortuna di riuscire a vederli. Come bottiglie abbandonate, eccole raccolte davanti ai vostri occhi di lettori, strappate per una volta al deliquio di una corrente che, anche nel migliore dei casi, vorrebbe già dimenticarli. Buona lettura. (D. T.)

UM SOLO, di e con Tiago Guedes; festival Santarcangelo dei Teatri, luglio 2004, Santarcangelo di Romagna (RI)

Uno spettacolo silenzioso – Una essenziale coreografia di azioni elementari, senza parole e senza musica, giocata sull'interazione tra un ballerino ed alcune sporte della spesa, disposte ordinatamente per lo spazio scenico. Ogni sporta contiene un diverso oggetto e, busta dopo busta, oggetto dopo oggetto, il giovane performer non fa che costruire via via una libera sequenza associativa tra un oggetto e l'altro. L'azione è giocata su un evidente meccanismo ludico ma la scabra ingegnosità del giocattolo è smontata, neutralizzata, dall'attitudine seriosa del performer. Il portoghese Tiago Guedes, come spiato nella sua intimità, sembra eseguire controvoglia delle azioni il cui senso non raggiunge noi. Sarebbe bastata un poco in più di "leggerezza" a fare, di un buon lavoro, un piccolo capolavoro.

ME E ME, di e con Claudio Remondi e Riccardo Caporossi; festival Inequilibrio, Castello Pasquini, luglio 2004, Castiglioncello (LI)

Un uomo in due persone – Una individualità sdoppiata - quella di Remondi e Caporossi - in due signori che sono in realtà un signore solo. L'azione è semplicissima: si tratta di portare a termine un compito, concluso il compito lo spettacolo finisce. Si tratta semplicemente di avvolgere un filo di lana rossa attorno a due uova sino a farne due gomitoli. La situazione scenica è altrettanto semplice: due sedie ed una tavola. Un omino bianco e un omone nero, entrambi con cappello e valigetta, apparecchiano la tavola in piena simmetria: tovaglietta, tovagliolo, tazza, cucchiaio, ovetto a destra; tovaglietta, tovagliolo, tazza, cucchiaio, ovetto a sinistra. L'uomo in nero (Remondi) parla e parla, non si capisce bene di cosa, come in una immaginaria conferenza, mentre l'uomo in bianco (ovviamente Caporossi) per lo più sta zitto.
La coppia, che sembra avere qualcosa in comune con Beckett (segnatamente *Aspettando Godot*), occupa il tempo come nell'attesa casalinga di niente ma al posto di questo niente lungamente atteso interviene due volte un postino: la prima volta consegnando una lettera, la seconda venendosela a riprendere. Il mondo esterno (dal quale presumibilmente proviene il postino, ma potrebbe anche trattarsi della famosa cucina "3 metri x 3 metri x 3 metri" di *Finale di Partita*) è evocato da un gran fracasso nella stanza vicina, come di mobili mandati all'aria. Remondi e Caporossi si danno fastidio a vicenda ed intanto dipanano il filo, quiete parche che filano la propria condanna. Entrambi avvolgono il proprio ovetto utilizzando ciascuno un capo dello stesso filo, legame rosso che li unisce. Alla fine questo filo si ritroverà appallottolato in un gomitolo unico al centro tavola, che non li unisce più. Fine dello spettacolo, fine della vita: i due grandi "anziani" del teatro di ricerca italiano lasciano la scena ma in tavola rimane il loro testamento: i due cappelli ai due lati del tavolo ed il gomitolo al centro, un gomitolo che è il frutto di un'ora di lavoro insieme e, contemporaneamente, il distillato di trent'anni di lavoro comune. C'è il senso della trasmissione di un pensiero, umano e teatrale, ma anche d'un mestiere, in questo piccolo spettacolo. Non deve essere un caso che l'altro lavoro presentato nella rassegna Inequilibrio di Castiglioncello sia proprio il vecchio *Sacco,* una volta interpretato da loro ed ora affidato a due giovani interpreti. Come giovanissimo è anche il terzo personaggio di *Me e Me*, il postino, unico contatto col mondo esterno o meglio, l'unico contatto – forse – con il futuro.

