

ANNIBALE RAINONE

UDIRE SPARI
appunti di critica teatrale

con una nota di
GIAMPAOLO BORGHELLO

EDIZIONI SINESTESIE



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

2

ANNIBALE RAINONE

UDIRE SPARI
appunti di critica teatrale

con una nota di
GIAMPAOLO BORGHELLO

EDIZIONI SINESTESIE

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-905916-6-2

Grafica, fotocomposizione e stampa

TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO

Via Prol.to Matteotti – Tel. 081/942663 – Sarno (Sa)

stampabuonaiuto@virgilio.it

Maggio 2012

Per Ernesto Filoso

Fine Bone China di Fran Barbe al Sancarlucio per il Napoli Fringe Festival. Performance del post-coloniale.

Un tratto di vespa e un tratto di orchidea

Un utensile (tazzina su piatto da caffè) importato dalla madrepatria e portato come cappellino sullo chignon in terra di colonia. La donna procede scalza, dal volto ispirato: la sua inquietudine ha un retrogusto da arma sociale; pare che abbia un indice puntato, che però gira a mo' di cucchiaino, anestetizzando il caffè da offrire. Ma sono movimenti macchinali, ripetitivi: la donna offre e ritrae, partecipa ed esclude, anzitutto, se stessa, compulsivamente: la tazzina di caffè non è che un alibi, un sottotesto nel quale sono immense falle, ingovernabili, dietro la paura dell'integrazione. Natura selvaggia, inospitale, ingenuamente voluta asservita agli artifici della convenzione, che la buona conversazione, i riti come i sorrisi, inutilmente mettono a norma. Stralci, tentativi di socializzazione che cortocircuitano, cambiano di segno, avviliscono: la tazzina è portata alle labbra dalla parte opposta, quella del retro piatto; l'ago che cuce, mistificando pace e salubrità interiore, cuce anche le labbra; i tic indotti dal bon-ton le si rivoltano contro, diventando altro, qualcosa simile a sfregamenti animali; e la mano, la candida mano di una gentildonna inglese, retrocede di rango mutando in zampa di canguro. Le scapole vorrebbero diventare ali di emù, la voce un verso di pappagallini o aquile. Ciò che è acquisito (controllo sfinterico, esercizi di postura, messa a fuoco), frana, sfaglia, torna natura tal qual è (coito, falangi per camminare, disorientamento sinestetico); e l'indice puntato in basso nel nero del caffè, adesso addita qualcosa di ctonio, ma lassù nel cielo. Dov'è la sola possibile redenzione in una terra liberata, liberatrice.

Viaggio al centro dell'inconscio animale, del primitivo, istintivo, riconoscersi fuori le maglie dell'urbanità condizionante, in aperta alienazione ambientale, coreografica, già postumana. Volti che la performer Scarlett Perdereau dispiega sulla superficie cangiante

delle appar(ten)enze: eccessi e distorsioni annudanti una critica a modelli di viseificazione blindata (aut Europa aut Mondo). Mentre sulle tavole ricoperte di sabbia sfioriscono i visi concreti di donna dell'Ottocento. L'orchidea ha rincorso la vespa e l'ha linkata. È la festa, il sodalizio, l'evento. Non più una collezione di oggetti parziali, la bianca traslucida *bone china*, da piacevole, sottile, rito domestico: ora la basculante policromia di un relativo reale. Oltre Said, Rushdie, Okri. 30 minuti. Né solo danza Butoh, né solo Actor Training Method. Ma di tutto questo, una metamorfosi. Delicatissima. So cult.

Gassman al Mercadante, pensando l'*Immanuel Kant* di Thomas Bernhard.

Allegoria di naufragi

La vita perturba, come il mare una nave. Specie se e a bordo è *Immanuel Kant* e la compagnia un campionario di pusillanimità umana. L'intelletto è una gabbia, immota, al riparo dai venti. Custodisce Federico, l'amato pappagallo, figura dell'io-penso. Kant va in America a rifarsi gli occhi. Letteralmente, i medici statunitensi gli cureranno il fastidioso glaucoma che lo va accecando. All'America Kant, in cambio, donerà la ragione, il suo io-penso da esportazione. La vista in luogo della visione. Metonimia, dono, paradosso. Ma la navigazione è un mare anch'esso, incontri sconvenienti che la ragione mal sopporta: dov'è l'irenica salubrità della ragione universale, se tutto è frammento, caos, caricatura? Federico non è il solo: ad accompagnarlo sono il fedele servo e la moglie che non ha mai avuto: bislacca trinità che lo assale quotidianamente di cure, alle quali il filosofo risponde (sragionando) con fraseggi ripetitivi, nonsensici, un poco guasconi. Eppure, nonostante sia forte il desiderio di guarire (vedere è pensare), sulla nave Kant sta imparando una nuova lezione (lui che, invece, suole darle): che cioè la vista a nulla vale quando l'intelletto è costretto a esercitarsi sulle fantasie, castronerie le più diverse, deliri che con disinvolta facilità pazze milionarie, cardinali, capitani e cuochi gli preparano mattino e sera. Si naviga verso il naufragio. Attendendo un iceberg che mandi in rovina quest'avventura inintellettuale. L'io-penso nient'altro che un'opinione. Frivola. Come il mondo va in fregola se privo del velo con cui è rivestita la gabbia (concettuale) del suo *Psittacus erithacus*: è che Federico, alter Ego-cogito, non esiste, si scoprirà; la gabbia, un vuoto: il cerchio ha perso il centro. Forse il pappagallo, scimmia della voce umana (parlare è imitare) è quel servo, suo factotum, che bistrattato gli garantisce un comfort da posizione ideologica. Cos'è, infatti, la ragione, se un servo goffo non si picca di sollevare a rango di sublime esercizio? dove l'umiltà?

la superbia? L'imperativo morale, lì sulla nave, spuria ragione in solluchero ai marosi dell'accidente. La libertà, che una statua simboleggia nel porto, applaudita, finalmente conquistata, un equivoco, quasi un incidente di percorso. Né il cielo stellato, né più ormai la legge morale ridaranno a Kant la salute. E, a noi, la ragione.

Allegoria della ragione accecata, dunque; messa in scena lucida e razionale quanto sconnessa e farneticante è la prosa: nei personaggi e nella drammaturgia la luce di un'idea finalmente originale. Che la regia di Alessandro Gassman puntella con molta discrezione e maturità artistica. Lasciando agli straordinari Manrico Gammarota e Mauro Marino su tutti, destino e onori della gustosa pièce.

Teatro, questo sconosciuto

Quando arriva la bufera, il '68 o la mucca assassina, c'è sempre una nuvola rossa, nel cielo è un vento di sci-rocco (dicono sia il Vesuvio ad esalare ombre e nuvole) e in terra, gli incontri. Le scelte, i rifiuti. Quando arriva lo sconosciuto, la cosa che cambia, la rosa dei poeti semina un orto incustodito, dove nasceranno cesti di uova nere laddove bianco era il selciato, spianata la via. Quando arriva il postino, porta in mano un telegramma, si tratti di andare, si tratti di venire, la rivoluzione bussava le porte e spalancava: paranoia, arti, sentimento del sacro, sesso, alienazione da capitale avanzato. Ha un corpo, questo sconosciuto. È un libro che legge un film che legge una videoinstallazione e che ritorna; e che riparte: *Devo partire domani*, così Ming Wong al PAN, Palazzo delle Arti di Napoli, tenda del Napoli Teatro Festival Italia: che rilegge *Teorema* (1968, 69), libro e film. Da Singapore a Berlino, passando per la Biennale di Venezia (non senza polemiche), Ming Wong è a Napoli su consiglio e suggerimento di Rachele Furfaro e Renato Quaglia, organizzatrice e direttore del Festival, dove gira la sua pellicola a partire dal film-icona di Pasolini rivestendo di contenuti inediti i brani paesistici intercettati: l'archeologia industriale di Bagnoli, quella greco-romana del Museo Nazionale, Scampia e pendici del Vesuvio. E la città di Napoli, naturalmente. Per la quale il giovane film-maker disegna un profilo da personaggio protagonista. Ciò che gli interessa di Napoli è una modernità disorientata, dalle identità decentrate, un modello di tradizione e innovazione che ha preferito alla pingue macchia dell'*aufklärung* milanese in Pasolini.

