ANNO 3 NUMERO 2, MAGGIO 2006
ubusettete@yahoo.it
www.ubusettete.it
distribuzione gratuita

TEATRI GLI ULTIMI PERCHÉ SARANNO I PRIMI.
Periodico autogestito di critica e cultura teatrale

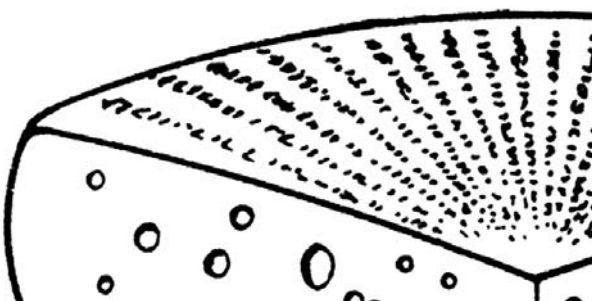
Teatri invisibili o amministratori ciechi?

Quando l'autarchia è imposta

Ubu Settete! 2005 è stata la quarta rassegna teatrale organizzata dalla nostra Rivista in tre anni: si è svolta lo scorso novembre portando in scena, in sei giorni di programmazione e davanti a circa 600 spettatori, le produzioni di 20 compagnie, di cui 18 romane. Appena due mesi dopo, organizzato da Triangolo Scaleno Teatro, con il patrocinio della Provincia di Roma, si è svolto al Teatro Palladium della Garbatella un convegno di tre giorni tristemente intitolato *Teatrinvisibili*: di fronte ad un folto pubblico di artisti, produttori, amministratori, giornalisti, è stato affrontato il fenomeno dell'autoproduzione teatrale, con i suoi problemi e le sue prospettive. Propedeutico a questo convegno è stato il lavoro di censimento svolto da Triangolo Scaleno Teatro: circa 150 realtà teatrali operanti nell'intera provincia romana sono state "schedate" a dimostrazione delle sorprendenti dimensioni che il teatro d'innovazione autoprodotto assume nel contesto artistico, culturale e produttivo del nostro territorio. Tra i numeri delle due iniziative molto probabilmente si cela la misura reale di questo movimento: le 20 compagnie della rassegna *Ubu Settete!* rappresentano ciò che la direzione artistica ha ritenuto essere il meglio tra le oltre 60 proposte giunte in redazione; riguardo le 150 realtà censite da Triangolo Scaleno, presumibilmente tale quantità annovera esperienze di vario tipo, non del tutto assimilabili ai fini del mio discorso. Certamente c'è una grossa fetta di pura amatorialità che non si pone particolari obiettivi di crescita e sviluppo del proprio percorso artistico, inoltre si può supporre che un'alta percentuale dei gruppi censiti non riusciranno mai a superare le tante avversità che il tempo gli porrà davanti ed esauriranno la loro attività nel giro di due o tre anni. Ma se anche così fosse, resta un numero plausibile di 60 - 70 realtà teatrali, stabili da almeno un quinquennio, che riescono a produrre (al di fuori di qualunque sovvenzionamento pubblico) spettacoli che attingono all'area meno spendibile del mercato teatrale: penso alla ricerca, al teatro-danza, alla nuova drammaturgia, al c.d. Terzo Teatro, al teatro di narrazione, al teatro digitale e così via. Questi gruppi non si limitano a produrre spettacoli: di fronte all'assenza di qualunque struttura istituzionalizzata che li possa salvaguardare e far crescere, si adoperano febbrilmente per colmare vuoti e per creare gli organi vitali di una comunità teatrale. Mancano rassegne? Le organizzano (*Ubu Settete!* su tutte). Scarseggia la critica? Si fondano riviste cartacee (questa che state leggendo) o web (per restare alle realtà romane: dramma.it e amnesiaviavace.it). Manca informazione sugli eventi? Si crea una nottola dedicata (*ZTL*). Mancano spazi? Si inventano all'interno di capannoni, ex scuole, cantine ecc. (Rialto S.Ambrogio, Angelo Mai, Astra, Strike, Rampa Prenestina, Collatino Undergroud, Kataklisma Teatro). Ma non si può sempre inventare tutto dal nulla; e se l'esercizio d'autarchia non è più una scelta bensì un'imposizione, le prospettive (non i teatri) divengono progressivamente invisibili. Il risultato è che un vasto movimento artistico, che mobilita circa un migliaio di professionisti e che ha la potenzialità per coinvolgere un ampio pubblico, viene lasciato a se stesso in un combattimento impari contro quel muro di gomma prodotto dall'indifferenza delle Istituzioni e dal cinismo delle "leggi di mercato". Probabilmente se ciò avvenisse non a Roma ma in una qualsiasi altra capitale occidentale, la lungimiranza degli amministratori avrebbe da tempo saputo valorizzare tante energie artistiche come momento distintivo della vita dell'intera città. Ma, appunto, siamo a Roma e siamo in Italia: "Roma città dei teatri" è solo un'illusione.

Quindi, cosa altro deve fare questo movimento per ottenere lo spazio e l'attenzione che merita? Cosa ancora serve per rendere visibile l'invisibilità? O forse non esiste alcuna invisibilità che possa essere svelata a chi non vuole vedere: non teatri invisibili, allora, ma amministratori ciechi.

Fabio M. Franceschelli



Ubu Settete puzza di brutto!

...ecco perchè non c'eravamo a Teatrinvisibili...