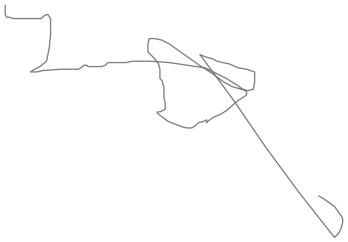
DER FAMILIENRAT (IL CONSIGLIO DI FAMIGLIA), Nico and the Navigators, regia e costumi di Nicola Humpel; festival internazionale Inteatro, Teatro della Luna, luglio 2004, Polverigi (AN)

Quanto spreco di pane, in famiglia! - Lo spettacolo inizia con una voce fuori campo (in italiano) che ricorda di "accendere i cellulari alla fine della rappresentazione". Inizia il *Consiglio di Famiglia,* divertente collazione di situazioni sceniche differenti nate da un lavoro di improvvisazione collettiva. Non viene data una chiave per ricomporre in un percorso i singoli dettagli, se non quella di uno spunto comune: la "famiglia", in tutto ciò che ha di poetico, come di patetico

continuamente manipolata dagli attori, sembra, anzi, che proprio in questo continuo manipolare la propria casa e gli oggetti del proprio quotidiano (tavola e posate, scarpe e pagnotte, etc) consista la famiglia. In particolare il pane, che viene continuamente sbriciolato, sputato, sprecato. Un bel lavoro, questo del giovane gruppo berlinese, ma anche uno spettacolo vissuto da addetto ai lavori e non da spettatore "vero", il che è già una piccola qualità in meno, capace di incatenare *Der Familienrat* nella nicchia dell'ottimo teatro, senza renderlo qualcosa che vada al di là e mi coinvolga. Probabile vi sia una differenza da indagare tra uno spettacolo bello "artigianalmente", in quanto ben fatto, intelligente, pieno di qualità, ed uno spettacolo bello "necessariamente", vale a dire animato da qualcosa che vada al di là dell'autoreferenzialità artigianale del buon gusto dei teatranti.

IL VIAGGIO DI GIRAFE AL RITMO DEI PERDITEMPO, del Teatro di Artificio, scritto da Roberto Abbiati, Francesco Niccolini, Carlo Rossi, regia di Carlo Rossi, con Roberto Abbiati e Silvio Martini; festival Inequilibrio, Castello Pasquini, luglio 2004, Castiglioncello (LI)

Un piccolo, ma adorabile, capolavoro – Un tendone nel parco del Castello Pasquini di Castiglioncello. 40 spettatori per volta vengono accolti all'entrata e sistemati sulla piccola platea. Quello di Abbiati è l'esilarante tentativo di raccontare la storia, spacciata per "verissima", della giraffa che nel 1824 viaggiò per due anni dal Sudan a Parigi, passando per Alessandria d'Egitto, il Mediterraneo, Marsiglia etc, a sentir lui la primissima giraffa a mettere piede in Europa. Il racconto è continuamente sabotato dalla sua cattiva memoria, da dettagli irrilevanti, dalle gag con Claudio Cremonesi, dagli interventi estemporanei del pubblico. Il tecnico (luci e fonica) è a vista, parte della scenografia e insieme personaggio che interagisce ora con gli altri attori ora con gli spettatori, con cambi di luce, con gesti e con parole. Lo spazio scenico, micro-mondo indipendente dal mondo reale dove tutto è piccino ma smontabile, manipolabile, è il campo di battaglia di un immaginario incredibilmente vitale ed incredibilmente semplice. Pretesto dello spettacolo l'improbabile raccolta di fondi organizzata da Abbiati, sedicente discendente dell'uomo che portò la giraffa in Europa, per finanziare il ritorno a casa di una giraffa ormai imbalsamata.



MIO DIO COSA HO VISTO!

(dentro le **GRA**ndi colonne d'Ercole)

PER ECUBA AMLETO, NEUTRO PLURALE, Fortebraccio Teatro, di e con Roberto Latini; Enzimi, Ambra Jovinelli, settembre 2004, Roma