Di fatto, la città, ritagliando per ciascuno dei cinque personaggi (padre, madre, figlio, figlia, colf) le rispettive vicende in un'installazione a cinque schermi, lungo una linea di percorso a rizoma, moltiplica e differisce se stessa: edenica, desolata, caotica, intimista, pagana: quale Napoli? E poi, una città è un luogo, cioè un'identità. Ma quale identità, quale ruolo, se i cinque non sono *altro*

dallo sconosciuto, e se tutti sono il medesimo Ming Wong? Realtà che infirma la nozione stessa di personaggio, di maschera, al postutto. Napoli, città teatro singolare, plurale. Wong, uno straniero, il suo aruspice. Parlando con lui, mi sono fatto un'idea del suo "teorema" artistico, esistenziale. *L'altro*, lo sconosciuto che è presso di noi, mi dice, siamo una folla, traffic-jam sulla Marina. Un individuo collettivo, insomma. A questo sconosciuto dobbiamo un diritto di cittadinanza, fare in modo che il fondo delle nostre vite sia abitato da quante più sinapsi positive possibili. Relazioni che Napoli da sempre alimenta, schiacciata com'è tra il fuoco e il mare, la vita e la morte.

Anche oggi, in un giugno torrido partenopeo, *si gira*. Mi veniva da dire. Da ridere. E da piangere.

Al Teatro Civico 14, *Diario di un pazzo*. Straordinaria rilettura da Gogol'. Da vedere e far vedere.

Così pazzo, così vero

Roberto De Francesco è Papaleo, figura emersa dai profondi Fifty italo-meridionali, prototipo di quella classe impiegatizia, scrupolosa, contadina e verticista, che inventò una nazione, un primo modo di organizzare il mondo, e di vederselo crollare addosso. «3 ottobre. Oggi è successo un fatto strano», annota. Nel colore della voce suggestioni napoletane, lucane. Un non so che di Ottocento. L'abbigliamento liso e decoroso, gli occhiali spessi inquadriati da un volto educato al servizio, i capelli conserti come le braccia; e una stanza che non è una stanza ma supplica di sedia, con portamatite e livore (speranze e spleen) da parassitismo statale. Attiguo alla tana di cucciolo bendisposto alla carriera, l'agognato salone del dirigente, e il sospirato, inaccessibile, boudoir della signorina sua figlia. La regia di Andrea Renzi gli misura una dimora a due ante, casa e ufficio, mentre la dimensione rarefatta, incollocabile, dell'altrove dove abita il Capo è un impalpabile, urticante, burocratese. Se non fosse che Papaleo è anche uomo di sentimento, di buona e integra coscienza, oltre che di sane attitudini. Quella di tenere, ad esempio, un diario del tutto cerebrale, avventizio e cronachistico, delle intime sue disavventure.

«6 novembre. Il caposezione stava nero». Papaleo innamorato, assorto nel «temperare 23 penne per lui, 24 penne per lei», immagina chissà quali intrighi di palazzo tramino le Loro Eccellenze e frattanto sogna, nei calzini corti bianchi, un posto da funzionario o da consigliere titolare: così potrà chiedere la mano della figlia del principale ... ma «che fetente che sono!», si dice aggiustando subito dopo il tiro, ritornando al mondo delle piccole, affettuosissime, inibizioni, ora più sedotto che mai da un romanticismo di maniera, mentre stringe versi di Aleardo Aleardi. Ora che le luci che gli guizzano intorno lasciano intravedere quante sfumature possegga un volto illuminato dall'effondersi paesanotto di un amore platonico. È allora che Papaleo, insospettito, beffa

della natura o somma sensibilità, arriva ad intendere il parlare criptico delle loro cagnette («il cane è un politico straordinario», sentenza), lasciando intendere quanto cuore deamicisiano ci sia dentro la dolcezza circospetta del provinciale. Ma è ancora strapaese, la cima che l'indice addita è pur sempre vereconda santa ambizione. «Sophie!», non fa che anelare a questo dolce nome. Nome da principessa, lui che il 5 dicembre successivo apprende da un rotocalco che «il trono di Spagna è vacante». Sarà pure proiezione tipica dell'uomo medio che cattura i massimi sistemi con ragionamenti piccoli e meschini, ma Papaleo non tarda nel capire che il ruolo è tutto. Quindi prende a ragionare. E ragiona sui fatti di Spagna, sulla sconvenienza di un trono lasciato vacante, alla luce poi delle mire espansionistiche della Francia ... davvero inquietante. Sbrocca. «In Spagna c'è un re. È stato trovato. E questo re sono io». È il 43 aprile dell'anno 2000. Quando sarà l'86 marzobre, Papaleo decide di andare al Ministero, laddove era la sua sedia da usciere factotum e verga un «Ferdinando VIII», altisonante, sul registro delle presenze. Ci sfianchiamo dalle risate. È completamente andato. Così pazzo, così vero. Il diplomatico non fa una piega e sale in sella ad una scala con una cosa che somiglia ad un mantello e sulla giacca da travet qualcos'altro che paiono mostrine e medaglie. Apoteosi della frustrazione salariale e intronizzazione: «il cervello lo porta il vento dal Mar Caspio», «la luna viene fatta ad Amburgo» ed altre ghiottonerie ariostesche.

Quella che gli bussano a più riprese sulla spalla non è la lama di una spada per l'investitura, ma il bastone di un nosocomio: Papaleo fra i matti risponde solo se lo si chiama col suo vero nome, «Ferdinando VIII», più o meno gridato, anche se scialbamente. Di tanto in tanto, l'elettroshock, donchisciottesca corona. Una musicchetta segna un punto di frizione. È l'anima ingenua e casta dell'italiano di un tempo, tenace nei buoni sentimenti: «Mamma, salva il tuo piccolino, abbi pietà per la sua testa malata, stringimi forte forte», dice. Implode un mondo. Biografia déraciné, il boom economico alle porte, resistenza degli ultimi brandelli di un sapere normativo allucinatorio: «Ma lo sapevate che il re di Francia ha una verruca proprio sotto al naso?». Consigliatissimo.

Apertura della stagione 2010/11 del Teatro Stabile di Napoli. Al Mercadante, *L'avaro* di Molière per la regia di Arturo Cirillo. Curvatura perfetta per musica, costumi e scenografia.

I nomi dell'amore

Incantevole, fiabesco e ultraminimale, il congegno che traduce le regole della pièce: una teoria di quattro cornici a sguancio interno, prospetticamente digradanti verso il fondo e mobili, lungo binari, a formare spazi, accurati, fluidi anticipi di mondi possibili; un rincasare di organi da cassaforte violata su un fiorire di note, come ferraglia o chiavistello (è la musica); solidi, abulici, neri nel vuoto di fondo scena strofinano, arricciano, monete dai colori cangianti (sono gli abiti), generosi nell'accartocciare il germoglio livido di uno spirito disinteressato a tutto fuorché all'incontinenza docile ed inutile di un crimine molteplice, sonaglio tutta personalità: il danaro. Idilliaco frammento di Arpagone nell'azzardo quotidiano. Indegnità, sconcezza dei suoi familiari (domestici, sbrindellati corrieri, giannizzeri), che rinfocolano elemosine e mai l'ombra, il barlume, di un affidabile tiro di sipario (che, anzi, è sospettosamente tenuto socchiuso – occhioecchio che tutto ispeziona – ad argine della razzia, saccheggio o furto).

Soluzioni: disconoscere Cleante ed Elisa, disprezzati figli per una conca, una delizia, rifinita di bianco (la cassa), avviare promesse di fiori d'arancio; convenienze: assicurare patti, garanzie, contro l'inquieto premere di mani indiscrete. Macchinare sabotare ottenere.

Al centro di questo montaggio, resistente, facoltoso e gracile, è l'amore, figlio di un'eloquenza sotterranea (la combutta dei fratelli), che prolifera gioiosa lì dove è possibile rubare qualcosa d'autentico che non sia spilorceria o interesse a strozzo. Diversamente, è un ossequio stucchevole e meschino, quando non apertamente adulatorio (Valerio). Così è anche Frosina che stracciate le ali a un Cupido spigliato (d'amore ruffiano è saettata) veste uno strascico furbesco e un poco laido, accalorato dalla vampa di un sentimento indecidibile (non più carne, non già cuore) e che Arpagone provvede presto a mettere sotto scacco.

