

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

22, Annale 2013



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
n. 22 - novembre 2013

Direzione: Marco De Marinis

Comitato di Direzione: Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III); Josette Féral (Université du Québec à Montréal/Université de la Sorbonne, Paris III); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Osvaldo Pellettieri (1945-2011) (Universidad de Buenos Aires); Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS); Nicola Savarese (Università di Roma III).

Comitato di Redazione: Fabio Acca, Lucia Amara, Sara Baranzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Marco Galignano, Francesca Gasparini, Tihana Maravic, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi.

Redazione: c/o DARvipem – Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna

Sito internet della rivista: www.cultureteatrali.org - info@cultureteatrali.org

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Cura redazione: Piersandra Di Matteo

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:
VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2013 by VoLo publisher srl
via della Zecca, 55
55100 Lucca
Tel. +39/0583/494820
info@volopublisher.com

ISBN: 978-88-95065-97-7

Finito di stampare nel mese di novembre 2013
presso Cartografica Toscana srl, via Luccio 15, 51019 Ponte Buggianese (PT)

SOMMARIO

REALTÀ DELLA SCENA GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE

- 7 Gerardo Guccini
Teatro e giornalismo in Italia. Una storia in tre tempi
- 29 Massimo Marino
L'informazione contro il teatro. Il caso di Sul concetto di volto nel Figlio di Dio a Milano
- 55 Oliviero Ponte di Pino
Per una drammaturgia transmediale della crisi italiana ovvero perché i clown vincono le elezioni

DOSSIER ALINOV a cura di Fabio Acca

- 87 Fabio Acca
“Ad ogni modo, non sei sola”. La Pesatura dei Punti e il caso Alinovi
- 94 La Pesatura dei Punti
Un'entità dal sangue caldo

DOSSIER PANTANI a cura di Gerardo Guccini

- 106 Gerardo Guccini
Una tragedia per l'Italia d'oggi: scrittura, realtà e destino nel teatro di Marco Martinelli
- 131 “Vidi genti fangose in quel pantano”. Conversazione fra Marco Martinelli e Gerardo Guccini
- 146 *Antologia delle recensioni*

DRAMMATURGIA

- 165 Paolo Puppa
Casa con angolo Shoah

STUDI

- 193 Laura Budriesi
Michel Leiris "incontra" la possessione: il mestiere di etnologo
- 233 Rosaria Ruffini
Le Afriche invisibili di Peter Brook
- 248 Claudio Longhi
*La tentazione del Portrait, ovvero la scena della memoria
secondo Lagarce*
- 267 Sara Baranzoni
Pensiero e creazione: il "teatro del futuro" di Gilles Deleuze

REALTÀ DELLA SCENA GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE

Gerardo Guccini

TEATRO E GIORNALISMO IN ITALIA: UNA STORIA IN TRE TEMPI

Poetiche dell'informazione teatrale

Nel 1997, il mensile "ETInforma" pubblica un articolato dossier su *Teatro e comunicazione*. Vi prendevano la parola pedagoghi, autori e attori televisivi, responsabili di uffici stampa e capi di redazione. Il testo di apertura spiegava che l'indagine non avrebbe potuto fare altro che registrare e commentare gli inevitabili rapporti di incongruità e lontananza fra le categorie implicate:

Teatro e comunicazione: sono due termini che oggi stridono, contrastano fra di loro, e non solo perché esiste una tendenza sempre più diffusa da parte dei mezzi di comunicazione [...] di trattare sempre meno l'argomento teatro, ma proprio perché i due concetti, i loro ambiti di applicazione e di sviluppo non hanno mai avuto e non riescono ad avere un terreno di confronto comune¹.

Da allora il quadro è profondamente mutato; non tanto perché i media abbiano dedicato al teatro maggiori spazi, ma perché nuove e numerose leve di teatranti hanno appreso a connettere ai linguaggi della scena e della drammaturgia dati di realtà estrapolati dalla cronaca e dalla storia, avvicinando alle pratiche mediatiche "la differenza comunicativa del teatro"². Un ruolo importantissimo, nell'avviare questa tendenza non formalizzata, è stato svolto dai narratori dei primi anni Novanta (Baliani, Curino e Paolini). Tuttavia, oggi, i processi informativi innervano tipologie spettacolari molteplici e originali esperienze di "drammaturgia individualizzata" (Claudio Meldolesi). Ricordiamo, ad esempio, *Genova 01* di Fausto Paravidino e il recente *Alfabeto birmano* di Stefano Massini, opera al contempo documentaria e lirica (è in versi) che ci mostra come l'informazione non sia, per l'artista di teatro, un linguaggio incompatibile con l'esercizio dell'inventiva letteraria, ma, tutto all'opposto, uno stimolo a sperimentare veicoli linguistici che possano trasformare i dati in esperienza conoscitiva e visiva. Lascerei dunque la parola a Massini, riportando alcuni frammenti del suo *Alfabeto birmano*: "A come Anticamente./Anticamente la Birmania era un Impero./Un impero potente./Durò per secoli./.../B come Barili./Barili di petrolio./Perché la Birmania – ebbene sì – ha petrolio da vendere./.../C come condotte./Condotte di gas./Perché la Birmania – ebbene sì – ha gas da vendere./.../D come Delta./Delta del fiume Irrawaddy dove abbonda il riso./Perché la Birmania – ebbene sì – ha riso da vendere./.../F