Ma che bello! Una festa tutta per noi! La nostra celebrazione! Il manifesto in bello stile del riscatto imminente. È questo, in fin dei conti, *Teatrinvisibili*: l'inquieta sollevazione estetica di tutte le nuove, orgogliose realtà teatrali romane. Altro che *Enzimi*! Altro che *Romaeuropa*! Eccolo il teatro contemporaneo! Sta qui la nuova linfa, la speranza, la luce! [*parte l'inno; applausi scroscianti*]

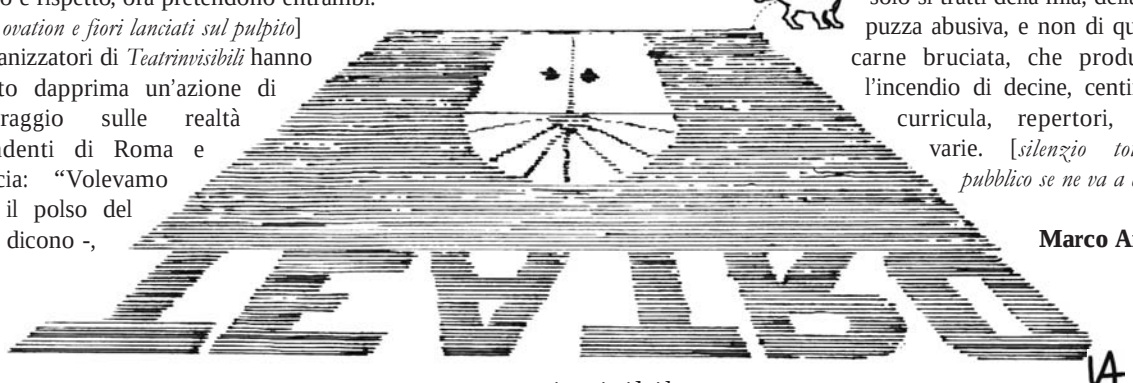
Noi di *Ubu Settete* lo conosciamo bene questo popolo di indistinti, anche perchè, ormai da alcuni anni, ci occupiamo proprio e solo di teatro *abusivo* (laddove *abusivo* sta per *inviso* oltre che per *invisibile*); e lo facciamo non solo tramite questa rivista e attraverso l'omonima rassegna, ma soprattutto in seguito all'acquisita abitudine di mescolare esperienze e poetiche, teorie e opinioni, punti di vista e punti d'attesa; per il puro gusto di vedere cosa succede. Ma l'attendevamo anche noi il Messia Masaniello, eccome! Attendevamo anche noi, con impazienza sempre malcelata, la venuta di qualcuno che sapesse smuoverci, che avesse la forza di pigliarci per il bavero e di aprirci gli occhi: "Basta rivistucole! Smettetela con questi festival d'accatto! Tirate fuori l'Arte e le Palle, santocielo! Facciamogli vedere chi siamo! Amici, Romani, Concittadini, è giunta l'ora di unire le nostre forze!" [*applausi fragorosi e hip-hip-hurrà spontanei*]

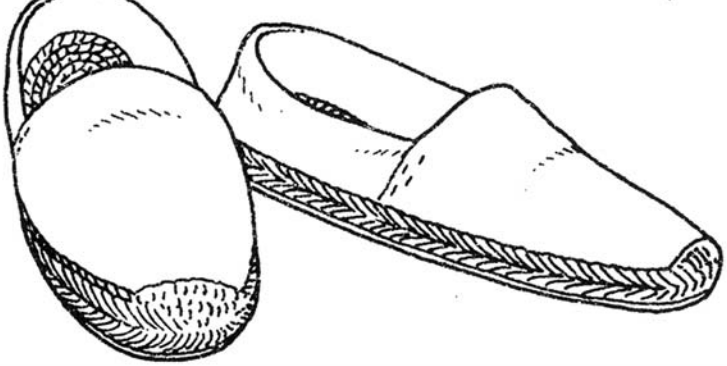
E allora via gli *ubusettete*, via gli egoismi e le vanità: le crisalidi si trasformino in farfalle, chi è girino si faccia ranocchia! Perchè bisogna trovarlo tutti assieme il coraggio per uscire da quest'ombra cieca, da questa oscurità inspiegata, per dimostrare al pubblico disertore e ai politici arruffoni che ci siamo anche noi! Anzi: che ci siamo soprattutto noi. Eh sì: perchè loro, gli amministratori locali, così come gli abbonati di Quirino, Eliseo e Compagnia Bella, a volte in combutta con orde di critici ufficiali e con dozzine di ipercromatici sponsor, devono essersi proprio convinti che il teatro vero sia quello con tante lucine intorno ai nomi e con i vip seduti in prima fila. Il convegno *Teatrinvisibili* (11-13 gennaio 2006, Roma, Teatro Palladium), un po' manna e un po' locusta, piomba allora sulla città per scuotere le coscienze, per dichiarare ed affermare la presenza attiva di decine, centinaia forse, di gruppi e compagnie teatrali; realtà, queste, che, dopo aver chiesto invano sostegno e rispetto, ora pretendono entrambi. [*standig ovation e fiori lanciati sul pulpito*]

Gli organizzatori di *Teatrinvisibili* hanno condotto dapprima un'azione di monitoraggio sulle realtà indipendenti di Roma e Provincia: "Volevamo sentire il polso del teatro - dicono -, incontrare i progetti, le idee, i desideri, le persone". E così hanno cominciato a raccogliere e ad archiviare tante pagine di curricula, repertori e schede varie; tutta una serie di materiali eterogenei, insomma, per lo più inviati via mail, potenzialmente capaci di raccontare la storia invisibile degli Invisibili. C'è da dire, marginalmente, che alcuni di quei gruppi penso si aspettassero una risposta dalla *Teatrinvisibili Company*; non so, un "grazie di averci inviato le vostre cose...", un "vi terremo informati..."; come forse anche noi di *Ubu Settete*, che in quei giorni avevamo offerto ai Trovatori il nostro aiuto e le nostre ricerche in merito all'invisibilità, avremmo gradito un segno diverso dal silenzio. Ma, per carità: quale rivoluzione ha mai avuto bisogno del Galateo? E infatti il Galateo c'entra poco con il mancato invito di *Ubu Settete* al convegno. Il fatto è che noi puzziamo di brutto, questo va detto. Loro, gli organizzatori, devono aver convocato una riunione d'emergenza; qualcuno, in quel contesto, avrà chiesto la parola e, con spirito bonario, si sarà così rivolto ai compagni: "Vabbè, ragazzi, a parte gli scherzi, non possiamo mica fare un convegno sul teatro indipendente senza invitarli...?". Ma quel convegno serviva anche a farsi belli: potevamo esserci noi col nostro odore d'abusivi? Col nostro afrore di veri indipendenti? Tra gli invitati al convegno, viceversa, ci sarebbero stati un sacco di soggetti profumati: il Teatro Eliseo (teatro che, vale la pena di ricordarlo, ha rifiutato categoricamente alla nostra rivista l'ingresso nel proprio foyer), il presidente e il direttore generale dell'ETI (!), l'Accademia di Belle Arti (?) alcune visibilissime compagnie, perfino un architetto (!?).