D'intorno, l'avaro realizza una forza artificiale, cui è fatto dono alla servitù di essere sé stessa, nient'altro che *res*, comparse che si guastano la schiena, non per la corte, né per un staffile egoista e prepotente, ma per devozione all'aeriforme capitale, iprite desertificante la casa, il borgo, la città di Napoli (sullo sfondo). E anche quando la regola è l'alternativa, l'onesta cura di una bocca veritiera (Anselmo, Saetta, Fildavena), l'avaro tutto frastorna, devia, masturba, addolorato che altri al mondo possano godere, un giorno, della luce dei suoi occhi, turati nel santuario della sua (vera) eredità: pertanto va e, sprofondata la cassa prudentemente in giardino, s'augura sgravi il suolo, per lui, ogni giorno, figli così belli, gli unici che egli riconosca.

Ma il bottino viene trafugato, la mano lesta e perspicace di un Mercurio in panni domestici fa giustizia del mal tolto e distribuisce per tutti una lieta conclusione. Quando è il momento dell'agnizione, dei fili che convergono a sciogliere la gomina in pantomima, l'avido Arpagone reclama per sé, invece, l'amato sacello. Che gli verrà restituito, svuotato di ogni senso, pura divinità. Eppure zeppo. Ciò che Arpagone non fa che idolatrare è un baule vuoto, assoluta necessità, incantesimo di sensi a venire.

I caratteri così indovinati e il preciso registro delle armonie (toni, colori delle voci, gesti, tic) dicono di un piccolo capolavoro. Asciutto, quasi sempre impeccabile, come da rasoziata. Con un istinto della drammaturgia assai scaltrito e nuovo. In scena sino al 7 novembre.

Al Mercadante, *I promessi sposi alla prova*. Da un'opera di Giovanni Testori, per la drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tizzi. E con un bravo Francesco Colella.

Le promesse del Manzoni

Lavori in corso per una compagnia alle prese con la prosa de *I Promessi Sposi*, cercando una rilettura (anche) attualizzante, centocinquantesimo dall'unificazione italiana e dintorni, del romanzo manzoniano. I pretesti ci sono tutti: rendiconto dell'italianità, la sciagura dei poteri forti in contesti piccoli, deboli, ora che il prepotente è una cricca di uomini (e donne) di malaffare, poetica dei ritorni (della povertà, dell'analfabetismo), verifica della working class nell'era degli *impedimenta* più o meno di Stato.

Non una pièce, quindi, ma uno studio, una *prova* per l'appunto, dei mondi possibili interni al *rappresentare*: che poi tutto si risolva in rappresentazione (personaggio è, per i magheggi di Sandro Lombardi, anche il sipario, rosso e sontuoso) e che questa, infine, si riveli, in platea come sulla scena, *la* rappresentazione de *I Promessi Sposi* "oggi", diviene presto chiaro; se finanche nei costumi quel tanto che basta al personaggio (un copione in luogo del breviario per il don Abbondio, un giubbotto per i bravi) è reso con *verve* sperimentale, bastando poco, a teatro, molto meno che sulla pagina scritta, inventare un'atmosfera, descrivere un ambiente, colorare una voce. Molto invece occorre per render viva la parola. E qui Lombardi davvero è maestro. «Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda ecc.», pare di vederlo, mandando in gloria centocinquant'anni di cattedra, il celebre incipit finalmente restituito all'immaginazione degli italiani.

Ma il fascino dura poco. Non fosse per la spigliatezza di Francesco Colella (Premio UBU 2010 come migliore attore non protagonista) che con sé tutto trascina, la rappresentazione segnerebbe il passo per difetto di sintesi, e nonostante il canovaccio. O sarà che la noia sopravviene quando si sa già come finisce ed il classico ritorna classico, cioè qualcosa di simile ad un affondo

in poltrona.

Presto, allora, ci si accorge (drammaticamente) che non tutti i personaggi *ci sono*. L'attore che fa don Rodrigo è incredibile palesemente, ad esempio. Idem per l'attrice che fa Gertrude, se non intervenissero opportune le correzioni del capocomico ad inquadrarne il *cliché* ora nella figura della sciantosa ora attraverso una recitazione più animosa e più innaturale: resta il fatto che, ironia della sorte, con la monaca di Monza si ride, grazie a qualche motto di spirito di sicura presa sul pubblico.

Quando invece l'attore sa farsi invisibile – poeticamente abitate dai propri personaggi sono Lucia, Agnese e Perpetua (rispettivamente Debora Zuin, Marion D'Amburgo, Caterina Simonelli) – la rappresentazione acquista luore ed intelligenza e le novità della messinscena vengono colte con maggiore soddisfazione. Sia che si tratti di implementare, rinnovate, le verità grotowskiane o di giocare, con sapienza, sui registri alto e basso, su ciò che prova o saggio di bravura è, il senso conclusivo sta, tutto sommato, in un esperimento riuscito, in una ricerca di potenzialità non necessariamente dispiegate. Più che la drammaturgia, pare riaffiorare sotterranea, trasparente, l'anima pedagogica che fu del Manzoni. Potere della parola, unità della storia, Divina Provvidenza. Cioè *il sugo della storia* di quanto promesso dal Gran Lombardo, in tempi già sospetti e molto prima della tv.

Avrebbe compiuto 71 anni, questo 18 febbraio, l'indimenticabile Faber. Lo ricorda all'Elicantropo la compagnia di teatro Experimenta, per la drammaturgia, regia e coreografie di Riccardo De Luca. Con *71 rose di rame*, storytelling che intreccia indignazione civile, avventura e fiaba irregolari, tra golpe e marce rivoluzionarie «in direzione ostinata e contraria» verso l'Utopia. Ma la bussola punta sull'emozionale, con poco chiaro-scuro e passaggi non sempre convincenti; mentre il turgore del pensiero di De André ne esce sbrindellato in ritratti e numeri al limite del varietà.

Varietà De André

Sarà perché giovani sono gli attori, che con molto entusiasmo e buona preparazione si sono imbarcati alla volta di un'avventura di tutto rispetto (ricordare De André senza farne un santino); sarà perché il cantautore ha le dimensioni di un gigante (non solo europeo) del secondo Novecento e che dovunque lo si guardi, come Genova sua città natale, «ha un grembiule antiproiettile tra il giornale e il gilè» (per citare la sfuggente "London Valour" di cui in *Rimini* si narra il naufragio): cioè imprevedibile alla spicciolata; sarà che l'idea di De Luca è originale e sentimentale assieme, consegnando ad un plot frizzantino e un poco indisponente l'unità di una poetica senza smagliature (gli ultimi, le minoranze; e la loro rimozione, perverace e meschina, da parte di maggioranze in volo «su un tappeto di contanti»); saranno queste ragioni, unite ad una aspettativa alta dato il contenuto, ed altro, che quanto accordato dai dieci interpreti nei loro personaggi somiglia ad uno spettacolo di varietà (certo: siamo a Napoli) depurato di tutto meno che della capacità di tenere la scena, prediligendo la spettacolarità, tra canzone e monologo, più che l'asciutta riflessione sulla lucida, drammatica, complessità critica della produzione deandreaana.

Ne è uscito un discorso polarizzato su alcuni temi che meglio ridondano quando si parla di De André, e cioè il discorso libertario, alla luce anche della Grande Normalizzazione degli anni 90, quello antimilitarista e minoritario, trasversalmente intercettato da atmosfere a carattere popolare in un lungo *folktale* con fughe in avanti e sino ai giorni nostri. Ai poli della trama sono due canzoni del Nostro, quell'*Avventura a Durango*,

adattamento di *Romance in Durango* di Dylan e Levy, e *La domenica delle salme*, sudario intessuto di luminescenze sarcastiche e profetiche all'indomani della caduta del Muro. Sicché Durango, città natale del Pancho Villa, viene a coincidere con la meta di una rivoluzione riuscita da parte di una brigata di anarchici utopisti imbarcatasi a Genova, tutti artisti dai nomi vagamente familiari (De Andrevic, De Androis, De Andrade, De Andrea, De Andrei, ecc.) cui si uniranno i personaggi delle canzoni di Faber, Prinçesa e le signore della duménega, Piero e il Bombarolo, le donne della buona novella e quelle della disamistade, l'Utopia (signorina Anarchia) e il suo assassino. E, ancora, le vicende dell'uomo proba, di Franziska e di Andrea, e degli zingari Khorakhané con la loro corona di rame in luogo di un Nobel per la pace.