¹ A. Cremonini, *Teatro e comunicazione*, in "ETInforma, mensile d'informazione dello spettacolo", anno II, n. 7, 1997, p. 10.

² Per un esame d'insieme delle peculiari funzioni comunicative del teatro cfr. A. Cascetta - L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 9-47.

come 'Figuriamoci se un paese così ricco può star male'./F come 'Fatto imprevisto'/ Perché la Birmania – ebbene sì – è uno dei posti più poveri al mondo./F come 'Fornire i dati'/36% della popolazione sotto la soglia di povertà./.../F come 'Fatemi capire: come è possibile?'³. Massini trasforma l'alfabeto in un gigantesco acrostico, le cui lettere iniziali introducono ognuna una serie di riferimenti che ribadisce i criteri dell'artificio compositivo (tutti i riferimenti incominciano con la lettera/guida), ricercando al contempo la congruità semantica dello sviluppo complessivo. La lettera A parla del passato della Birmania, le lettere B, C, D, E, delle ricchezze del paese, la F della povertà, la G delle violenze, la lettera H delle malattie (HIV), la I introduce le motivazioni del disastro, e così via fino alla Z, che parla del silenzio della stampa e di noi tutti: "Z come zitti./Che è quel che siamo stati".

I rapporti fra il teatro e l'informazione si sono intensificati nel periodo che va dal crollo del blocco sovietico (1989-1991) a oggi: un ventennio in cui i media non sono riusciti a elaborare conoscenze adeguate alle trasformazioni in atto, e le macrostrutture del mondo reale hanno preso a incresparsi secondo dinamiche accelerate e violente.

Considerate in rapporto alla situazione storica generale, le integrazioni di teatro e informazione evidenziano significative analogie con esiti d'altro genere come, ad esempio, i film/documento di Michael Moore, le inchieste lunghe condotte dalle *équipes* di Michele Santoro, Riccardo Iacona e *Report*, il romanzo/inchiesta *Gomorra* di Roberto Saviano e il corrispondente filone della *new italian epic*⁴. Operazioni accomunate da una stessa poetica della comunicazione, che intreccia modalità e linguaggi (drammatici, filmici, narrativi o giornalistici) al fine di trasmettere sia le dinamiche degli accadimenti – vale a dire l'insieme delle condizioni, degli atti intenzionali e dei nessi causali – che il modo in cui si sono acquisite tali conoscenze. Dunque, le carenze dei media di massa sono state bilanciate, all'esterno, da spettacoli che sollecitano nello spettatore precise prese di coscienza e, al proprio interno, dalle drammaturgie del dossier. In queste, scrive Carlo Sorrentino,

il reporter non raccoglie soltanto storie da raccontare, ma crea, con il proprio racconto, un luogo d'intermediazione attiva, in cui il cittadino-pubblico [...] si mette in moto per partecipare alla vita della comunità, e condivide con altri soggetti interessati ciò che lo spazio sociale mediale fa succedere⁵.

I rapporti fra teatro e informazione dagli anni Sessanta a oggi individuano, in Italia, tre fasi nettamente distinte. La prima, egemone negli anni Sessanta e Settanta, connette informazione teatrale e impegno politico nell'ambito di una cultura della controinformazione di forte impianto ideologico, che si rifrange in esperienze spontanee e teorizzazioni originali. La seconda, caratteristica degli anni Novanta, vede rie-

³ S. Massini, *Alfabeto birmano*, in "Ateatro" (113), 18 novembre 2007, al link www.trat.it/olivieropdp/ateatro113.htm#113and2.

⁴ Cfr. W. Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

⁵ C. Sorrentino, *Il giornalismo, che cos'è come funziona*, Roma, Carocci, 2002, p. 163.

mergere, in teatranti che si erano formati nella temperie culturale del Nuovo Teatro, una nuova necessità di confronti allargati che si esprime, oltre che in drammaturgie d'insieme, nelle soluzioni del 'teatro di narrazione', che riprende, in molti casi, elementi del giornalismo d'inchiesta quali l'intervista, l'attraversamento esperienziale dell'argomento e la ricerca documentaria. Infine, la terza fase, ancora aperta, fluida e suscettibile di diversi sviluppi, è contraddistinta da frequenti e spiazzanti peregrinazioni fra giornalismo e teatro di giornalisti e teatranti.