Io, con Latini, ho chiuso! – Questa è la mia ultima recensione ad uno spettacolo di Roberto Latini. Non scriverò più articoli su di lui. Basta, chiuso! La spiegazione di questo rifiuto risiede esclusivamente nello strenuo tentativo di salvaguardare la mia credibilità di piccolo giornalista. Perché per l'ennesima volta mi trovo a dover scrivere di Latini pescando aggettivi soltanto dalla scatolina rosa e ignorando tutte le altre belle scatoline che compongono il kit del recensore d'attacco. E questo, alla lunga, potrebbe risultare sospetto. Ma veniamo a *Per Ecuba*; avvertendo i pensatori più distaccati ed oggettivi che queste mie ultime righe non ne parlano bene, ma benissimo. Seguo il buon Latini ormai da tempo e ad ogni sua uscita mi trovo quasi costretto a dover segnalare due aspetti della sua opera che non smettono mai di sorprendermi: l'estrema coerenza e l'evidente crescita. *Per Ecuba* è uno spettacolo indubbiamente Latini-style ma è anche un'esperienza che sfonda, trapassa tutto ciò che lui stesso ha già detto, fatto, pensato; un evento d'attore, d'autore, che rompe, mette in crisi e ricostruisce l'equilibrio sostanziale e spaventoso del suo rigorosissimo progetto. Ma il bello è che questo è già successo, ed è successo ogni volta: *Caligola* usava e oltrepassava *Essere e non*, *Buio re* usava e oltrepassava *Caligola*, *Per Ecuba* usa e oltrepassa *Buio re*, *Caligola*, *Essere e non*. Latini muove, intona e stacca le battute felicemente imprigionato nella magnifica scatola di Pierpaolo Fabrizio. E poi, al centro, Amleto: ancora una volta rispettato eppure reinventato, spaccato e ricucito, guadagnato e speso. Stavolta, peraltro, con una novità che Latini farà bene a perseguire in futuro: quella di un nuovo registro ironico che assottiglia non poco la quarta parete permettendo perfino qualche risata: il divertentissimo monologo sui festival teatrali, in questo senso, sembra essere calcolato nei tempi e nei modi con straordinaria coscienza del tutto: dà modo allo spettatore di recuperare tutte le forze intellettuali di cui dispone affinché giunga al meglio, preparato, sereno e ammorbidito, agli ultimi struggenti dieci minuti. E di nuovo sorprende la cura maniacale nelle misure drammaturgiche e nei loro pesi assoluti. La smetto, via. Mi chiedo soltanto cosa farà, adesso, Latini; come si preparerà ad oltrepassare questo *Per Ecuba*; dove pescherà la linfa necessaria per non perdere coerenza e studio, rischio ed equilibrio. Ma questo è un problema che riguarda altri recensori. Io, con Latini, ho chiuso!

Marco Andreoli

FIGLI DELLE STELLE, di Adriano Bennicelli e Michele La Ginestra, regia di Michele La Ginestra; Teatro Il Brancaccino, ottobre 2004, Roma

Quattro salti in padella – La ricetta è questa. Prendi un bel pentolone, mettici dentro otto-dieci attori più o meno credibili, una ventina di battutine, un paio di monologhi per occhio di bue, una confezione di mossette, risatine, sospiretti, una spruzzata di morale e un cucchiaio colmo di spocchia speziata. Mescola. Annusa. Versa. Quindi, prima di servire, guarnisci a piacere con le parole "cazzo", "cojoni", "cazzo e vaffanculo". Somministra.

Raimondo Serna

CORALE DELL'ATTESA, di Giuseppe Manfridi, regia di Francesco Branchetti; rassegna Cosmophonies 2004, Teatro Romano di Ostia Antica, settembre 2004, Ostia (RM)