Alla fine dei tre giorni al Palladium, chiedo ad un po' di indipendenti (veri) cosa ne pensino del convegno. Secondo L.S. si è trattato, senza mezzi termini, di "un'ignobile buffonata"; per D.F. è stata "la dichiarazione di un fallimento"; L.M.T. dice che "non s'è mai capito dove s'andava a parare"; infine C.S. sostiene che "c'è puzza di bruciato". "In che senso?", chiedo. C.S. sorride, ammicca verso il teatro e se ne va. Forse voleva dire che c'è qualcosa di poco chiaro? O che qualcuno ha avuto la tentazione di sfruttare il numero e l'energia del popolo invisibile per un secondo fine...? Non lo so e magari non lo credo. Certo che un po' di puzza si sente nell'aria. Spero solo si tratti della mia, della nostra puzza abusiva, e non di quella, da carne bruciata, che produrrebbe l'incendio di decine, centinaia, di curricula, repertori, schede varie. [*silenzio totale; il pubblico se ne va a casa*]

Marco Andreoli





Sgombero dell'arte

L'Angelo Mai tra poetica e azione

Angelo Mai Occupato è un luogo sospeso. Fluttuante nel conciliare la lotta per la casa - vivono al suo interno venticinque famiglie in emergenza abitativa - e la battaglia per il diritto alla libera condivisione della cultura. I suoi spazi, talvolta diroccati, col loro fascino decadente, ospitano un laboratorio aperto di arti e culture, che risponde come può alla necessità di ripensare luoghi e modalità per la produzione e la fruizione culturale.

Il teatro, le arti visive, la danza, hanno un disperato bisogno di spazi, e questa non è una storia di oggi. Ma lo spazio va

Mio dio cosa ho visto!

Croci e delizie del teatro romano

LE STREGHE DI SALEM, di M.Piazza, regia di G.Nardoni; Roma, Teatro Colosseo, febbraio 2006

Aiuto! Le Streghe son tornate! In scena al teatro Colosseo uno spettacolo suggestivo dalle tinte fiabesche. La strega come "l'uomo nero", cattivo e voluttuoso, empio e ammaliante. La strega come ciò che non si può spiegare ma a cui nemmeno si può resistere. Così temuta dalla normalità di un popolo "buono e giusto"; un popolo che porta alla forca (perché "deve") l'innocenza, pur di cancellare il peccato, pur di punire il peccatore.

La Salem del 1692 e quella del 2006 si fondono per tentar di legare stati d'animo, paure e inquietudini, emozioni figlie di tutti i tempi. Riproducono le stesse condizioni psicologiche drammatiche, di oggi e di allora, e proprio oggi, come allora, le Streghe seminano il germoglio della rappresaglia e della soppressione. Le Streghe son maligne, le Streghe van bruciate!

L'avvento, la colpevolezza, la condanna: cambi di scena e di emozioni sottolineati e scanditi da un grande tamburo africano, suonato da angolazioni diverse del palco con colpi pesanti come la disgrazia che si abbatte sulla città di Salem. Tutto studiato nei minimi particolari: scenografie impeccabili, costumi fedeli, illuminazioni tempestive; ma ahimé… le voci aspre di attrici e attori al limite del credibile, senza modulazione e controllo, peggiorate da una dizione violentata a turno da tutti, hanno fortemente condizionato il "viaggio" che noi spettatori avremmo dovuto compiere (dopo aver pagato ben 13 euro di biglietto).

Il risultato? La storia ne ha fatto le spese, una storia percepita a tratti come reale e a tratti troppo didascalica, a tratti verosimile e a tratti smisuratamente sciupata dai personaggi. Peccato, perchè il disegno sul palco, creato dai movimenti studiati e rigorosi delle attrici, era ben collocato, ritmico, presente, consapevole, e gli spunti registici singolari, coraggiosi, mai banali. Mancavano soltanto delle attrici e degli attori. A poco son servite le performance di quei 2 o 3 di loro (su 19 complessivi!) che erano "veramente" nel testo, figli legittimi dello spettacolo, talmente appartenenti e calzanti che nel contesto qualitativo generale quasi quasi stonavano. Peccato.

Francesca Giacometti

IL RITRATTO DEL DOTTOR GACHET, di CT Gramigna, testo di Graziano Graziani, regia di Riccardo Frezza, coreografia e interpretazione di Simone Faloppa e Simona Pietrosanti, musiche originali dei Mammooth; Roma, Rialto Santambrogio, marzo 2006