L'utopia, dunque, come collante ideale della Smisurata Brigata, coltivando ciascun personaggio «il suo pezzetto di utopia» (il famoso individualismo stirneriano), trascinando in cortile un cannone o quel principio di autorità di cui parlava il Samuel Bellamy in esergo a *Le Nuvole* dal legno della sua nave pirata; ma anche una summa, tra il commosso e il celebrativo, del De André-pensiero se potesse ancora oggi scrutare questi Anni Zero, carezzando un amarcord ancora lontano dal finire: «I Berluscones ci bombardano! La Repubblica delle Mignotte ci attacca»; «liberate Mubarak, lo zio della Ruby» (ma è battuta rubata a Crozza). Felici le commistioni di Prinçesa e *Tammurriata Nera*, le ibridazioni con la disco music, la cucaracha e l'effetto scenografico del nero delle «macchie di lutto» sul bianco dei leghisti, foulard verdi da brianzoli rivoluzionari «aziendalistas». Deprimenti le geremiadi delle figure de *La Buona Novella*, con interi versi mandati a memoria senza la minima luce di splendore. Lì dove invece si sfiora la fiaba, facendo a meno del tono didattico, i momenti più vicini all'essenza della poesia. Qua e là appiattita da una bassa qualità attoriale per un De André spesso vissuto dall'esterno, assimilato di fretta e senza grossi convincimenti interiori.

Prima del '68 il disagio era, soprattutto, anche, familiare. Con *Ipugni in tasca*, Marco Bellocchio ne raccontava l'insostenibile situazione. Oggi, non più al cine ma a teatro, il figlio Piergiorgio prova a verificare la condizione postuma della famiglia dopo ogni sfiorire di pugni, ora che passata è ogni primavera. Portando in scena una riscrittura intelligente, per le scene di Daniele Spisa, le musiche di Ennio Morricone e i costumi di Giorgio Armani. E con una brava Ambra Angiolini, nei panni che furono di Paola Pitagora.

Le dita divise

Le pareti traslucide e la luce meridiana della terrazza, i temi, quelli di Bellocchio (la vereconda, soffocante, clausura familiare), il tempo infinito, logorato in un capestro dove è il rito nevrotico della minestra: davanti ad una madre impassibile, cieca. Schiaffi. Qualche volta la tensione cala e l'eco dei passi concitati evoca un sinistro destreggiare dei pugni in tasca, come da molesto affetto sotto silenziatore. Qualche volta la tensione esplode, «che cos'hai?», «sono infelice», «vuoi una caramella?», sfumando sull'eterno ritorno dell'uguale, come sono i soliloqui di Ale, dietro propositi di morte.

La luce che piove in una casa dove una madre cieca vive con quattro figli, la musica, quella classica, e le lezioni di inglese prima del '68. La mediocre anima di Augusto, il maggiore dei quattro, padrone di un quarto di patrimonio, ha una procura (revocabile) dinanzi al notaio, lascerà casa per più consoni avvenire. Leone, chiuso in un dolce eremo di deficienza, affetto anche da epilessia è Ale, coscienza critica del disagio familiare; e Giulia, aperta alla vita, all'incesto, dimidiata tra Leone e Alessandro, tra fregole crocerossine e un individualismo grottesco. Lascerà morire Ale, dopo che questi ha fatto fuori Leone e la madre.

Due vite, Augusto e Giulia, espropriate da ogni religione del corpo familiare, fondano due potenziali sociali: il tranquillo cinismo di una vita borghese per lui, la rivalessa autoritaria in un solleticante narcisismo per lei. Nel mezzo (un centro epocale, storico), la carneficina dei tre inadatti: la cieca, il demente, l'esaltato. In prospettiva, i lineamenti precursori della nuova famiglia italiana, un individualismo grottesco e una soluzione antivitale tra

il cinico e il mediocre. La famiglia della nuova borghesia italiana da cui ripartire per capire, ancora oggi, in tempi di Family Day, quando e in che modo quei pugni sono nuovamente ritornati in tasca.

Messinscena che risponde alla domanda, al meglio, nella professionalità dei silenzi, denunciando la contemporaneità di una visione emancipata di quasi mezzo secolo. I movimenti macchinari, come gli episodi di *spannung*, hanno qualcosa addirittura di postelevisivo, mentore Ambra Angiolini; mentre l'unità del nido è attraversata da voci alludenti un'estraneità impensabile al cuore degli anni 60, intuibile nonostante la resa pressoché filologicamente corretta del dettato paterno (Bellocchio senior). Piergiorgio risuona nei panni di Ale con vividezza e il giusto carattere, quello di una persona cui la sofferenza ha acuito l'intelligenza e la stravaganza.

Nella drammaturgia molto di ciò che "pesava" in pellicola viene disciolto in passaggi fugaci, leggeri, al limite dell'ottundimento degli elementi più spiccatamente ambientali (un rumore di auto, il monotono di un'aria sul giradischi, le sorprese come le attese); su tutto prevale una rischiarata interpretazione dell'angosciante esistenziale, con i sottintesi che rimangono tali, e l'intrusività tipica di un compiersi ciclico, puro e senza errori, della famiglia mononucleare (neanche lontanamente s'avverte la defunta, chiassosa, famiglia italiana): a questa famiglia, persone più che relazioni, pare sottocchi si guardi quando sulla scena sono scambiati gli sguardi e, dietro di questi, le intenzioni.

Non per gioco. Ma per mancanza di scheletri nell'armadio. Così chiaro, così definito, che i pugni paiono dita sottili in tasche diafane. Dita divise, lì dove era il colpo, il fomite di classe, la bandiera.

Al San Ferdinando, la prima delle quattro compagnie selezionate all'E45 Fringe Festival 2010. Diritti al cartellone del prossimo Napoli Teatro Festival Italia. Si comincia con uno studio di Monstera, per la regia di Nicola Russo, *Physique du rôle*. Sophie Calle, ma anche Hervé Guibert, Catherine Millet e Dino Buzzati, dietro la trama delle immagini, oltre la superficie della fotografia.

La forma dell'attore

Quando entriamo in sala, sulla scena ci sono due uomini e due donne. Un paio di sedie, un'altra accanto a dei cuscini una piazza e mezzo, come si dice, ed una poltrona. Poco più discosto è un tavolino. Un movimento, appena un'istantanea, un gruppo di fotografie nate mute di storia, prendono voce dalle supposizioni dell'artista *bricoleur* al tavolo da lavoro (con tanto di lampada, telo e proiettore). Lui, Nicola Russo, sta per Sophie Calle, l'artista che nei panni di cameriera fotografò tracce, rituali ed effetti personali dei clienti di passaggio in un albergo veneziano.

Prima messinscena. Un uomo che fa una donna che è un'artista ma che fa la cameriera per rubare frammenti di biografie misteriose da cui ricavare un vissuto narrabile. Segue contraddizione. L'artista che lavora sulle immagini, uno *studium* in senso barthesiano, vede insinuarsi con un colpo di coda (dell'occhio) il fantasma, l'ombra, dello stereotipo: qui ci sono dei tacchi a spillo messi in un certo modo, lì un *peluche*, altrove una forma lasciata sul letto, il pigiama ripiegato su una sedia. Da cui l'impossibilità di raccontare le immagini (tramandare una memoria?) se non per supposizioni. A dire che non si dà immagine pura, nemmeno quando l'oggetto è sconosciuto, radicalmente astratto, *fuori*. E se le reliquie lasciano molto immaginare, il soggetto inquirente non può che liberare monologhi, inferenze, vissuti personali, ruoli, parti di ruolo, pratiche dell'immaginazione a palafitta su uno iato abissale tra ciò che rimane credibile e quanto invece non si capirà mai. Ma cosa accade se, dall'altro canto, i personaggi "supposti" possano di-vertire chi guarda, sostenendo una parte attiva nel processo di comprensione, rendersi *a loro modo* credibili?

Epifanie. Avvenire di una seconda messinscena: chi è guardato reagisce alla trama delle immagini indossando corpi (*phisiques*) altri lì dove era piovuta l'immaginazione (bidimensionale). Nascono i personaggi e, assieme, noi (il pubblico, la vita); mentre il reperto passa a rango di meta-oggetto critico, disegnando una quinta parete, un *overlook hotel* nel quale incidere tonanti collezioni di io. Difatti la vita non è mai superba, tradendo sempre le migliori aspettative. Quei tacchi a spillo sono di un uomo "normale!" (Marco Quaglia); la stanza poco frequentata, come morsa da un'inquietudine tutta maschile è invece di una donna (Sara Borsarelli); e i giocattoli non sono di un bambino ma di una non più giovane signora (Teresa Piergentili).