Primo tempo: culture della controinformazione fra giornalismo e teatro

Negli anni Sessanta il sistema e la cultura dell'informazione attraversano, in Italia, trasformazioni profonde che spezzano il primato detenuto dalla televisione di stato e dai quotidiani filogovernativi. I problemi sociali, le tematiche scomode, le contraddizioni interne al sistema di potere, gli scandali e le conflittualità della politica entrano allora a far parte degli interessi primari del giornalismo. Nasce la stampa impegnata. Fra le nuove testate, alcune sono apertamente schierate con le forze sociali in movimento – "Lotta continua", "Potere operaio", "il Manifesto" –; altre si contrappongono all'informazione ufficiale sollecitandone lo svecchiamento – "Il giorno" fondato da Enrico Mattei –; altre ancora, soprattutto quelle della stampa periodica – "L'Espresso", "Panorama", "Inchiesta" –, approfondiscono gli avvenimenti in senso analitico e documentario, facendo del giornalista uno storico immediato delle trasformazioni sociali.

In parte, le trasformazioni dell'informazione reagiscono al permanere di modalità e formati giornalistici risalenti al periodo fascista, in parte, però, sono anche un effetto delle lotte operaie e studentesche, che, mobilitando masse imponenti di persone, rilanciano la nozione marxista di storia in quanto dialettica fra classi sociali. Partecipandovi, gli intellettuali di sinistra degli anni Sessanta e Settanta concepiscono le loro azioni culturali in quanto "antitesi" ai modelli imposti dall'alto. Così alla "cultura ufficiale" corrisponde una "controcultura", che spazia fra eversione politica e rinnovamento dei linguaggi artistici, e all'"informazione" una "controinformazione", che si intreccia al nuovo giornalismo d'inchiesta, condividendone l'interesse per tutta una serie di tematiche: le "trame nere", il "coinvolgimento degli apparati dello stato nelle vicende stragistiche", le "lotte operaie", le "condizioni di vita durante il servizio militare o nelle carceri", "i giochi di potere nella grande industria e nell'editoria", "gli scandali della vita mondana"⁶.

Sia il giornalismo d'inchiesta che la controinformazione più ideologica e impegnata accendono i riflettori sulle trasformazioni in corso e raccolgono l'esigenza di "formare il lettore, dotandolo di chiavi di lettura per meglio comprendere la realtà"⁷. Ma, mentre il primo non fa riferimento ai valori marxisti e persegue una conoscenza non preconcepita dei fatti, la seconda ha un carattere più militante e diffida totalmente delle

⁶ M. Veneziani, *Controinformazione. Stampa alternativa e giornalismo d'inchiesta dagli anni Sessanta a oggi*, Roma, Castelveccchi, 2006, p. 45.

⁷ *Ivi*, p. 21.

fonti ufficiali, cercando verità che confermino i propri criteri etici e d'analisi storico/politica: posizione che pone la controinformazione al confine fra comunicazione scritta e azione diretta, elaborazione concettuale e intervento politico.

Secondo un tentativo di definizione apparso su “il Manifesto” del 23 maggio 1971, “controinformazione non significherebbe [...] dire al telegiornale cose diverse da quelle che attualmente dice, ma piuttosto [...] andare dove la gente guarda il telegiornale e intervenire facendo notare come esso distorce le informazioni e come, interpretandolo fra le righe, se ne possano cavare informazioni diverse. Il vantaggio della controinformazione consiste allora nel cogliere il pubblico in un momento in cui ‘è già sensibilizzato’ da qualcuno che parla o scrive e, sulla base di quella attenzione già risvegliata, indurlo a considerare le cose in modo diverso”⁸.

Questa nozione di controinformazione – ancor più che giornalistica, relazionale e diretta: da persona a persona – viene formulata, nell’ambito d’un dossier promosso da “il Manifesto”, da Umberto Eco, che firma l’articolo con lo pseudonimo di Dedalus. Non si tratta d’un intervento estemporaneo, ma dell’adattamento in chiave giornalistica e militante d’una precedente riflessione sulla necessità di individuare modalità alternative alla coercizione ideologica esercitata dai mezzi di comunicazione di massa. Cinque anni prima, Umberto Eco, intervenendo al Convegno “Vision ’67” (New York), aveva infatti parlato di “guerriglia semiologica” esponendo concetti e possibilità poi rilanciate sul quotidiano dell’estrema sinistra:

Bisogna occupare in ogni luogo del mondo, la prima sedia davanti ad ogni apparecchio televisivo (e naturalmente la sedia del leader di gruppo davanti ad ogni schermo cinematografico, a ogni transistor, ad ogni pagina di quotidiano). Se volete una formulazione meno paradossale, dirò: la battaglia per la sopravvivenza dell’uomo come essere responsabile nell’Era della Comunicazione non la si vince là dove la comunicazione parte, ma là dove arriva. [...] Un partito politico che sappia raggiungere capillarmente tutti i gruppi che ascoltano la televisione portandoli a discutere il messaggio che ricevono, può mutare il significato che la Fonte aveva attribuito a questo messaggio. Una organizzazione educativa che riuscisse a far discutere una determinata udienza sul messaggio che sta ricevendo, potrebbe capovolgere il significato di quel messaggio. Oppure mostrare che quel messaggio può essere interpretato in modi diversi⁹.