Il fascino dell'oscurità - Ispirato al carteggio tra Vincent e Theo Van Gogh, lo spettacolo ruota intorno agli ultimi mesi di vita e di lavoro del pittore olandese e attorno ai quattro personaggi che di questi suoi ultimi giorni (dal maggio al luglio del 1890) furono protagonisti e insieme testimoni: Vincent, Theo, il suo medico curante Paul Ferdinand Gachet e la figlia di questi, Marguerite Gachet, che forse amò Vincent. Lo spettacolo, tappa intermedia di un progetto articolato in quattro parti, è suddiviso in due assoli, disposti dal regista Riccardo Frezza lungo un percorso tra il primo e il secondo piano del Rialtosantambrogio. Il linguaggio scelto è quello del teatro-danza, o meglio di un teatro che sembra aspirare all'astrazione della danza. Assolo contro assolo, i primi due quarti del progetto sono incentrati rispettivamente sulle figure di Vincent e Marguerite. Il primo entra in scena tossicchiando, entra di spalle da una quinta, nella sala semibuia al piano terra, crolla esausto al centro palco, dove era atteso da una luce e da un paio di scarpe che indosserà più in là, ma che non gli serviranno a niente (non andrà da nessuna parte, se non incontro alla sua morte); dal pavimento scrive al fratello Theo, che per il momento non risponde; segue una fitta partitura di gesti e di parole, quasi sempre sussurrate e amplificate, di musica elettronica e di luci che disegnano e riempiono, al pari dell'attore, uno spazio vuoto che si presenta come una tela da dipingere, o in cui sprofondare dentro, se possibile. Marguerite Gachet ci attende invece al primo piano, in una sala più informale e salottiera, col pubblico distribuito sui tre lati; quando entriamo lei è già in scena, seduta mentre finge di suonare un pianoforte che non c'è (ma che ascoltiamo) con movenze ripetute, astratte e ritmate; in scena c'è anche un letto trapunto di fiori, colorati e finti; l'impressione è quella di una stanza chiusa, gineceo personale d'una ragazza tardo ottocentesca fin troppo ben educata, algida, annoiata; anche qui una partitura di gesti, parole, luci e musica, ma tutto molto più sobrio, molto meno indecifrabile e più triste; siamo dentro ad un altro quadro, dipinto forse dalla stessa mano ma tutto un altro quadro. I due sembrano rispondersi, da un assolo all'altro, sembrano cercarsi e mancarsi, da una sala all'altra. In entrambi i pezzi c'è un momento con luce rossa, che pare imprigionare i rispettivi danzatori/attori nella scatola nera della scena: quella su Vincent è però diversa, lui sembra compiacersene, ricercarsela, godersela, come la morte che si autoinflisse con un colpo di rivoletella nello stomaco; Marguerite sembra subirla, come chi non abbia alcuna scelta. Due solitudini diverse, forse combacianti, che anche in scena non s'incontrano. Si soffre lontani, chi in un quadro chi in un altro, da un piano all'altro del Rialto.

Un lavoro affascinante, quello del Ct Gramigna sugli ultimi giorni di Van Gogh, che continua a definirsi di tappa in tappa con il solo persistente difetto di una oscurità comunicativa mai risolta sino in fondo: si fatica a mantener le parole e le azioni in una sequenza significante, ma si ha anche l'impressione che questa sequenza ci sia e sia decifrabile. Questo sforzo tutto cerebrale di mettere assieme i pezzi, alla lunga stanca, impedendo allo spettatore di godere fino in fondo la festa potenziale, per gli occhi e le orecchie e gli altri sensi, che il lavoro offre invece a piene mani.

Daniele Timpano

(S)OGGETTI SMARRITI di AA.VV., regia di M.Guadagno, con Marco Guadagno, Raffaello Fusaro, Marta Meneghetti; Roma, Sala Uno, febbraio 2006

Soggetti smarriti? Attori smarriti! - Lo spettacolo *(S)oggetti smarriti* si presenta dall'inizio con una domanda molto precisa: chi siamo?
Peccato che la risposta sia così vaga.
Per di più i quattro interpreti oltre a non offrire in merito risposte convincenti non riescono neanche a porre quesiti chiari. Citando le intenzioni del regista Marco Guadagno, lo spettacolo doveva essere un incontro per fare il punto su dove si va e da dove si viene, per rendersi conto che la speranza sta tutta nel sorriso che sboccia in una risata.
L'incontro c'è stato sicuramente, ma gli attori sono sembrati decisamente smarriti all'interno delle storie che raccontavano, parse gratuite nella loro struttura. L'idea di avere sulla scena un dj che creasse attraverso il mixer una sorta di compilation musicale di suggestioni, era originale ma è stata sviluppata male. Anche la musica ha finito per parlare con frasi fatte, come tutti gli altri, annacquando la propria potenziale efficacia. Quando ascoltiamo una canzone, una melodia, spesso la nostra memoria emotiva parte in automatico, senza che ce ne accorgiamo; è un fatto singolare e straordinario. Quando sono le parole a guidare la nostra attenzione, viceversa, generalmente la razionalità interviene per prima. È quindi necessario calibrare con destrezza le due fonti di ricordi, specialmente se compresenti nel contesto di uno spettacolo teatrale. "Fatevi guidare dalla musica, imparate ad ascoltare" suggerisce il dj; ma è un'esortazione, questa, che ci permettiamo di girare anche agli attori di questo spettacolo.

Fabrizio Nanni

GAIA TERRA DI MEZZO, scritto e diretto da Stefania Ventura, con Cristina Arnone; Roma, Cafè-Teatro Tidirò, dicembre 2005

Felicemente sopra le righe - *Gaia* è uno spettacolo piccolo piccolo, chiuso in una scatola bianca che più semplice non si può. Nella scatola c'è una donna adolescente, vestita di bianco, illuminata di bianco, in bilico tra la vita e la morte dopo un clamoroso incidente. Fuori dalla scatola c'è una realtà aliena e alienante, raccontata con un distacco più tipico della piccola avanguardia che non di un limbo comatoso. Una realtà, dunque, che dopo tutto ti aspetti, assemblata con i mattoni dell'esistenzialismo spiccio e piegata, volta per volta, verso gli effetti desiderati. Fortuna che lo spettacolo sia altrove, in una dimensione distante, altra, distaccata. Fortuna che la storia dell'attrice un po' depressa, un po' frustrata, un po' incazzata, resti ai margini della messa in scena e, a conti fatti, non risulti essere altro che un'eco. Una lettura più audace della mia potrebbe ipotizzare la scelta consapevole di una certa superficialità, sottolineata nell'intento di trasformare lo spettacolo, o parte di esso, in una critica di rimando contro quella stessa superficialità. Ma non mi spingerei tanto lontano. Del resto questo *Gaia - Terra di mezzo* trova il suo senso e la sua bellezza proprio nello sganciarsi dal reale e, per dirla tutta, anche dal realistico. Cristina Arnone riempie i cinquanta minuti del suo monologo con una recitazione curiosa, studiata e, almeno a tratti, veramente interessante; nulla di nuovo, certo, nulla di rivoluzionario; ma questa interpretazione gioiosamente sopra le righe, fatta di occhi sbarrati, di sbalzi vocali, di facce e faccette, di smorfie, di lazzi e di *cotillon,* va senz'altro segnalata.
Gaia è un lavoro personale, consapevole e ben articolato. Un lavoro che potrà diventare grande quando deciderà di non prendersi mai (ma proprio mai) sul serio convertendo alla leggerezza certe belle intuizioni manierate.