Tanto fumo niente arrosto – C'è qualcuno che aspetta, qualcuno che va e poi ritorna, qualcuno che resta, qualcuno che arriva etc, nel lungo spettacolo di Manfridi. Il drammaturgo romano, si legge nel comunicato stampa, intendeva partire dalla "riproposizione, assai laica, dell'episodio evangelico in cui si racconta il terrore degli apostoli conseguente alla scomparsa del Cristo, e il loro rifugiarsi nel buio notturno di una misteriosa dimora, scossi dal palpitante auspicio che la resurrezione annunciata avvenga, ma pure nel segreto, e ben più meschino, desiderio che il Leader sia scomparso per sempre, che non faccia ritorno, e che nulla più li chiami nella tensione insostenibile del combattimento" (dalle note d'autore). Da tante ambiziose premesse uno spettacolo incomprensibile e mediocre. Un "coro" di cinque uomini e quattro donne che per due ore passeggiano in scena, straconvinti di fare una cosa seria, forse poetica; e invece si limitano a declamare un interminabile polpettone in versi (alla P. Claudel), scritto benissimo ma ahimé inconsistente, verboso, compiaciuto, manierato com'è tipico di tutte le opere inutili. L'onnipresente macchina del fumo che inonda la scena di nebbia artefatta dall'inizio alla fine - o meglio dalla prima all'ultima parola - la dice lunga sulla raffinatezza dello spettacolo. Sempre la macchina del fumo, evidentemente la vera protagonista dell'opera, col suo baccano extra-musicale di marchingegno meccanico, fa una gran bella figura anche rispetto allo scontato, ahimé continuo, tappeto musicale di fondo: utero onirico artefatto in cui s'annega l'attesa corale del gruppo dei poveri ragazzi, attori-bistecca stracotti per due ore nell'altoforno fumante di questa piccola Auschwitz manfridina.
Qualcuno dietro di me, al termine dello spettacolo, giustificava la propria disattenzione di spettatore chiamando in causa lo spazio dispersivo dell'anfiteatro romano, poco adatto al necessario raccoglimento dell'ascolto (visto che di visione non si può proprio parlare). Falso. Visto in un teatro piccolo, con pochi fari e gli attori ammucchiati in poco spazio, lo spettacolo sarebbe stato ancora meno suggestivo ed il testo, abbandonato drammaticamente a se stesso in tutta la sua pretenziosa senilità precoce, avrebbe finito col distrarre anche lo spettatore più volenteroso.

Daniele Timpano

●

AGAMENNONE. SONO TORNATO DAL SUPERMERCATO E HO PRESO A LEGNATE MIO FIGLIO, La Carniceria Teatro, testo e regia di Rodrigo Garcia; Teatro India, settembre 2004, Roma

La necessità borghese di compiacersi – Esporrò, a seguire, alcune considerazioni da prendere come oggetto di riflessione, e neanche lontanamente avvicinabili ad una critica. Il confine è labile tra politica, propaganda e retorica, e trovo entusiasmante che qualcuno si prenda la briga di percorrerlo accettandone i rischi. Quello che trovo meno entusiasmante è il meccanismo entro cui si rimane intrappolati, che spesso è lo stesso che si combatte o che si schernisce finendo per essere ingranaggio dello stesso sistema. Un po' la sensazione che si ha uscendo da *Agamennone* di Rodrigo Garcia. La sensazione netta è che all'interno di una forma che sente un po' il tempo, molto anni 70 (senza raggiungere l'irriverenza anarchica del punk in cui siamo cresciuti), si distillano predicozzi su fatti triti e ritriti con rari spunti di comicità (laddove qualcuno ne senta il bisogno). Alla fine il sentimento più netto che si delinea è la noia: infatti, la cosa più sorprendente è che malgrado ci si sbatta e si crei gran movimento per un' ora e mezza, questa sembra infinita e ci fa riflettere su che strano animale sia il teatro che proprio quando pensi di avere in pugno una certezza lui, il teatro, o meglio, le leggi ignote che lo governano, te la smonta.
Certo gli agenti o gli attori sono bravi sono molto bravi, però...
Uscendo, Berlusconi ci sta pure un po' più simpatico (semmai fosse possibile)… quella faccetta con le mani da burattinaio...
Le cose, come spesso succede, sono due: o non l'ho capito o se l'ho capito credo che in questo momento non ce ne sia bisogno.
Credo questo perché, se così è lo spettacolo, fa leva su una piccola necessità borghese catartica di compiacersi, di trovare qualcuno che la pensa come te e in questo provare un senso di liberazione.
Ma quando c'è qualcuno che la pensa come me siamo in due a pensarla nello stesso modo e per il resto non cambia granché a meno che non si faccia appello alla vecchia regola dove l'identità dell'individuo si delega a un ente, nella fattispecie la massa, allora… scusate: aiuto!