All’inizio degli anni Settanta, stampa alternativa e semiologia prospettano dunque una controinformazione che agisca direttamente sui destinatari dei giornali e della televisione scardinando le compenetrazioni di medium e messaggio con operazioni informative e formative, pedagogiche e politiche. Possibilità che suscitano immediate critiche e perplessità negli stessi ambiti dell’estrema sinistra. Nel 1972, Pio Baldelli, primo storico della controinformazione e direttore di “Lotta Continua”, osserva infatti che la nozione di “guerriglia semiologica”, non solo escludeva la stampa alternativa dal proprio campo semantico, ma, alla resa dei fatti, riusciva scarsamente praticabile:

⁸ Dedalus [U. Eco], *Cerchiamo di usare anche Toro Seduto*, in “il Manifesto”, 23 maggio 1971.

⁹ U. Eco, *Il costume della casa. Una selezione a cura di Gianfranco Marrone*, Milano, Doppiozero, 2012, p. 102.

Questo punto di vista presuppone, intellettualisticamente e in forma illuministica, che i controinformatori siano non pochi, come realmente accade, ma molti, tanto da arrivare ai bar, ai dopolavoro, ecc. e non abbiano altra occupazione quotidiana [...]. E poi: quanti lavoratori alle otto e mezza di sera si trovano al bar o al dopolavoro pronti a intrattenersi per la “demifisticazione” o la “decodificazione” dei messaggi del telegiornale? Sfugge così l’importanza dell’azione centralizzata: la possibilità del nuovo giornale proletario¹⁰.

Eppure, nonostante le evidenti difficoltà, la controinformazione direttamente agita costituiva una soluzione tutt’altro che astratta. Le sue pratiche, infatti, corrispondevano, da un lato, alle interazioni della nuova pedagogia, dall’altro, alle contemporanee trasformazioni delle arti e del teatro, che, superati i limiti dei propri supporti tradizionali (la tela per la pittura, lo scritto per la poesia, l’ambiente scenografico per lo spettacolo), tendevano per l’appunto a risolversi in azioni performative integrate al mondo reale e partecipi sia delle sue tensioni ideologiche che delle sue dinamiche trasformative. Fra la ricerca d’un sistema informativo indipendente e auto-gestito, e la trasformazione dei linguaggi artistici e comunitari riscontriamo significativi parallelismi: gli happening politici del movimento studentesco (*sit in*, cortei, tazebao) e le interazioni fra teatro e mondo sociale si risolvevano infatti in esperienze analoghe agli happening informativi postulati dalla “guerriglia semiologica”. Tanto analoghe e culturalmente affini da far pensare che, specie il dossier del 1971 su “il Manifesto”, rilanci la nozione d’una controinformazione diretta e “dal vivo” in risposta a quanto stava concretamente accadendo sia negli spazi della conflittualità sociale che in quelli dei tanti organismi teatrali animati dai collettivi autogestiti oppure da teatranti innovatori e politicamente coinvolti, come, in primissimo luogo, Giuliano Scabia e Dario Fo.

Anche il teatro, reagendo agli impulsi delle trasformazioni sociali e alla crisi delle codificazioni formali, era approdato, come il mondo dell’informazione, a una cultura della comunicazione che rigenerava integralmente i rapporti fra referenti, media e destinatari. Evidenti, a questo livello, le sovrapposizioni fra le tematiche drammatiche e quelle del giornalismo d’inchiesta. Nel gennaio del 1970, la Compagnia Blu, animata, fra gli altri, dalla scrittrice e drammaturga Dacia Maraini, presenta agli abitanti del quartiere romano di Centocelle “una commedia sulla situazione della donna italiana di oggi. Una commedia che prende posizione contro gli istituti di rieducazione, le carceri, i manicomi, i quali anziché rieducare e formare una personalità, distruggono e corrompono chi vi incappa”¹¹. Obiettivo che presuppone le pratiche del dossier: interviste, incontri e ricerche documentarie.