Raimondo Serna

CLITENNESTRA, da M.Yourcenar, regia di Maria Luisa Bigai, con Anita Bartolucci; Roma, Piccolo Eliseo Teatro Studio, gennaio 2006

Mi dispiace ma è così; ovvero: perché mi faccio abbindolare dalle cartoline illustrative? - Mi chiedo spesso perché mai tutto quello che penso debba verificarsi, alla fine non si verifica mai. La sera prima avevo dichiarato: "domani sera a teatro, ci sarà qualcosa di straordinario"; Anita Bartolucci diventa Clitennestra, così come l'ha vista Marguerite Yourcenar. Alle prime battute dello "spettacolo", invece, già mi devo ricredere. Perché la rivisitazione dell'attrice - la regina greca nel 1920 fa la *chanteuse* in un café turco - è tale soltanto sulla carta.
Regia e messinscena accumulano idee troppo diverse tra loro; ne vien fuori un'accozzaglia di poco gusto: il trono in proscenio, la tenda separè sulla quale proiettare video con abluzioni d'acqua o scene di un vecchio film sulla guerra e sul cavallo di Troia, e, dietro il separè, un uomo al pianoforte che l'unica cosa che ha di turco, è il cappello.
Nelle idee dei tragici greci, Clitennestra pur regina è sempre stata un po' volgare, decisa, arrivista. Qui, negli anni Venti, il suo corrispettivo di cantante avrebbe dovuto essere quindi ancora più vera, carnale, sensuale. Invece risulta una regina manierata, che fa gesti studiati, movimenti scattanti sì, ma scontati, di quelli tanto per riempire la scena, poco sentiti, poco viscerali.
Signori, è una donna tradita, ma anche una donna che ha meditato l'assassinio e che ha istigato il suo nuovo amante a commetterlo. Tutto questo non può essere raccontato sbracciandosi ogni tanto. Clitennestra dovrebbe mostrare il suo amore offeso senza remore e pentimenti, non con questa vena di moralismo giustificatorio.
Me ne vado. Delusa. Devo promettere a me stessa di non farmi più sedurre dai depliant illustrativi.

Antonia Anania

La Redazione di
UBU SETTETE
ricorda che è ancora possibile
prendere parte al

Primo Concorso di Drammaturgia SMS

Scrivi un testo teatrale che non superi i 160 caratteri complessivi e invialo, utilizzando un solo SMS, al numero 338.8541737

I migliori lavori saranno pubblicati sul prossimo numero della rivista e verranno presentati al pubblico durante la rassegna *Ubu Settete* del 2006.
L'autore del testo ritenuto insindacabilmente migliore vincerà un abbonamento vita natural durante a *Ubu Settete*.
Il bando scade il 31 agosto 2006.

La do a tutti! (l'arte)

Tre Shakespeare al prezzo di due

Se si accetta (o si subisce) il paradigma interpretativo per cui qualunque produzione umana - individuale o collettiva, materiale o intellettuale o simbolica - sia in ultima analisi riconducibile al ruolo di merce, non può non conseguire che quelle stesse produzioni vadano soggette a processi e logiche (appunto) di "mercificazione", e alle regole che tali processi guidano e determinano. Ciò vale anche per l'arte. Più delle teorie estetiche kantiane, più dei giochi linguistici di Wittgenstein, più della "negoziazione dei significati" della moderna antropologia interpretativa, la vecchia dinamica di mercato tra domanda e offerta getterebbe luce sul senso e sul valore dell'arte informale o della drammaturgia esistenzialista, almeno tanto quanto riesce a farlo quando analizza zucchine o barili di petrolio. Presupposta tale logica, coloro che producono beni di scarso interesse - di qualunque tipologia questi siano - debbono adottare varie strategie di mercato per sopravvivere, come ad esempio un uso sorprendente e spregiudicato della pubblicità, una precisa ed elitaria definizione dell'offerta tesa alla fidelizzazione della clientela o, in alternativa, una generalizzazione dell'offerta verso l'ampliamento a 360 gradi del parco clienti. Ora, che i "beni" teatrali siano di scarso valore commerciale è un dato di fatto incontrovertibile: la soluzione è che l'artista - per storia e senso comune soggetto distaccato dalla prosaicità e solo rivolto alla ricerca del bello e del vero - rinnovi se stesso divenendo commerciante ed offrendo a tutti, ma proprio a tutti (basta che paghino), la propria merce/arte. E forse non è distante il giorno in cui uno spot televisivo reciterà: "Teatro dell'Assurdo? fino al 15 giugno solo 999 euro. Shakespeare? tutto in comode rate mensili senza interessi".

Bene, questa è la realtà, inutile rimpiangere tempi andati… ma allora perché la seguente mail, che ho trovato nella mia casella di posta qualche giorno fa, mi riesce tanto indigeribile?

"*La compagnia teatrale Anime di Carta, con i suoi 80 attori, mette la propria ARTE al servizio di tutti... offre i propri spettacoli a chiunque ne abbia bisogno: per campagne elettorali, per eventi di ogni tipo, per rievocazioni storiche, per feste di piazza, per feste di quartiere, per feste di paese, per qualunque Pro Loco o Comune d'Italia e d'Europa. Gli spettacoli che proponiamo sono moltissimi! Offriamo spettacoli d'ogni tipo: spettacoli d'avanguardia; teatro sperimentale; teatro dell'Assurdo; spettacoli di rievocazione storica; spettacoli per bambini; spettacoli di marionette, burattini, mimo, teatro delle ombre; cabaret; spettacoli brillanti; commedie di ogni genere; tragedie greche; tragedie ottocentesche... Se siete interessati ad uno dei nostri spettacoli contattateci al* [omissis]".