Physique du rôle, allora, nuovamente doppia un'antinomia. Da una parte l'ideazione artistica va, corre, all'aspetto fisico necessario a sostenere un ruolo, fosse anche supposto, immaginario. Dall'altra, è il corpo dell'attore che ha in sé credibilità, a prescindere dal ruolo, fosse anche supposto, immaginario. Il senso è un regno dai fili invisibili. I tre attori lavorano dunque sul ruolo, loro stavolta alla ricerca di indizi con cui carpire l'essenza dei personaggi evocati. Indizi che sulla scena sono sempre e solo le maschere, lì per nascondere, indossate per rivelare. Ermeneutiche a confronto. Tutto ciò che diventa azione scenica travalica la bidimensionalità del reperto fotografico e si fa teatro, dramma. *Abitando* la vita, i tre clienti dell'albergo veneziano generano contenuti, sindromi: strategie d'amore possessivo, affezioni da *inner eye*, fette di sé divise tra mamma e papà. Ci si mette anche la memoria storica, con una traccia del '63, quel *Cuore* della Pavone Rita, con celata funzione estraniante, mimetica del reale integro ricettacolo nel quale sono combuste le vicende di tutti noi. Anche noi, certo, in una camera (platea), con ruolo di quarta parete.

Applausi per una drammaturgia priva di alcuna inflessione sentimentale che non sia la volontà di discutere di teatro a teatro con i mezzi, gli strumenti, del teatro e, in generale, dell'arte. Studio che rende in modo nuovo lo scarto tra oggettività tutta da verificare e soggetti "credibili" a meno di ogni possibile immaginazione.

Prodigal Theatre's Urban Playground Team: prima volta all'interno di una struttura per una performance sul mondo del parkour. Quaranta minuti di banlieue efficiente, semplice e veloce. Nel centro della città.

Muta di gatti metropolitani

Sembrano tralicci di tetto da grattacelo i tubolari in acciaio al centro scena o della ragnatela tirata per effetto di una lama di luce attraverso oggetti prigionieri da ingorgo metropolitano (strade, gradini, lamiere, dissuasori di sosta, binari).

Di fatto, si tratta di un tracciato nomade che distribuisce in uno spazio aperto, anche se al chiuso del San Ferdinando, i cinque performers di *The inner city*, studio che Prodigal Theatre, finalista al Fringe2Fringe 2010, porta a teatro dopo il successo di *The Tragedian. The Rise to Fame of Edmund Kean*.

Parkour, con linee di free running, tra rumori di techno-house, pop e downtempo, mentre fa mattino e sera per le luci di Christopher Umney (e i suoni di Wevie Stonder) su traceurs e traceuses poco smog-dressed (ma su cinque grigie, due paia di calze han colori alba e tramonto come giochi di luce, quasi corpi autonomi) che fanno il *saut de chat*, il *tic tac*, il *saut de précision*: ciascuno per proprio conto, a tutto tondo, eppure tutti insieme irrelati in un'unica dimensione, progetto che Miranda Henderson ha sforbiciato lungo quei bordi che possono tornare utili quando si sfugge alla/nella gabbia metropolitana.

Nata come forma di allenamento, l'*art du déplacement* realizza il sogno dei libertari Anni Zero che applicano nomi nuovi ai concetti di "possesso", "ottenere", "acquire" riferendosi all'eterna erranza delle scritture postume, geroglifici aerei lì dove era il monolite urbano, con le sue punte di non ritorno e inaccessibilità (del potere).

Camminando nelle città, al tempo delle periferie, smontano recinti costruendo una dimora comune, abitazione costantemente rimodellata, stavolta a scala planetaria; la carta sulla quale slides (scivoloni, diapositive) fermano una luce tinta nel ghiaccio, differente metro

che agisce solo superficialmente sul mondo, spettacolo di sculture calpestate nell'atto primario di trasformazione del territorio (fuggire, attraversare, frequentare *e non* lasciare tracce permanenti che non sia il percorso dada, ma non troppo ludico, di genesi verso la libertà).

Un nuovo universo artificiale, un nuovo uso del tempo, e così della speculazione intellettuale, attraverso gli spazi vuoti-non-vuoti della periferia contemporanea. Alcol attraversato da flussi di energia, moltiplicazione dei punti di vista e metamorfosi continua dello spazio sino alla *dérive*, svelando paesaggi e racconti accessibili, rapidamente informali, tutto sommato: democratici.

Ad *Ernesto Filoso*. Giornalista, scrittore, indimenticabile amico.

Ciao Ernest!

È triste scriverti oggi, carissimo mio.

Sarei presto venuto a casa tua, come d'accordo, al massimo entro questo fine di settimana. E invece, ieri sera, non m'hai potuto abbracciare; né io te.

Ernest, carissimo mio!

... Mi mancano anche le parole.

L'ultima volta che ci siamo visti eri giovane come sempre, pur sempre uno degli ultimi signori di Napoli. Ti ricordi? Non è passato molto tempo, solo qualche settimana... L'aria del pomeriggio era quella di un maggio fresco e pungente; parlammo, fra l'altro, di Schliemann, colto dalla morte a Napoli, un po' come quel tuo Virgilio venuto a riposare – quel giorno stesso tu mi indicasti il posto – qualche curva ad abbrivio delle rampe di sant'Antonio: era una tua ipotesi, carte alla mano, che Virgilio fosse ancora lì; ricordavi di aver visto da ragazzo depositare nei pressi di quella fontanella, ora del tutto inglobata in mura recenti, mazzetti di fiori freschi, come per uso da tempo immemore, a render culto a Virgilio mago e protettore.

Si andava a Domicella, alla festa delle rose dov'era un reading di poesia, dall'altro lato del Vesuvio. Ti ho scattato qualche foto e girato un piccolo video che il tuo Valerio, ieri sera, ha potuto vedere, mentre Marco, poco distante, si poggiava sul bracciolo della tua poltrona: dei tuoi figli, Ernest, ne andremo sempre fieri! Li dovevi vedere, così sobri, così forti, attendere alla tua persona con infinita delicatezza filiale.

Amavi la poesia. Eri tu stesso finissimo scrittore. I tuoi corsivi, i tuoi libri, l'insuperato stile del tuo epistolario, *familiare* che conserverò con estrema cura, ogni volta attese con rinnovato amore. Amavi i tuoi amici. Mai amicizia, Ernest, fu così sentitamente ricambiata! così vivamente favorita!

Sei stato un uomo dalla spiccata personalità, come si dice. Del professionista la passione, la serenità di giudizio, l'affascinante, vigile, metodo critico a servizio della verità, fosse cruda, con pochi misurati cedimenti al cosiddetto buon senso e sempre con la giusta ironia, l'immane sigaretta tra le dita, nella profondità di un batter di ciglia il segreto di una potente intuizione, a te stesso inedita, speciale.

L'affetto, Ernest, la simpatia, il tatto, la disponibilità, l'intelligente conversare, il rispetto a nulla pretendere, la vastità delle conoscenze, degli interessi, le migliaia di pagine scritte, lette, i progetti, l'amabile tua presenza, ospite generoso e conviviale, a casa come fuori, nei brevi e nei lunghi viaggi ... se tutto potesse risolversi nel dire: «ci mancheranno» ...

... Quando scherzavi sulla tua vanità, e noi con te; sulle tue disattenzioni; sulla tua onestà (impagabile fra i pescecani della carta stampata); e poi le trovate, i *calembours*, gli aneddoti e le risate, Ernest ...

Vorrei parlarti. Dirti che sei stato sempre molto gentile. Un vero signore. Ma, soprattutto, vorrei ringraziarti. Darti un ultimo abbraccio, anche solo salutarti e sì, dirti che ti voglio tanto bene.

Stamattina, quanta gente alle esequie. Stefania ha avuto per te le parole di tutti noi. Io, del resto, ancora non ci credo, ché tu ieri sembravi riposassi, gli occhi appena socchiusi, così, intenti a formulare un pensiero, o cos'altro ... Davvero, stento a crederci, e senza più lacrime e singhiozzi. Perché sei uno dei miei migliori amici. Lo sarai fin l'ultimo mio giorno, Ernesto mio.

Prima italiana per Robert Lepage ad un anno da *Lipsynch*. Con *Le dragon bleu*, il regista canadese apre la quarta edizione del Napoli Teatro Festival Italia. In assoluto, il manifesto del cinetatro nel secolo cinese. Quasi il sequel della sua *Trilogie des dragons* del 1985, un dieci anni prima (!) dei *Trois couleurs* di Kieślowski. Non più teatro di prosa, dunque, ma ibridazione di più dispositivi: movie, cultura visuale e tecnografie; in francese, inglese e mandarino, con sottotitoli in italiano. Quarantacinque minuti (ma qualcuno di troppo) di individui-immagine inamidati in qualcosa di impalpabile, il *bleu*, per l'appunto, colore che parla di surmodernità invisibile e contraddittoria, che riporta il senso del capitale alle conseguenze delle sue forze, dove è la profondità della visione e il suo drago. Emerso da un fondo tematico torbido, il dorso di fango e la corona d'oro.