Mentre la controinformazione teorizzata in ambito semiologico e politico si scinde dai media di massa per risolversi in dinamiche relazionali di carattere performativo, quella concretamente agita dai teatranti sviluppa con le modalità dell’inchiesta temi in genere ricavati dalla comunità dei destinatari. Possono essere i “problemi del quartiere di Centocelle” oppure episodi circoscritti come gli scontri fra manifestanti e polizia

¹⁰ P. Baldelli, *Informazione e controinformazione* (1972), Viterbo, Nuovi Equilibri, 2006, anche al link www.tecalibri.info/B/BALDELLI-P_informazione.htm.

¹¹ *Ai cittadini del quartiere di Centocelle* (Gennaio 1970), in D. Maraini, *Fare teatro*, Milano, Bompiani, 1974, p. 19-20.

avvenuti in Corso Traiano a Torino nell'autunno del 1969. Fra il novembre di quell'anno e l'aprile del 1970, Giuliano Scabia partecipa al decentramento torinese con l'azione teatrale *600.000* dedicata a questo episodio. Si tratta di un lavoro importante e di svolta, che evita sia il brechtismo a mediazione registica che il teatro documento di Luigi Squarzina¹², individuando nella controinformazione una soluzione al contempo più agile, perché non agganciata all'obbligo di impostare letterariamente l'approccio dialettico agli argomenti, e più radicale, d'avanguardia, perché risolta in relazioni vive. Un recente studio di Stefano Casi ha ricostruito lo svolgimento di questa drammaturgia di Giuliano Scabia, individuandone i nessi con la cultura della controinformazione:

Trasformare la battaglia di Corso Traiano in spettacolo, esporne in maniera diretta e condivisa non solo le dinamiche ma soprattutto le ragioni, dialogare [...] in maniera stretta e assoluta con i testimoni stessi, diretti o indiretti, della tensione sociale che attraversa Torino: tutto ciò significa progettare un teatro che scavalchi inevitabilmente Brecht e si agganci invece alla forma più genuinamente legata a una politicità immediata e 'dal basso', che individua nella controinformazione militante il suo registro espressivo più adatto¹³.

Tuttavia, è il teatro di Dario Fo quello che maggiormente realizza l'idea di una controinformazione interattiva e diretta. Nel '68, Dario Fo e Franca Rame, dopo aver frequentato con successo i circuiti del teatro borghese, decidono di dare il loro apporto alla conflittualità sociale in atto e, fondato con Vittorio Franceschi il collettivo Nuova Scena, individuano quale contesto di rappresentazione i circoli ARCI o gli spazi gestiti dal movimento operaio. Anche qui, come nelle azioni teatrali di Giuliano Scabia, le lotte operaie sono sia una spinta a scegliere il campo d'intervento – la società sembrava in procinto di cambiare e occorreva prendere posizione – che un contenuto degli eventi scenici. Scrive Franca Rame, rievocando il passaggio dal teatro come offerta d'intrattenimento a un teatro di interazione sociale:

Eravamo diventati i giullari della borghesia grassa e intelligente [...]: per sentirci coerenti col nostro impegno politico, non bastava più considerarci artisti democratici di sinistra pieni di simpatia per la classe operaia e per gli sfruttati in genere [...]. Dovevamo deciderci a metterci interamente al loro servizio: diventare i giullari degli sfruttati. Questo voleva dire andare a recitare in strutture che fossero gestite da loro, dalla classe operaia. Ecco perché subito pensammo alle case del popolo.¹⁴

¹² Opera/manifesto del teatro-documento in Italia *Cinque giorni al porto* (1969), pièce dedicata allo sciopero seguito alla soppressione della Camera del lavoro di Genova nel 1900, e scritta dal magistrato Vico Faggi e dal regista Luigi Squarzina. Nell'edizione a stampa gli autori affiancavano al dramma i documenti utilizzati, fra cui gli atti parlamentari di Camera e Senato e lo studio storico di Giulio Einaudi. Scrive Squarzina: "Riunire, nello stesso libro, un dramma come *Cinque giorni al porto* e la serie di saggi e documenti che di esso costituiscono le fonti [...] significa proporre al lettore un certo tipo di teatro e, insieme, invitarlo a compiere [...] un'operazione critica sul dramma e sui suoi significati", L. Squarzina - V. Faggi, *Cinque giorni al porto*, Genova, Teatro Stabile, 1969, p. 7.

¹³ S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Corazzano (Pisa), Edizioni ETS, 2012, p. 125.

¹⁴ F. Rame (a cura di), *Le commedie di Dario Fo*, I, Torino, Einaudi, 1975, pp. VII-VIII.