Fabio M. Franceschelli

Quel che resta del corpo

Stracci appesi su palchi arresi

Non è che uno straccio. Abbandonato. Perso. Di volta in volta ritrovato. Cercato. Visto da lontano, nel buio, dopo qualche secondo d'attesa, illuminato appena di traverso... non può essere che questo: straccio, un pezzo di tessuto stropicciato. Un fazzoletto con cui ci siamo appena puliti l'ultimo spurgo di uno spirito inquieto. Poi si muove, si apre, d'improvviso si richiude. Eccolo: è ancora uno straccio. Ma è così nostro, questo straccio di corpo, che il solo mostrarlo significa quasi tradirlo. "Quasi", perché (ringraziandoiddìo) il Teatro resta lì, a un passo dalle conclusioni, metri e metri prima di un "nome". "La vita non conclude - diceva Pirandello, così immerso nel suo amore-odio per il teatro - e non sa di nomi, la vita". E come la vita, così dovrebbe il teatro. "Dovrebbe".

Sono tutti lì - guardateli chiudendo gli occhi - gli stracci che ci sono rimasti a fine '900. Si chiamano "corpi", si muovono, si guardano senza orrore. E senza orrore si danno un nome o più d'uno. Si danno un luogo deputato alla messa-in-mostra... o cercano un non-luogo, un anti-spazio, per mettere in mostra il loro ostentato nascondere. Ma sempre stracci sono, agitati o adagiati in modi diversi ma preposti alle stesse poche funzioni.

Stracci borghesi o d'avanguardia, biomeccanici o teatrodanzanti, immobili, illuminati, al buio, con o senza sottofondo musicale. Per loro, per i corpi (che restano "l'essere" del teatro) si cercano, oggi, solo meccanismi e linguaggi in grado di rompere i vecchi meccanismi e linguaggi. Li si cercano, per di più, tra i nomi che altri hanno trovato per comodo, nomi temporanei, rimasti scolpiti nei nostri libri, tra i vari stage, laboratori, seminari... rimasti "nomi" solo perché chi li ha pronunciati la prima volta non li ha potuti correggere, per mancanza di tempo, perché è diventato straccio senza vita. Ci sporchiamo ancora la bocca di quelle stesse inutili misure, confrontandoci con un mondo che ride di noi, sporchi di straniamento, di extraquotidianità, di "nuovi linguaggi", di training, di workshop... noi che per pulire il teatro dalla polvere ci passiamo sopra la mano e lasciamo intatto, solo, morto (ma in mostra) lo straccio...

Gabriele Linari

Dell'India o della pochezza

Per acquisita abitudine, quando mi capita di andare a teatro, chiedo al direttore, al gestore o a chi per lui, se sia per caso possibile lasciare a vista una cinquantina di copie di Ubu Settete*, così che il pubblico, all'uscita dello spettacolo, possa avere la possibilità di sfogliarlo. È questo, del resto, il metodo di distribuzione tradizionale della nostra rivista.*

Domenica 29 gennaio vado all'India per assistere allo spettacolo Dialoghi delle Carmelitane*. Un'addetta al controllo del foyer -una donna in divisa, riconoscibile- mi consente di sistemare le copie sul piano di un tavolo occupato in larga parte da volantini, cartoline, buoni sconto, ecc.*

Entro in platea e guardo lo spettacolo. All'uscita nessuna copia di Ubu Settete *è più su quel tavolo. Esaurite? No, impossibile: sono tra i primi a tornare nel foyer... Chiedo cortesemente ad una sprezzante caposala che fine abbiano fatto le riviste. Mi dice (eludendo una risposta che mi spetterebbe, almeno in riguardo alla mia cortesia) che lì le riviste non possono starci. Dico: va bene, restituitemele. Mi risponde che non sa chi le abbia buttate. Ma come buttate? In che senso "buttate"? (...)*

All'India vanno i nostri complimenti e quelli di tutti i nostri lettori. [R.Serna]

Enrico Bernard

Conversando con un drammaturgo S-naturato

Nel tuo *Autori e drammaturgie* cataloghi ben 600 autori italiani rappresentati tra il 1950 e il 1990. Una fecondità impressionante, ma se togliamo i soliti 5 o 10 nomi ben noti, cosa resta?
Una drammaturgia nazionale che vanta in meno di un secolo ben due Premi Nobel (Pirandello e Fo) e un Nobel "in pectore" (Eduardo), una generazione di grandi autori nel periodo ante e post bellico (Betti, Fabbri, Rosso di San Secondo, Savinio ecc.), una generazione di nuovi autori a partire dagli anni '80 ricchissima di idee, è una drammaturgia all'avanguardia. Sicuramente non inferiore alla nuova drammaturgia di lingua tedesca. Personalmente vedo nella "quantità" della drammaturgia italiana molto caos eppure anche molta qualità. Alzerei quindi la quota dei 5 o 10 nomi per arrivare ad almeno una cinquantina di autori di rilievo.

Però il peso della drammaturgia contemporanea italiana nel contesto teatrale europeo sembra essere irrisorio, e nell'industria teatrale nazionale prossimo allo zero. Quali le cause? Quale la cura?
Parliamoci chiaro: il problema nazionale, non solo nel teatro ma in tutti i settori della vita pubblica e culturale, ha un nome: la raccomandazione. Hai voglia di fare una legge per il teatro, se poi la telefonata dell'Assessore o del Sottosegretario, da cui dipende un finanziamento, prevale sul merito e sull'interesse. Quale cura? Io sono per il taglio completo dei finanziamenti: lo Stato deve fornire solo mezzi, servizi e strutture. Inoltre non si capisce perché non ci sia ancora un canale dedicato alla drammaturgia nazionale, come c'è invece in Francia e in paesi di lingua tedesca.