Fabrizio Arcuri

Doppio parere su

IL CASTELLO, da Franz Kafka, di Triangolo Scaleno Teatro, adattamento e regia di Roberta Nicolai, con E. Tomei, M. Baronio, T. Bartolini, F. Blasi, M. Ercolani, F. Farcomeni, M. Riondino, F. Zecca; Strike s.p.a., ottobre 2004, Roma

Kafka, l'unico irraggiungibile castello - Intendiamoci: sui tanti talenti di Triangolo Scaleno Teatro questo ultimo loro lavoro dà solo conferme positive. Tutti mediamente bravi gli otto attori, con il solito Enea Tomei che primeggia e con la magistrale direzione di Roberta Nicolai, ormai sempre più esperta burattinaia dotata di non comuni gusto coreografico e senso degli spazi. Poi, però, c'è da spiegare la noia di un lavoro che alla fine (mi) risulta troppo lungo, un pochino moralista e con un finale tanto sottotono quanto era frizzante la prima parte. Vero è che anche il capolavoro kafkiano tende a morire prematuramente nel finale, una incompiutezza – quella de *Il Castello* – forse mai tanto risolutiva e opportuna. Quindi, un lavoro teatrale che segue pedissequamente lo svolgimento narrativo del testo originale non può non risentire degli stessi umori, degli stessi ritmi e degli stessi cali. Eppure proprio qui risiede quel quid che non mi torna: può la teatralizzazione di

Kafka – o, più genericamente, la teatralizzazione di un prodotto di narrativa – svolgersi secondo schemi, modi, linguaggi, forme che sono peculiari della narrativa stessa? Cioè, un conto è la narrativa e un conto la drammaturgia (e la regia che ne è il complemento): laddove quella può dissolversi in espansione o in contrazione verso l'infinito, questa necessita di sintesi, di forme nette, di stilizzazione, o comunque lavora su una differente modulazione dei tempi narrativi e delle forme espositive. Direi che la narrativa è "onda", il dramma è "particella". L'impressione finale è che il Triangolo abbia cercato una lineare trasposizione teatrale del romanzo, e sia caduto in pieno sia perché il teatro non può trattare la narrativa se non ri-creandola nel suo opposto, che è il dramma, e sia perché, nello specifico caso kafkiano, l'Autore non è lineare, non è chiaro, non è spiegabile. La forza di Kafka la si trova nel leggerlo, non nel pensarlo. Credo che la domanda che ha mosso il lavoro della Nicolai sia stata: "come posso mettere in scena *Il Castello*?"; ma il castello non si può inscenare esattamente come l'agrimensore K. non vi può entrare. *Il Castello* è una sconfitta, ovvero un vuoto; lo spettacolo del Triangolo è invece una costruzione. Ecco che ne risulta un tentativo di spiegare Kafka, di razionalizzarlo ingabbiandolo inevitabilmente all'interno dei soliti luoghi comuni (universalmente presenti su Kafka come su *Il Castello*) e uccidendone l'infinita valenza. Alla fine di questo lavoro, mi resta la certezza che l'unico irraggiungibile e indefinibile castello sia Kafka stesso, ed è giusto che sia così.

Fabio Massimo Franceschelli

Leggerezza intermittente – Interessante davvero lo spettacolo di Triangolo Scaleno. Più di quanto probabilmente fosse lecito aspettarsi. A testimonianza di una crescita intellettuale più che artistica, sensuale più che tecnica. Ecco, dunque, che questo *Castello* si trasforma in una bella e sbidonata sorpresa che oscilla tra follia e nostalgia con energia e convinzione indiscutibili. Gli attori sono bravi, il concept è di valore, la scena è occupata con gusto, brio e fantasia. L'inizio, poi, è folgorante: i primi venti minuti scivolano via come un miracolo, senza toppe, guai o legacci, quasi staccati dal suolo dello Strike e da quello delle mie personalissime aspettative. Quando le carte sono state scoperte, tuttavia, il senso del gioco svanisce un poco e lo spettacolo si ripiega senza avere la forza di reinventarsi. Non ci si annoia, certo, ma che la parte centrale sia meno bruciante e meno, in fin dei conti, utile di prologo ed epilogo mi pare evidente. Ma se questo lavoro avesse saputo concentrare ognuna delle svariate intuizioni di valore in uno spazio-tempo dimezzato, staremmo ancora seduti sulle scomode seggiole dello Strike ad applaudire inebetiti. È vero che la leggerezza vibra strepitosa lungo alcune scaglie di spettacolo, ma è anche vero che si tratta di una leggerezza intermittente e randomica, quasi sparsa come pepe nel calderone di un testo spettacolare proteiforme e diseguale. Sono convinto che se Triangolo Scaleno decidesse di spostarsi, in piena coscienza, da un problematico stile-Kantor (a volte perfino di maniera) verso un più congruo tono-Avery non avrebbe che da guadagnarci. Tex Avery (1908-1980) è forse il più grande creatore di cartoni animati di tutti i tempi; è lui ad aver inventato il lupo cattivo innamorato della ballerina, un lupo che solo a stento riesce a trattenere entro i confini del proprio corpo i suoi occhi ed il suo cuore palpitante.