Nel biennio 1968/69, Fo realizza dapprima alcuni "testi-inchiesta" "nati proprio dagli incontri fra il gruppo [...] e quelle classi subalterne a cui l'autore-attore vuole ora rivolgersi"¹⁵, poi, il celebre monologo *Mistero buffo* (1969), che rigenera, sulla base di documenti storici liberamente interpretati, le drammaturgie e le tecniche della recitazione giullaresca. Sia i "testi-inchiesta" che il monologo appaiono strettamente connessi alle dinamiche della controinformazione. I primi affrontano storie, valori e necessità culturali della classe operaia, e si concludono con dibattiti connessi agli argomenti proposti (Fo chiama questa fase "terzo atto"). Il secondo nasce dalla gramsciana necessità di riscoprire la cultura popolare sotterrata dal potere borghese ed ecclesiastico, e prevede, fra l'una e l'altra "giullarata", momenti di comunicazione non formalizzata e libera. Scaturite dall'esigenza di spiegare al pubblico le tecniche e le fonti di *Mistero buffo*, queste improvvisazioni "didattiche" vengono dilatate da Fo, che ne approfitta per affrontare argomenti di stretta attualità e spesso ricavati dalla cronaca del giorno. Si producono allora veri e propri episodi di "guerriglia semiologica" che, cambiando di replica in replica, commentano le informazioni che gli spettatori hanno appena appreso dalla televisione o letto sui giornali. Con questo sistema Fo ha talvolta realizzato interi spettacoli di cronaca politica. Assistendovi, Renata Molinari, studiosa di teatro e dramaturg, coglie la teatralità insita delle dinamiche relazionali della controinformazione. Riporto estesamente la sua testimonianza:

mi vengono in mente alcune serate passate a vedere Dario Fo che "raccontava" la cronaca, con tutte le componenti emotive, demagogiche, partecipative che trattare alcuni argomenti comportava. La cosa che in questo caso mi colpiva, [...] era il fatto che quello che lui raccontava era conosciuto da tutti, cioè nessuno ascoltava il racconto per sapere 'come andava a finire'. Tutti i presenti sapevano com'era andata a finire quella cosa, e questo diventava poi [...] una forma di narrazione molto vicina alla tradizione: di fatto si racconta qualcosa che tutti sanno, di fatto si racconta qualcosa che appartiene al percorso di tutti gli spettatori, gli ascoltatori.

Allora dov'è la teatralità del gesto? Dov'è che questo racconto si fa teatro, fermi restando appunto alcuni grossi interrogativi sull'operazione complessiva? La mia dimensione di spettatrice di fronte a questo grande 'raccontatore' teatrale, tornava a essere una dimensione di partecipazione, però non mia a quello che faceva lui ma sua a quello che vivevo io: questa è una grossa differenza¹⁶.

La concreta dimensione spettacolare evidenzia un elemento restato ai margini della riflessione teorica. E cioè il fatto che il pubblico *raggiunto* dalla controinformazione è costituito da persone che, in realtà, *raggiungono* tali momenti di svelamento anche allo scopo di confermare i propri valori culturali e la visione del reale che ne deriva. Alle oscillazioni fra piacere del riconoscimento e apprezzamento della variante, che contrassegnano la ricezione popolare della fiaba, fa qui riscontro un analogo movimento

¹⁵ S. Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, p. 233.

¹⁶ R. Molinari, in *Atti del Convegno Il Teatro e la Narrazione* (Villa Olmo - Como, Domenica 22 gennaio 1995), Comune di Como – Assessorato alla Cultura, Teatro Città Murata (documento dattiloscritto e inedito), pp. 21-22.

percettivo che combina la consapevolezza di vivere la stessa realtà oggetto della narrazione alla sorpresa per le invenzioni performative e verbali che ravvivano questa materia informativa già iscritta nel vissuto.

Sia a teatro che attorno ai quotidiani, alle riviste e ai libri della stampa alternativa, le pratiche della controinformazione inquadrano la trasmissione dei dati in processi non solo comunicativi, ma anche, se non principalmente, come osserva Cristina Valenti, di trasformazione e costruzione culturale:

Quando, negli anni Sessanta-Settanta, il teatro aveva alla base la finalità della controinformazione [...] gli spettatori non andavano a teatro per ottenere informazione, ma per contribuire al processo di costruzione di un'informazione alternativa, condividendone a priori contenuti e obiettivi [...]. Esserci significava condividere l'esperienza (del teatro e della controinformazione) in forma di azione partecipata¹⁷.

Fare controinformazione, sintetizza retrospettivamente il sociologo Aldo Bonomi, "significava comunicare un immaginario, fare propaganda all'interno dei processi di trasformazione in atto"¹⁸.