Viviamo un momento in cui la "vecchia" letteratura teatrale indietreggia di fronte al "testo spettacolare", insieme di segni verbali, somatici, visuali, sonori, figurativi ecc., che assegnano al regista un'assoluta supremazia creativa a danno dell'autore tradizionale, il cui prodotto si ritaglia al più un ruolo di "ispirazione" o di canovaccio.
Se parliamo di "testo-spettacolo", cioè del momento della rappresentazione di un'opera - letteraria, finché non va in scena - come un dramma o una commedia, concordo sul fatto che gli apporti visivi, musicali e di regia possano sostituire o sovrapporsi alla parola e al testo. Anzi, un buon testo deve prevedere questi ulteriori apporti creativi. Il problema non è rappresentato dalla "parola", ma da cosa e perché viene scritto e detto. Teniamo infatti presente che "testo" è anche il beckettiano *Atto senza parole* che è pur sempre scrittura teatrale. Anche i film muti avevano un copione. La "sperimentazione" che puntava su un teatro di sola espressività sonora e visiva ha i suoi testi forti, altro che semplici canovacci. Con ciò voglio dire che non è concepibile un teatro o un cinema non scritto (con o senza parole, battute). Qui sorge forse il problema: se le parole, le battute, di un testo non sottostanno ad una drammaturgia, non saranno mai letteratura teatrale, ma vuoto chiacchierio, quindi elemento di disturbo anziché di godimento artistico. E di cosa è fatta una drammaturgia? Anzitutto di un senso. L'autore deve cioè porsi il primo problema: perché e per chi scrivo?

Nel 1993 hai pubblicato, sulla rivista "Ridotto", il Manifesto del Teatro S-naturalista, la tua personale elaborazione teorica di un teatro che sia moderno, attuale, vivo e attivo in rapporto alle problematiche individuali e collettive che investono l'uomo del terzo millennio. A distanza di più di un decennio ritieni che quel tuo intervento sia riuscito a smuovere le acque, a suscitare un dibattito?
Sicuramente il mio Manifesto, unitamente alla rappresentazione dei miei testi, ha contribuito ad una reazione al minimalismo che allora imperversava. E il fatto che il Manifesto sia tutt'ora pubblicato nel sito di Dario Fo (e recentemente anche in amnesiavivace.it), e che dal 2002 io sia invitato dalle università americane e canadesi per tenere conferenze sul Teatro S-naturalista, tutto ciò è segno di un interesse sempre vivo. Ho anche ricevuto alcuni riconoscimenti ufficiali per la mia attività: la Maschera d'Argento del Teatro Italiano e un premio dell'Istituto del Dramma Italiano per la commedia più significativa del Movimento S-naturalista (*Magnetic theater play*). Dico tutto questo non per vantarmi, ma per spiegare che non posso lamentarmi dell'attenzione ricevuta. L'unica cosa di cui mi rammarico è lo scarso dibattito intorno al Manifesto che comincia addirittura ad essere considerato sotto un profilo storico, ma che non ha suscitato alcuna discussione tra i colleghi autori, nel bene e nel male. Ho allora il timore che il mancato dibattito tra autori sia un problema in più, cioè un segnale di arretramento e impoverimento sotto il profilo teorico.

Il Manifesto ragiona intorno ad una netta distinzione tra forma e contenuto. Afferma che il teatro può farsi carico di una "rivoluzione dell'esistente" attraverso l'uso di una struttura formale "leggera", "s-naturante" la realtà stessa. L'inevitabile pesantezza del contenuto è teatralmente un impaccio se non si riesce ad alleggerirlo e "snaturarlo". Si può, insomma, teatralmente gestire la pesantezza della realtà solo trasformandola nella forma. Ora, se non ho frainteso, mi sembra che convivano in questa elaborazione una forte consapevolezza del ruolo sociale e politico dell'atto teatrale unitamente all'idea che tale ruolo possa realizzarsi solo attraverso un suo camuffarsi nelle vesti di una "leggerezza disimpegnata". Dobbiamo dunque riesumare l'anarchico "una risata vi seppellirà"?
Nella tua domanda c'è il 99% della risposta. Aggiungo solo che non si tratta tanto di una risata ma di un ghigno, del tipico ghigno di chi è indeciso tra commozione e derisione, pianto o riso?, della propria ed altrui sorte (umana, sociale, terrena). La leggerezza del Teatro S-naturalista sta allora nel saper sempre tenere aperte le porte del paradosso e della catarsi, in modo che non si sappia se piangere o ridere per la condizione di un personaggio emblematico. Quindi sì, una risata vi seppellirà, ma ridendo vi verranno le lacrime agli occhi: ecco che cosa deve suscitare il teatro.

intervista di Fabio M. Franceschelli

Emanuele Giglio

Colloquio con un isolato monaco del teatro

Emanuele Giglio è una sorta di leggenda metropolitana romana. Tu vivi e lavori a Roma, qui hai il tuo teatro e la sede della tua compagnia, qui fai circa cento spettacoli l'anno. Eppure non si sa bene come collocarti: la città teatrale sa che esisti ma forse non ti conosce.

Della leggenda metropolitana Emanuele Giglio so davvero poco. Nel senso che sì, mi rendo conto che si sa, si parla, mi si conosce. Però me ne rendo conto davvero molto poco rispetto a quanto dite e di quanto in altre situazioni mi è capitato di sentire. Ne sono inconsapevole. Sono un isolato monaco del teatro che passa tutta la sua giornata a lavorare soltanto su questo, per questo e con questo. Io vivo per questo. E sempre mi si presenta qualcuno con argomenti assurdi: "e lo spettacolo è troppo corto… e sempre Shakespeare… e la Tragedia Greca… ma perché non fai una bella commedia… la gente vuole ridere… perché non scrivi una cosa nuova…".

Il fatto di avere un teatro tuo dove operi sostanzialmente solo tu, che senso ha?

Il concetto di avere un teatro dove ci sono quasi solo io, richiama il vecchio capocomicato della nostra meravigliosa tradizione teatrale italica, dove fare teatro non significava semplicemente montare degli spettacoli; quindi gli spazi di rappresentazione non erano degli spettacolifici ma erano dei luoghi dove si lavorava con Metodo. Lo stesso Metodo di cui parla Polonio riferendosi ad Amleto quando dice "C'è del Metodo nella sua follia". Ecco: noi, nella nostra follia, abbiamo un Metodo, la prosa musicale; con l'ambizione di impastrocchiare la Nuova Opera Teatrale Italica.