Marco Andreoli

PICCOLO DIZIONARIO TASCABILE.
a cura di Anna Amato

CACCOLA:

Muco del naso, cispa degli occhi, sterco a pallottole, sterco puntiforme di alcuni insetti. Eccesso o abuso recitativo. Colpetto di tosse, risatina, interiezione. Cacca.

CANE:

Mammifero domestico comunemente diffuso e appartenente alla famiglia dei canidi. Spessissimo bipede.

CANTINELLA:

Asta di legno di misura standard (m.4,5 x 0,5 x 0,2) usata per l'armatura di sostegno degli scenari in tela e in carta. Si dice di un attore quando: a) è disposto a ricoprire ogni ruolo; b) è rigido, non elastico.

COPIONE:

Si dice di chi copia testi e spettacoli teatrali.

UBU SETTETE - TERZA FIERA DI ALTERITÀ TEATRALI ROMANE

DAL 24 AL 28 NOVEMBRE AL RIALTOSANTAMBROGIO - VIA S. AMBROGIO 4 – ROMA
OGNI SERA TRE DIFFERENTI SPETTACOLI A PARTIRE DALLE ORE 21.00

Dopo la pionieristica prima edizione del 2003 al Blue Cheese Factory, e la conferma dello scorso anno al Teatro di Villa Lazzaroni, quest'anno *Ubu Settete* approda al Centro Storico, in uno dei luoghi più rappresentativi del fermento culturale – e specificamente teatrale – della Capitale: il Rialto S. Ambrogio. 9 compagnie romane testimoni della ricchezza della scena underground romana - scena che ci piace anche definire "abusiva" - si alternano offrendo in 5 giorni 15 spettacoli che spaziano dalla "ricerca" più radicale alla drammaturgia contemporanea, dal "terzo teatro" alla performance.

amnesiA vivacE + Circo Bordeaux + Ct Gramigna + LABit
+ OlivieriRavelli Teatro + Residui Teatro + Stradevarie
+ Teatro...riflesso in movimento + Ygramul LeMilleMolte

La dolce malinconia del circo

CON MARCO ANDREOLI PARLIAMO DEL

CIRCO BORDEAUX

Iniziamo con una piccola presentazione della compagnia: la vostra storia, cioè quando, dove e perché siete nati come gruppo teatrale.
Alla fine del 1999, anno di nascita ufficiale del Circo Bordeaux, ero un allievo attore della Silvio d'Amico. Qualche mese prima avevo scritto *L'America*, un testo pensato per tre donne che, piuttosto chiaramente, conteneva tutti i temi, le parole, le zone attorno alle quali continuiamo tuttora a ruotare. Insomma: feci leggere questo testo a tre mie compagne di corso e, insieme, cominciammo a pensare di tirarne fuori uno spettacolo. Il resto della nostra storia è dovuto soprattutto alla tenacia e ad un'alta stima reciproca che ci tiene uniti più o meno magicamente.

Un elenco delle vostre produzioni
Dopo *L'America* abbiamo realizzato altri quattro spettacoli: *Mezzanotte*, una rielaborazione notturna della fiaba di Cenerentola; *Mogano*, la storia di un uomo che convive con il cadavere del suo rivale in amore; e poi una coppia di lavori al maschile: *Cento* e *Compendio Generale*. Questi ultimi lavori si sono aggiudicati rispettivamente la prima e la seconda edizione del premio Espressioni. La nostra nuova autoproduzione si chiama *Hopper mode* ed è dedicata all'opera del pittore americano Edward Hopper.