Luce cinese

La fine delle utopie dischiude solo destini individuali, dice Augé, svincolati da un progetto collettivo. Repubblica Popolare Cinese e sue contraddizioni. O, potrebbe intitolarsi, *Le dragon bleu*, la dimensione organica al nuovo tipo di indigeno cosmopolita sovrainvestito di senso, di assenza di spazio, profilo puntiforme infimo, moltiplicatore di presenti tele-visivi. La cura liberale ha sottofondi da rumore macchinico di proiettore, controlli di target, aperture e chiusure d'obiettivo, files come finestre al curtain wall. La lezione del Bird's Nest di Pechino, un incendio da particole di led su borse e mercati, l'ago che incide il drago depositando pigmento bleu sulla pelle e sul contante.

Persone. Pierre Lamontagne (Henri Chassè), di professione calligrafo, cinquantenne canadese trapiantato a Shanghai per inseguire le sue aspirazioni di radbomante gallerista d'arte contemporanea; Xiao Ling (Tai Wee Foo), giovane artista cinese in cerca di successo e Claire Foret (Marie Michaud, coautrice della pièce), affermata pubblicitaria canadese in Cina per le pratiche di adozione di una bambina di ventiquattro mesi.

Vicende. Pierre e Claire, in Canada un tempo marito e moglie, si incontrano dopo venticinque anni. S'è invece da poco conclusa la storia d'amore tra Pierre e Xiao, da qui il *ménage à trois* mimetico di arte (fotografia, grafica pubblicitaria, pittura, ideogramma) e vita. Tre personaggi in cerca di spazi dello standard su cui individuare destini. Pertanto, l'arte come medium attrattore di una

nuova sintesi sociale, già postfamiliare, in cui riconoscersi sul piano di una contrattualità solitaria, anzitutto.

Ambienti. Stazioni, bar, strade trafficate di Shanghai, la carlinga di un aereo, l'interno/esterno di uno studio d'arte a Shenzhen, finestre (wendersiane) che s'illuminano e aerofotogrammetrie del Fiume Azzurro. Mappe. Tatuaggi, scritture, copie al nero di tele per l'export (l'autoritratto di van Gogh) nella Cina globalizzata che asserve l'arte alle leggi del vicino Occidente. Se è vero che dagli ambienti nascono le storie, l'estrema perfezione dell'apparato tecnologico di messinscena infirma il teatro di prosa, riuscendo i corpi mere proiezioni digitali su cortina di celluloido.

Temi. Il principio di scambio (ecumene del danaro) annuda le dinamiche di coppia tra Pierre e Claire, Xiao Ling e Pierre, Claire e Xiao Ling e, assieme, il mercato delle adozioni (paradosso cinese: il governo del progresso tassa il numero di figli, prescrivendone uno solo per coppia): così come in *Lipsynch*, ci si confronta sul tema dell'adozione, ma stavolta senza successo. Anzi, aprendo sul finale ad una terna di soluzioni lontane dall'evolvere in storia. Ché la storia, come un *non-lieux*, è una tavola di combinazioni tutte contemporanee, in un lieve gioco di narrazioni *ad excludendum*.

Inutile aggiungere altro. Monologhi, dialoghi, la raffinata tessitura dell'impaginato di scena, le luci, l'uso della coscienza – un oggetto riguardato con tatto e sensibilità, parlano di capolavoro ovunque si guardi. Non è più solo teatro, in senso tradizionale. Ma una intelligenza sulle cose nuova e naturale. Il nome di un secolo, con estrema forza visiva tatuato.

Per E45 Napoli Fringe Festival *Studio in déplacé* di Blucinque sul fuori luogo, sull'improprio stonato sconveniente movimento di ricerca intorno al tema della messinscena così com'è: attraverso corpi in danza. Con poche parole e molto teatro.

Morbidi, giusti

Scomposte figure si muovono, i rumori e le luci fuori-campo. Disorientate, retrocedono verso il fondo: cercano, si cercano; si incontrano. Compongono un quadro, paiono cinque carte fuori mazzo, gli sguardi fessure di elmo, abbacinati confusi smarriti dal troppo uso. La consuetudine delle pose di scena, prima che una valigia s'apra, e dentro un paio di tutù. Nulla di classico per questa evasione: due di loro che fanno vocalizzi, riscaldano timida la voce.

In primo piano, tinta su tinta, i tessuti, i corpi e le membra, *nuance* di materia contorta e spietata: un corpo solo, in realtà, sono i due, elettrificati da un'ascia a cinque corde poco distante, tortura di chitarrista. Se guardi bene, in penombra, dall'altro capo è una voliera chiusa. La pelle stropicciata, intende commuovere, sotto un bianco raggio di luce dice, distribuisce, «uno», «ogni»: parole senza suono scaturenti dall'eco di corpi coriacei, oliati il giusto.

I gemelli.

Una seconda coppia, adesso, rosa e nero. «Tutto può andare a posto se li separiamo», genitori che parlano dei figli, figli che interiorizzano voci di genitori, «ogni individuo deve avere una propria vita», scandiscono; «uno», «ogni», l'indefinito ridotto a norma se il gemello diventa persona. Ingoi di respiro compulsivo; la metà emancipata da se stessa in bilico su una sedia è un tema mitologico, qualcosa che attiene al *déplacé* dello spazio meta-teatrale.

Scivola per lo spazio dello schienale, fa cascare la sedia giù in platea la donna che farnetica delirando, mentre gli altri ammainano microfoni sulle tavole come reti dalla riva. Fuori sincrono: «io divento tutti», «dire la stessa cosa in tutti i modi possibili», fanno in tre, allineati a sgancio di scena: sono una quinta, col chitarrista e una donna risalente il fondo che danza libera un qualcosa. Quaranta minuti di forti sensazioni

alludenti la complessità della ricerca espressiva intorno ai corpi e alla voce, con intelligenti incursioni di senso sulle tecniche del lavoro drammaturgico. No stop di applausi per la coreutica, soprattutto per il taglio e il nitore concettuale decisamente interessante.

Bachelard, Vargas e la memoria del corpo in un luogo immaginario per *Le briciole sulla tavola*, al Ridotto del Mercadante. Vi si accede singolarmente, a gruppi di sei, per un massimo di mezz'ora. E si provano sensazioni (con tutti e cinque i sensi) attraverso un linguaggio di cui si sono perduti i codici.

Quando il bambino era bambino

Il primo incontro è con la Sfinge, naturalmente. Che mi pone una serie di domande sul chi sono, campendo spazi in forma di colorate linee su carta bianca; quasi uno specchio, quasi un disegno di destino. Salgo la rampa, fuori del tempio (una poltrona con vista), busso, una mano mi accoglie.

Dentro è buio e nel buio è una ragazza, la luce così bassa che a mala pena le leggo il sorriso. Ci sediamo, apre un libro di fotografie, un album di famiglia, di quelli che si conservano nel cassetto o chissà dove. Ne sfoglia lentamente le pagine, cercando la mia complicità. «Questa è Antonietta», pare che dica, e penso sia lei quel volto di fanciulla virato seppia: ma la vista è un'illusione; e una foto, del resto, nient'altro è che effetto d'un barbaglio di luce.

Mi racconta di quando piccina, naso al soffitto della camera, fissava le ombre capovolte proiettate dai passanti della strada. Contraccambio, raccontandole del mio, di certe mie esplorazioni mattutine dove erano almeno due colori, l'oro e il rosso, lungo le asole di una tapparella a nastro illuminata. Mi riprende la mano, ci alziamo, dischiude la tenda dinanzi a noi.

Quadro varco la soglia, dentro non è molto buio. Almeno non quanto m'aspettassi. Già, perché comincia ad inquietarmi questo strano viaggio, sempre più familiare, sempre più perturbante. Due damine bianco vestite, come uscite dai *Caprichos* di Goya, mi volteggiano intorno. Mi prendono per mano, quindi una di loro si toglie la benda dagli occhi e me la porge: anch'io bendato. Vengo sfiorato, sfioro. Sembra mi soffino intorno; in me rinasce qualcosa di simile al clima psicologico dell'infanzia, quando dipendevo totalmente dall'altro, in balia dell'ignoto. Anche il paesaggio sonoro (bisbigli, passi, echi di strumenti a fiato) avvera lentamente l'idea

di un'infanzia possibile *oggi*, ma in un mondo parallelo. Ancora il tatto: poggio la mano su di un piano dove una trottola è fatta ruotare fra le mie dita. Mi voltano, mi sbendano, sono dinanzi ad un teatrino, una sorta di *Wunderkammer*, ricetto di oggetti straordinari: i giochi di un tempo: tutti dimenticati.