Come nasce il "tuo" teatro?

Tutto ha inizio quand'ero piccino, ascoltando il *Rigoletto*: il rigore musicale molto contrastava con il disordine che vedevo e individuavo nella prosa, che poi sarebbe diventata il mio mestiere. Cominciando a far teatro cercavo e ricercavo una musicalità in quello che dicevo. Non potevo preoccuparmi di memorizzare un testo e di riferirlo. Tutto ciò mi sembrava inopportuno e soprattutto straordinariamente noioso. Lavorare con i musicisti, con le sonorità, con il suono: ecco come ti porto il teatro all'estero. Come posso andare all'estero e convincere un giapponese se gli continuo a parlare in italiano?

Come vedi il sistema teatrale italiano?

Il teatro italiano è un teatro "di confezione". C'è un ente ministeriale che decide come distribuire questo denaro pubblico. E lo fa attraverso un criterio davvero molto particolare. Voi sapete che noi siamo rappresentati all'estero da dei mascalzoni? È arrivata un'australiana, qui, qualche mese fa, dicendo: "mi hanno detto che voi italiani portate in scena cavalli dipinti, persone con un buco in gola o anoressiche che stanno morendo" (*si riferisce all'allestimento del* Giulio Cesare *della Societas Raffaello Sanzio*). Come possiamo essere rappresentati da queste persone? Noi. Che veniamo dalla terra di Verdi, Bellini, Rossini, Doninzetti: una tradizione del teatro italico meravigliosa. E poi c'è una Critica, che definirei "la mafia delle checche di sinistra", che ha devastato con questo abbaglio terribile della Neoavanguardia, delle Cantine Romane. Adesso io ritengo che il teatro sia tremendamente in ritardo rispetto agli altri linguaggi artistici, ritengo che sia inutile fare le manifestazioni contro i tagli allo spettacolo perché la crisi del teatro non riguarda i tagli ma il fatto che ci siano dei cattivi spettacoli. E il pubblico non ci crede più: se va a teatro non ci torna. Quirino… Eliseo… lì ci sono registi che su commissione allestiscono spettacoli e che addirittura sono in grado di decidere tre anni prima quello che faranno. Io non ho mai fatto la domanda per avere i contributi perché la si fa in relazione ad un programma di tre anni: io non so nemmeno quello che farò domani, come posso conoscere la mia evoluzione artistica nell'arco di tre anni? Io per quattro anni ho portato in scena soltanto il *Riccardo III* tanto da essere accusato di far sempre e soltanto *Riccardo III*. Solo dopo averci lavorato anni lo spettacolo lo puoi presentare. Il *Prometeo* ha solo quattro anni ma *Riccardo III* ha undici anni ed è ancora in scena, *Macbeth* è ancora in scena, *Antonio e Cleopatra* è ancora in scena. E poi la lunghezza: io mi sono sempre basato su un tempo di quaranta, quarantacinque minuti. Non riesco a stare più di quarantacinque minuti seduto in platea. E quindi i miei spettacoli li ho sempre fatti basandomi sulla mia capacità di sopportazione; inoltre sono sempre stato dell'avviso che comunicare sintetizzando sia il servizio più interessante che si possa rendere all'arte in generale, e non soltanto al teatro.

C'è qualche artista di teatro che ammiri?

Purtroppo è venuta a mancare una persona che ho sempre considerato una delle menti più brillanti del Novecento, non solo del teatro, pur non condividendo nemmeno una virgola di quanto metteva in scena (*Carmelo Bene, ndr*). Poche altre realtà… un altro che mi interessava molto è in coma da cinque anni (*Leo De Berardinis, ndr*).

Qual è il tuo rapporto con la drammaturgia contemporanea?

Non credo nella figura di uno scrittore che ad un certo momento decide di scrivere per il teatro, senza essere mai salito su di un palcoscenico. Un conto è scrivere per un pubblico di lettori, un conto è scrivere per un pubblico di spettatori: il linguaggio è diverso. Coloro che sono rimasti nella storia del Teatro erano soprattutto ed essenzialmente attori, a cominciare dai Greci; e poi Shakespeare, Moliere...

Riesci a vivere con il tuo lavoro?

Non essendo finanziato, le mie uniche entrate sono i soldi degli spettatori. Facendo cento spettacoli l'anno, ho quel denaro che mi consente di sopravvivere. Col mio lavoro devo mantenere me stesso, la mia compagnia, il teatro. Anche le donne costano; non che le paghi… ma questi soldi servono per farle stare bene.

La domanda con cui chiudiamo tutte le interviste è: perché ne vale la pena?

Non potrei continuare a fare questo mestiere se avessi un'opinione negativa dell'Arte, dell'Uomo, dell'Essere Umano, della Bellezza. Perché solo con Bellezza e Armonia salvare si potrà l'anima mia. Quindi io continuerò sempre a fare questo. Quando mi chiedono: "ma tu che lavoro fai?", non dico mai "l'attore", ma "mi occupo di teatro". E loro: "ah, e poi?". Come e poi? E poi cosa? Io non faccio l'attore, io sono l'attore. Non nasco come attore, è l'attore che nasce con me per morire tutte le sere in scena. Io non mi tolgo la maschera, io mi tolgo la faccia per far vedere la maschera che ho sotto.

La Redazione

Reg. Trib. di Roma n.328/2003 del 18/07/2003, Dir. Resp.: Marcello Baraghini, sede legale: via P. L. Occhini, 6 00139 Roma.
Stampa: Artigiana Tipografica di M. Palozzi & c. snc, via A. Gramsci 22/26 00040 Marino (RM).
Chiuso in redazione il 25/4/2006. Hanno collaborato alla realizzazione di questo numero Marco Andreoli, Fabio Massimo Franceschelli, Gabriele Linari, Daniele Timpano. Sono intervenuti Vincenzo Amato, Antonia Anania, Francesca Giacometti, Fabrizio Nanni, Giorgina Pilozzi. Ubu Settete è ospitato in internet su www.dramma.it