Negli anni Ottanta, il quadro cambia profondamente. Il riflusso nel privato, la morte dei partiti dell'estrema sinistra e l'emarginazione socio/culturale della lotta politica – indebolita e squalificata dalle sue degenerazioni terroristiche – determinano una situazione che non offre appigli alle pratiche della controinformazione "diretta". Queste, in seguito, torneranno centrali tanto teatralmente che nelle dinamiche della vita civile: si pensi agli impressionanti sviluppi politici delle attività sceniche e mediali di Beppe Grillo. Tuttavia, un elemento del loro processo formativo non si riprodurrà più, restando caratteristico degli anni Sessanta e Settanta. Mi riferisco al progetto d'attivare una civiltà ideologicamente contrapposta a quella capitalistico/borghese. Sperimentando nuove possibilità del vivere individuale e collettivo, le compagini in lotta costituivano una società nella società: una società mobile, molteplice e priva di rappresentanti unitari, ma tutt'altro che inerme o subordinata, poiché tenuta assieme dalla consapevolezza di incarnare un'*antitesi* storica. E cioè di tenere il luogo dell'*innovazione* nei riguardi della *conservazione*, della *liberazione* in quelli dell'*oppressione*, della *rivoluzione* in quelli della *reazione*. Sfuggendo i luoghi deputati alle rappresentazioni tradizionali, i teatranti non confluivano quindi nella marginalità sociale, ma, tutto all'opposto, infrangevano la marginalità dell'intrattenimento scenico per aprire un paradossale contraddittorio, da potenza a potenza, nei riguardi delle gerarchie sociali e del potere politico. La connotazione ideologica delle loro nuove direttive li connetteva infatti al mondo operaio e studentesco, ai lavoratori e ai giovani, ponendoli sul versante più propositivo e dinamico dei mutamenti storici. Affatto strategico, in questa penetrazione di rinnovamento artistico e trasformazione sociale, il controllo dal

¹⁷ C. Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2008, p. 16.

¹⁸ A. Bonomi, *La controinformazione*, in N. Balestrini - P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 591-596: 591.

basso dei dati informativi, che disgregava il monopolio dei media di massa, mostrando come "nessuno spazio, pubblico o privato, [fosse] slegato dalle dinamiche e dai giochi di potere della società"¹⁹.

In sintesi: negli anni Sessanta e Settanta, una stessa ondata di trasformazioni coinvolge il mondo della comunicazione giornalistica e quello teatrale suscitando una cultura della controinformazione fondata su processi di autodelega per cui giornalisti, teatranti e militanti politici si riappropriano della comunicazione informativa diventandone "fonti dirette"²⁰. Facendo riferimento a uno stesso humus culturale e politico, controinformazione giornalistica e controinformazione teatrale non risultano fenomeni speculari, bensì gemellari. Per questo, le loro relazioni comprendono la collaborazione, la convergenza intorno agli stessi temi e anche la confluenza. È infatti significativo che, come ricorda Massimo Veneziani, "[t]ra il 1971 e il 1972 la maggior parte dei militanti della controinformazione confluisce nell'organizzazione chiamata "Soccorso-Rosso" nata dall'idea di Franca Rame e Dario Fo di mettere a disposizione dei detenuti politici (anche se la tutela della rete si estenderà ai criminali comuni) parte degli incassi degli spettacoli teatrali per la loro difesa legale"²¹.

Secondo tempo: percorsi conoscitivi fra giornalismo d'inchiesta e "teatro di narrazione"

Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta le dinamiche della controinformazione si contraggono su tutti i fronti: spariscono i fogli autogestiti nelle fabbriche e nelle università; si dirada, dopo un secondo boom intorno alle manifestazioni di massa del 1977, il panorama della stampa alternativa; mentre, in ambito teatrale, le sinergie "gemellari" con il mondo del giornalismo vengono emarginate dalle estetiche del rinnovamento linguistico e dall'emergere dei valori autoreferenziali del postmoderno. Si tratta di mutamenti connessi alla sospensione della lotta sociale. Dopo l'effimero exploit del "movimento '77", più studentesco che operaio, più creativo che rivoluzionario, più esistenziale che politico, non vi sono più conflittualità che animino e sostanzino i "desideri di trasformazione" veicolati dalla controinformazione e conaturati alla sua affermazione storica. Questo non vuol certo dire che non si affrontino temi sociali o problematiche scottanti, ma, solamente, che le funzioni conoscitive e di disturbo originariamente svolte dalla controinformazione divengono appannaggio d'un giornalismo d'inchiesta altamente professionale e appoggiato, oltre che ai grandi periodici e quotidiani, all'editoria di qualità. Gli anni Ottanta sono un periodo di grandi inchieste. Particolarmente importante, per la posizione di snodo fra l'uno e l'altro sistema, quella di Andrea Purgatori sulla strage di Ustica. Il 27 giugno 1980 un Dc9 dell'Itavia decolla dall'aeroporto Marconi di Bologna diretto a Palermo. Poco prima della discesa il radar perde le tracce dell'aereo che, come si scopre successivamente, era caduto in mare nei pressi dell'isola di Ustica causando la morte di 81 persone tra