Adesso posso guardare. In una relazione con l'oggetto, origina il feticismo della vista, la nascita del collezionismo, dopo che il con-tatto con la trottola di legno è stato soddisfatto. Comprendo: la collezione desueta dei più bei balocchi diventerà una libreria, una filatelia, uno schedario di versi sciolti. Il teatrino delle rarità fissa questo momento, incide un episodio muto e appassionato, che d'ora in avanti vorrà essere infinitamente, compulsivamente, verificato.

Quando mi bendano nuovamente, da una donna mi viene porto un lenzuolo da ripiegare prima in due poi in una sola parte; e mi sovviene di quando controvoglia aiutavo mia madre in una stanza in cima alle scale, quattro mura adesso superstiti a se stesse in qualche luogo della memoria; sento che sto attraversando un nuovo ambiente, riesco a tastare gli oggetti su di un piano: una gomma, un foglio di carta, un quaderno. C'è aria di famiglia, calore di relazioni umane. Vengo fatto sedere. Fra un po' una mano d'uomo mi inforcherà la penna con la quale imparerò a scrivere, aiutandomi nel tracciare segni che non sono lettere e lettere che non sono più disegni.

Da questo, quindi, ad un altro tavolo, stavolta molto più alto della sedia, un tavolo da *Hänsel und Gretel*, mi viene di pensare al momento, con piatti e posate fuori scala (dev'essere perché così apparivano al bambino, penso). Mi viene offerto del pane, una ciliegia e un bicchier d'acqua. Ma io sono stato un bambino educato a far complimenti di fronte a ciò che veniva offerto in casa altrui. Educato a dire sempre "grazie", anche se la sete o la fame ti devastavano con la forza di un cazzotto sui denti.

Vengo allora instradato da una donna, gli occhi ancora fasciati, verso un altro punto dello spazio abitato. Da lì sale odore di umido e di terra. Al tatto è un grosso piatto fondo. Mi vien fatto cenno di affondarvi le mani. Sono migliaia di semi. Mi ci perdo come fossi tutto dentro migliaia di granelli di sabbia, mentre le nostre

mani giocano, s'incontrano, a scovare forse un tesoro. Finalmente posso vedere: è un terzo tavolo, gremito di piante. Deve essere il terrazzino, suppongo, la veranda di casa; la mia amica, le mani ancora nella messe di semi, mi dice di prenderne uno; scelgo quello che m'è rimasto al dito, quasi un anello, mentre dall'altro lato del vivaio un giovane sta preparando il solco nel quale il seme verrà piantato.

Infine mi dirigo lungo un corridoio, al termine del quale è una ragazza su uno sgabello che mi invita a scrivere un commento, fosse anche un ideogramma, su quanto lì vissuto. Disegnerò di un uomo bendato con un germoglio d'erba spuntato dal cervello, su uno dei lobi della fronte: sarà la nascita di un'idea, chissà quanto consciamente, scivolando nuovamente nel mito. Non per nulla dal cranio di Zeus è nata la sapienza, Athena, l'idea immaginativa. Questione di mondi simbolici intatti, ricostruiti.

Potrò conservare il disegno a ricordo dell'esperienza vissuta, ma non ci sono più mollette per appenderlo alla piccola pinacoteca degli ospiti che mi hanno preceduto. Dico ospiti, ma mi sbaglio. Siamo stati tutti abitanti.

Quando esco e scendo in strada, faccio ritorno a casa. Mi sorprendo a guidare un'automobile.

Ultimo spettacolo NTFI. Kevin Spacey è *Richard III*, per la regia di Sam Mendes. La coppia Oscar, stavolta, intorno al lato oscuro di una coscienza codarda. Tre ore e un quarto di teatro per capire qualcosa di preciso tra natura e potere. Qualcosa che sta nell'esecuzione perfetta di un dramma anche profondamente umoristico, se non già postmodern. Il che è dire: molti soldi, un cast di ventisette firme, ma il messaggio ripesca nella storia un già-visto. Più che cose nuove, è ancora una volta la prova della modernità di Shakespeare.

British blood

Non un cedimento, non un momento di tregua, i tempi giusti, giustissimi, l'assedio raccontato, attualizzato, tipicizzato e calato in maschera con grandioso effetto di reale, i suoni di una saga immortale (potere che sanguina vivo), il timbro della voce di Spacey rianodante brandelli oscuri di *The Negotiator* ma con più odio, più senso del gioco; efferato, scellerato delirio di duce untuoso, del sottopelle animale, del mostro astuto omicida sul nascere, per corazza alla gamba malnata finimenti di nero cuoio e acciaio – e una gobba; il duca di Gloucester, poi re Riccardo III.

Mendes l'ha voluto così il suo G. (il re Edoardo «porge orecchio a profezie e sogni, e dall'abecedario strappa la lettera G. e dichiara che uno stregone gli ha detto che da un G la sua discendenza sarà diseredata»), Gloucester, nei panni di moderno dittatore, occhiali scuri e mostrine d'un Gheddafi o Mubarak: finirà appeso, uncinato per quella gamba, come a piazzale Loreto, tra lo stupore della sala (e di Shakespeare). Un vero atto di sbalordimento segnato da 7 lunghissimi minuti in standing ovation, urla, fischi, mugolii di approvazione, di commozione, e da 4 uscite, una in assoluto per Spacey, *Richard III*.

Chiude così il Napoli Teatro Festival Italia, compiutamente, narrando le gesta di un dittatore, i suoi loschi maneggi, le rapine e gli omicidi, gli spettri e le cicatrici (inconfondibile quella sulla guancia destra del personaggio protagonista). Chiude con velocità, nonostante la durata dell'imponente spettacolo coprodotto con The Old Vic (il teatro di cui Spacey è direttore artistico) e BAM (il più antico centro dedicato alle arti performative, che con The Bridge Project porterà a New York produzioni

originali di testi classici firmati da Mendes). Con velocità, ch  è tutto un ordinato susseguirsi di slices in corsa verso la drammatica conclusione (e, anche in forza di una discreta capacit  di sfondamento della quarta parete, anzitutto, accelerando su Shakespeare).

Lo scoppio improvviso che emette la scena, un'area grigia disegnata da otto porte apribili sullo sfondo e dieci a ridosso per lato,   una miccia al motore di guerra che sta per partire, l'enorme bianconero in celluloidi di un famoso sbarco militare proiettato dietro il seggio in pelle nera a centro scena dov'  il trono di un Gloucester annoiato, affamato di gloria e vendetta. In gramaglie, la giovane vedova di Edoardo principe di Galles, lady Anne (Annabel Scholey), per il solo momento di protervia erotica (soglia di pi  seducenti traguardi) in un oceano di rabbia, sangue, maledizioni e complotti *up-classes* (aristocrazia della finanza e militari, prima che York) tra else sguainate e lattine di alcol.

Seguono, uno dietro l'altro, intitolati (sottotitolati) i capitoli dedicati a ciascun personaggio della tragedia (Elizabeth, Clarence, Hastings, Buckingham, Dorset e Gray, ecc.) sino al doppio epilogo, il primo fermo sull'intronizzazione di Gloucester, l'ultimo, sul fatale ascendere dell'astro di Richmond, non senza un drammatico faccia a faccia tra i due contendenti, simmetrico e invisibile nel notturno dei rispettivi accampamenti.

Al di l  delle tensioni del dramma, di quanto   cupo e sanguinolento,   la sicura interpretazione degli elementi umoristici in Shakespeare sotto narcosi e qui potenziati con intelligente senso scenico. Valga per tutti la videoconferenza elettorale procurata a Gloucester da Buckingham in veste di anchorman (con acclamazione massmediatica); i cittadini che apprendono della morte del re in bus, newspapers alla mano; i cavaliere-segnaposto da holding per il tavolo di riunione; le gigantografie e le fotografie; King Edward infermo in carrozzella col porta-ossigeno; i telegrafi, i telefoni e le cartine geografiche da campo militare. Con un tono di voce sovente complice a dire *to play*, ovvero stiamo recitando. E il sangue non   quello vero, semmai   blu.