Perché il nome Circo Bordeaux?
Intanto per il suono, che trovo piuttosto morbido; e i suoni morbidi e leggeri mi piacciono parecchio. Naturalmente c'è dell'altro. La parola "Circo" è giustificata da una convinzione e da un desiderio. La convinzione è che il palcoscenico all'italiana stia morendo definitivamente: in questo senso un rinnovamento dell'evento-teatro potrebbe passare anche per il ripensamento dei propri spazi: il circo, inteso come arena, come spazio dello spettacolo circolare, non sarebbe che una delle soluzioni possibili, ma senz'altro una delle più affascinanti; il desiderio è quello di riuscire a dar vita ad un teatro che sappia amalgamare, proprio come fa il circo, sapori diversi, atmosfere apparentemente inconciliabili, numeri d'arte varia sotto una stessa direzione; che, forse, si può anche chiamare poetica. Il bordeaux, poi, è un rosso vinaccia che assomiglia molto al colore del sangue: per questo è stato scelto. "Circo rosso", del resto, avrebbe dato l'idea di un gruppo politico. E la politica c'entra davvero poco con il nostro teatro.

Solo tu sei il regista o prima o poi avremo una produzione del Circo non a firma Andreoli? E Come funziona, all'interno della vostra compagnia, il sistema di direzione e programmazione?
Io spero che prima o poi il Circo sappia mettere in scena un testo, magari mio, senza necessariamente aver bisogno della mia regia. Naturalmente sono molto geloso dei miei testi ed ho paura che qualcuno, prima o poi, venga a smontarmeli. Ma succederà. E sarà un bene per tutti.
Dal punto di vista direttivo/amministrativo stiamo cercando di raffinarci stabilendo regole, responsabilità, priorità e anche accorgimenti formali. È per questo che, da quasi un anno, ci siamo costituiti associazione culturale.

Quanto tempo provate per mettere in scena un nuovo spettacolo?
Credo sinceramente che uno spettacolo buono abbia bisogno di tantissime ore di preparazione. Chi prepara spettacoli in tre settimane sostenendo che si tratti di un periodo più che sufficiente per me è poco meno che un truffatore: come altro chiamare chi ruba consapevolmente soldi, tempo e spazio della gente? Naturalmente anche noi abbiamo messo su spettacoli in poche settimane; per cause di forza maggiore, per lo più. Con la tristezza di sapere che, prima della prossima rivoluzione, il lavoro, il dentista, l'avvocato, gli esami, toglieranno sempre tempo alle nostre prove.

Puoi dare una definizione del vostro teatro? Ad esempio: ritieni le vostre produzioni in qualche modo assimilabili al teatro di ricerca? O ad un teatro "politico". Il Circo Bordeaux in cosa si differenzia da una compagnia professionistica inserita nel circuito "ufficiale"? È una differenza di "posizione" (voi precari e loro ufficiali) o di concezione artistica?
Sinceramente faccio fatica a comprendere il significato della parola "ricerca". Voglio dire che, secondo me, chiunque faccia teatro in maniera seria, onesta, consapevole e minimamente rischiosa fa teatro di ricerca. Per il resto siamo abusivi: con il vanto doloroso che questa condizione comporta. Fare di tutta l'erba "Teatro Ufficiale" un fascio da incendiare mi pare francamente stupido.

Cosa volete che diventi la vostra attività? Relativamente ai vostri obiettivi e programmi futuri, quali sono i principali ostacoli alla loro realizzazione. Dove è la vostra carenza e dove la carenza delle istituzioni?
Credo che il problema risieda nel riconoscimento, da parte di istituzioni e amministratori, di una funzione effettiva. I finanziamenti e le vetrine non sono che una conseguenza, più o meno logica, di un riconoscimento di questo tipo. Noi esistiamo da cinque anni, abbiamo studiato nella Scuola più decorata e ufficiale del Paese, abbiamo un repertorio di sei spettacoli, abbiamo vinto dei premi; eppure non abbiamo ancora la sensazione di esistere.

Ho visto qualche vostro spettacolo: se mi posso permettere un giudizio – una specie di sunto della vostra poetica – direi che il Circo è maestro di leggerezza e malinconia. Nel senso che le vostre produzioni, indirizzate pesantemente dalla tua drammaturgia, disegnano mondi e personaggi con tratti e sfumature appena accennate, non icastiche… voi non amate le tinte forti ed agite utilizzando una poetica ancorata fortemente nel realismo ma che nello stesso tempo a tratti sembra attraversata da refoli appena leggermente surreali. E poi c'è un senso di malinconia

generale, malinconia che non è tristezza ma… direi "saudade". Ti ci riconosci?
Mi sembra che tu abbia colto in pieno i nostri tratti fondamentali. Ti ringrazio. Anche per averci guardato con così tanta attenzione.