Prima per *Riccardo III* a Galleria Toledo dopo l'esperienza de *La Trilogia del Male* al Napoli Teatro Festival Italia. Stavolta, con un sottotitolo, «invito a corte», dove è il pubblico in scena. E la deformità, quanto meno definita, è tutta interiore.

A Palazzo

È la sera delle righe scritte da Berlusconi a Montecitorio. A leggerle, vi è contenuta una visione delle cose assai eloquente con l'ipostasi, finalmente, del "nemico" da figura morale a personalistico oggetto di una politica (la sua) ridefinita in senso addirittura pre-democratico (clan, filiazioni). Impossibile immaginare un contesto diverso che tutto riformuli e spieghi, tanto pronta è la realtà di un *pizzino* di Palazzo, per dirla con Erik Gandini, a memoria della rivoluzione culturale italiana (videocrazia e barbarie). Non occorrono nuovi elementi a questa sorta di epilogo osceno (la conta dei traditori, il fluttuare dalla prima alla terza persona, i soliti tornaconti personali): chi scrive «Ribaltone», giusto al secondo rigo, è da un anno in campagna acquisti, e da circa diciotto briga come pochi per salvare scalpo e danaro da una morte annunciata (monetine al Raphael).

È la sera dell'attesa, perché il capo non ritiri la parola data e prosegua diritto al Colle. Sono ore concitate lunghe un ventennio, un "ventennio breve", come s'è detto: le consultazioni di Palazzo avranno luogo un po' ovunque, una porta dietro l'altra a telecamere spente (mentre Roma brucia). La notizia, una volta fuori lo specchio catodico, fa il giro del mondo: la parola "dimissioni" percorre etere e telefonini. Si fanno brindisi qui sul banco del bar antistante Galleria Toledo, raccattando informazioni, gonfiando sentenze già scritte. Qualcuno si scambia gli auguri. Fra poco andrà in scena il *Riccardo III* e non sarà una pièce distante: sulla scena è il pubblico come invitato a corte.

Intelligente mossa: emerso dal fondo buio d'una quinta, Gloucester (Giovanni Battaglia) sottostima la propria deformità, salvo poi ricercare per ciascuna sezione del corpo le malformazioni di un personaggio gobbo, storto, rachitico. Ciò che interessa è la deformazione morale, chiosa Laura Angiulli in un colloquio a fine spettacolo.

«Osservare Riccardo con gli occhi della corte», prosegue, «perché Riccardo nella corte non si legge, se non in una scena; qui, invece, tutto avviene nel Palazzo, dove la deformità più che nella storia della conquista di un potere sta nella lucidità della filosofia politica messa al servizio dell'efferatezza».

Difatti, Gloucester dà prova di essere “ottimo loico”, di saper bene usare armi e strumenti del fine ragionare. Con lui, al largo delle sue luci, la ridda dei tristi figure (Alessandra D’Elia e Stefano Jotti) si muove in un’unità di tempo debole, volutamente lenta, con un effetto ritmico di sfasatura interessante, in cui sono perdite improvvise, transitorie, della coscienza del personaggio. Una corona che passa di testa in testa, corpi che diventano oggetti (un velo per Lady Anna in vece di suo marito; un intervallo invisibile, per la perdita dei figli di Elizabeth), la grana della voce implosa in suoni scuri, bassi, quasi un richiamo, un impulso naturale ed istintivo ad odiare i membri della propria famiglia (è questo il sangue versato, pura aria espirata). Ottime le luci di Cesare Accetta che sezionano e vanno a definire di volta in volta le scene costruite con maestria da Rosario Squillace, scene e luci indovinate nel restituire il clima di un ambiente e di un’epoca. E laddove c’è squilibrio, grottesco interviene un aspetto, una sensazione da colpo di coda (una nausea, una linguaccia); nel tentativo di un arrocco, il delirio finale è tragedia consumata sul «me stesso» in rima col trono: invocato, annichilito, nello spasmo dell’incubo notturno. Prostrato, distrutto, abbattuto, un tutt’uno con la persona. Così è quando rovina un re.

Post scriptum. Strani compleanni. Il premier italiano capitola diciotto giorni e una notte dopo la pistola d’oro che colpì a morte il colonnello libico. Tra le due date, a Napoli, si compiono due messinscene di un classico sul potere di tutti i tempi, il *Richard III* di William Shakespeare. La sirena che ascolta i mari porta al dito un anello chiaroveggente. L’onda che frange lo scoglio apre solchi abitati da una luce obliqua, capace teatro nel restituire il senso delle cose. Il Palazzo è un labirinto di specchi, un bagliore il cadavere, tra il fumo e il trono.

I primi tre scritti in raccolta sono testi redatti per il Napoli Teatro Festival Italia 2010 e valse il secondo posto alla IV^a edizione del Premio Giornalistico Nazionale di Critica Teatrale “Lettera 22”, con la seguente motivazione: «Per la capacità di aprire verso il lettore links e rimandi sempre intelligenti, per le analisi attente del fatto scenico, e per un ottimo uso della lingua con dimestichezza per giochi verbali e per senso della sensualità. La sua scrittura raffinata pecca forse a volte di una certa autoreferenzialità espositiva, rivelatrice tuttavia di una radicale cultura. Tra modernità disorientata e monitoraggi di posture postumane. Dando l’idea che di quest’impressionismo navigato ci si può fidare». In giuria, presieduta da Rodolfo di Giammarco (la Repubblica): Enrico Bettinello (Corriere del Veneto), Moreno Cerquetelli (Tg 3 RAI), Paolo Coltro (Il Mattino di Padova), Stefano De Stefano (Corriere del Mezzogiorno), Titta Fiore (Il Mattino di Napoli), Maria Grazia Gregori (L’Unità), Claudia Provvedini (Corriere della Sera), Domenico Rigotti (Avvenire).

Fine Bone China, Teatro Sancarluccio; *Immanuel Kant*, Teatro Mercadante; *Devo partire domani*, PAN; *Diario di un pazzo*, Teatro Civico 14; *L’Avaro*, Teatro Mercadante; *I Promessi Sposi alla prova*, Teatro Mercadante; *71 rose di rame*, Teatro Elicantropo; *I pugni in tasca*, Teatro Delle Palme; *Physique du rôle*, Teatro San Ferdinando; *The inner city*, Teatro San Ferdinando; *Ciao Ernest!*, Sant’Antonio a Posillipo; *Le Dragon Bleu*, Teatro di San Carlo; *Studio in déplacé*, Galleria Toledo; *Le briciole sulla tavola*, Teatro Mercadante; *Richard III*, Teatro Politeama; *Riccardo III. Invito a corte*, Galleria Toledo.

Una scrittura vivacissima, policroma, fulminante. Con questi mezzi e con questa raffinata strategia Annibale Rainone esplora il complesso universo delle rappresentazioni teatrali napoletane. Come in una lunga e variopinta collana, si susseguono efficacemente le immagini e i suoni di decine di mondi, di centinaia di scene, di concreti oggetti, di infiniti colori, di sottili *nuance*. Rainone ci guida con mano gentile e sapiente in questo universo affascinante, anche nelle impervie regioni dell'assurdo, della opprimente e grigia quotidianità, del 'sopra le righe'. Da una parte le riletture a 360 gradi, senza inibizioni, del classico e dell'edito (Shakespeare, Molière, Bernhard, Manzoni, Pasolini, Bellocchio); dall'altra le più ardite e innovative sperimentazioni. Queste pagine rappresentano così una sicura bussola per chi vuole orientarsi nelle multiformi sequenze delle odierne rappresentazioni teatrali, senza escludere la significativa partecipazione dell' *io* del critico, che vede, ascolta, soffre, partecipa. Per dirla con il Bellocchio 'piacentino d'annata': un libro da leggere.

GIAMPAOLO BORGHELLO

Annibale Rainone (Terni 1975) è dottorando in Italianistica presso l'Università degli Studi di Salerno e giornalista pubblicista (Ordine dei Giornalisti - Campania). Ha partecipato a convegni (Milano, Genova, Napoli, Torino) con comunicazioni su Roberto Saviano, Italo Calvino, culture dell'abitare, Carlo Bini: dal 2010 è socio MOD – Società Italiana per lo Studio della Modernità Italiana e ADI – Associazione degli Italianisti Italiani; recensisce per Oblio – Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca (Vecchiarelli Editore, Roma). Pubblicazioni in volume per Antiga Edizioni, Treviso (2008), Edizioni Joker, Alessandria (2008), Edizioni ETS, Pisa (2012). È assegnatario di una borsa Erasmus per ricerca (Rostock, Deutschland).