Pochi soldi, difficoltà a mettere in scena spettacoli, pochi spettatori, semianonimato… vale comunque la pena di fare il vostro teatro?
Si può rispondere in tanti modi a questa domanda. Molti di questi mi paiono strepitosamente banali. Forse, se ci rifletto un po', mi rendo conto che no, non ne vale la pena. Certo c'è tutta una serie di grandi giustificazioni ai nostri atti che si rivelano sempre sostanzialmente indicibili. Il fatto è che ogni volta, ad ogni istante, dietro ad ogni nuovo pensiero andrebbe rifatta la pesa. Difficile che i risultati non siano sorprendenti.

Intervista di Fabio Massimo Franceschelli

Pierre. L'arte, i tarocchi, il personaggio

Intervista all'interprete più scintillante della cartomanzia spettacolare

Senza alcun dubbio Pierre, conosciuto anche come "Grande Sultana", è il più grande cartomante italiano. E come se non bastasse le sue trasmissioni televisive si sono ormai tramutate in autentici e imperdibili cult-show. Durante le dirette tv, Pierre dà vita a straordinari duetti con gli assistenti di studio, suona campanacci, mostra fotomontaggi pazzeschi; insomma dà spettacolo; il che non significa dover necessariamente ammettere che reciti una parte, tutt'altro. Ma soprattutto Pierre legge le carte; e lo fa con una maestria talmente indiscutibile, con una sincerità talmente disarmante, con una classe talmente pura da convincere anche gli utenti più scettici.

Come ti definiresti?
Sono semplicemente uno che possiede una conoscenza e che ama trasmetterla.

Cosa sono per te le carte?
Le carte sono un mezzo per comprendere le persone. Il cartomante è un interprete: proprio nel senso di "traduttore".

Tu fai televisione. Perché?
Perché la televisione è l'unico mezzo per vendere. Un prodotto che non va in televisione non lo vendi. Fosse anche la carta igienica. Tutti hanno bisogno della carta igienica, ma finché non provi sul sedere la migliore non sei contento. E la migliore, la più credibile, di solito si pensa sia quella della pubblicità. Ma, in fin dei conti, la televisione resta un'enorme poppata di grosse cazzate. E poi la telecamera ti usa, non te ne accorgi nemmeno: ti mette alla portata di tutti ma ti rende anche molto vulnerabile. È un'arma a triplo taglio.

Quanto pensi di essere "personaggio"?
Io penso che se avessi fatto l'idraulico sarei stato comunque un personaggio. Il mio personaggio è innato.

Sì, d'accordo. Ma allora quanto lavora da artista, il tuo personaggio?
Ma no, io non ho nessuna tattica artistica; la mia indole è spontanea. Se avessi voluto, se avessi sfruttato ogni possibilità, sarei potuto arrivare molto in alto. Ma uno come me non può seguire un copione: io non potrei mai essere diretto da qualcuno. E poi odio gli esami: o piaccio o non piaccio. La televisione raddoppia il personaggio: ma io, in realtà, sono sempre così.

Va bene. Ma Pierre è anche un artista, no?
Mettiamola così: io sento il pubblico e capisco, oramai, se c'è un pubblico stronzo o meno stronzo. Se è stronzo, e spesso lo è, allora faccio uno spernacchio per fargli sapere che ho capito quanto sia stronzo. E gli dimostro che posso essere più deficiente: a certa gente gli spernacchio in faccia, gli faccio anche le scoregge… Ora se questo è artistico, sì, mi sento artista. Vedi, durante i primi anni cercavo un look, un modo; e il modo è sempre il solito: baci, abbracci, sorrisi… Poi ho capito che questa è una massa di rotti in culo e ho smesso.

Frequenti cinema e teatro? Cosa ti piace?
Ho sempre amato i vecchi: Pietrangeli, Visconti, perché trovo che siano dei geniali anticipatori di grossi sistemi. Il teatro, quello classico, mi piace sotto certi punti di vista. Ronconi, ad esempio. Ma non è che il teatro italiano mi faccia impazzire. Il teatro classico, totalitario, italiano lo vado a vedere; mi affascina anche; ma dopo un po' mi rompo. Lo trovo ripetitivo, limitante e palesemente in decadenza.