¹⁹ M. Veneziani, *Controinformazione...*, cit., p. 30.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 48.

passaggeri ed equipaggio²². Tra i professionisti dell'informazione che si occupano della strage, Andrea Purgatori, osserva Veneziani, "è il primo giornalista italiano che fa un'inchiesta uscendo dall'orbita della militanza: si muove come puro giornalista che interviene su un fatto, indipendentemente dalla sua collocazione politica"²³. Il suo lavoro viene ripreso dal cinema e apre la strada ad altre rivisitazioni narrative. Nel 1991, Marco Risi, gira con la sceneggiatura di Rulli, Petraglia e dello stesso Purgatori il film *Il muro di gomma* che denuncia l'omertà che ha boicottato le indagini sulla strage di Ustica²⁴. Nel 2000, Marco Paolini, nello spettacolo *ITG canto per Ustica*, racconta con la drammaturgia di Daniele Del Giudice il volo notturno del Dc9, facendone tragedia per narratore e coro, dove la ricerca del senso e della verità mette a confronto le vite dei passeggeri con un quadro internazionale di conflitti tra potenze che, nel Mediterraneo, si sfidano in silenzio sul filo della guerra.

In un paese come l'Italia, dove le stragi restano senza colpevoli, le indagini vengono depistate e le verità giudiziarie non corrispondono a quelle storiche, è evidente che "controinformazione" è [...] quasi sempre sinonimo di "informazione"²⁵. Tuttavia, fra la controinformazione storica, diffusasi negli anni Sessanta e Settanta, e il giornalismo d'inchiesta sussistono distinzioni oggettive. Per gli autori di *La strage di Stato* (Samonà e Savelli, 1969), opera di centrale importanza per gli sviluppi della controinformazione, la strage di Piazza Fontana delegittima lo Stato che ne arma e copre gli autori materiali. Per Purgatori, invece, indagare la strage di Ustica non significa mettere sotto accusa forze armate, governo e parti politiche in quanto tali, ma riunire, verificare e analizzare dati e testimonianze senza fermare la ricerca della verità anche quando questa intacca interessi e poteri potenzialmente minacciosi.

Il meccanismo della controinformazione è: individuare i nemici, dire chi sono, demistificarne le malefatte, affermare la verità in contrapposizione agli avversari politici e al sistema che li ingloba. Quello del giornalismo d'inchiesta è: affrontare singoli eventi, dedicargli il proprio tempo, connettere i fatti e cercare una spiegazione agli stessi, scoprendone i retroscena e cercando la verità nei dettagli come farebbe un buon investigatore. È un giornalismo che si rivolge a destinatari non schierati, che potrebbero essere chiunque: il membro ancora disgiunto e isolato d'una potenziale collettività in ascolto. A questa collettività fragile e disseminata nel mondo sociale si rivolge, negli anni Novanta, il rinnovato interesse del teatro per gli argomenti di carattere civile, che, nella mutata situazione, non vengono filtrati dalla cultura della controinformazione (che riaffiorano piuttosto nella satira con forti contenuti informativi di Beppe Grillo²⁶), bensì affrontati con dinamiche e intenti conoscitivi che ricordano

²² La storia della strage di Ustica è molto controversa e ancora oggi non si sa con certezza ciò che accadde. I familiari delle vittime aspettano ancora oggi di conoscere la verità e che si riescano ad attribuire le responsabilità dell'accaduto.

²³ M. Veneziani, *Controinformazione...*, cit., p. 125.

²⁴ Cfr. C. Balzano, *Cento anni di cinema civile. Dizionario cronologico tematico*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 184.

²⁵ C. Lucarelli, *Prefazione*, in M. Veneziani, *Controinformazione...*, cit., p. 11.

²⁶ Cfr. D. Giubeli, *Beppe Grillo: un narratore del presente*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2005, pp. 9-16, anche al link www.titivillus.it/cet4/uploaded/alleg/2005-2.pdf.

il giornalismo d'inchiesta. L'intervista, la frequentazione dei testimoni e dei luoghi dove si sono svolti i fatti, lo studio delle precedenti ricognizioni storiche (talvolta dossier giornalistici), entrano fra le modalità di composizione di un teatro che sceglie sempre più di affrontare argomenti dislocati nella storia civile del Paese ed emblematici della società contemporanea. Il principale veicolo di questa drammaturgia informativa, empatica e rivolta, ancor più che all'attualità, alla conoscenza del mondo contemporaneo, è una figura al contempo inedita e arcaica, che segna profondamente la scena degli anni Novanta. Si tratta dell'attore/narratore. Il fenomeno viene inizialmente lanciato da Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini. Ciò che lo trasformerà in un quasi-genere al quale faranno riferimento numerosi teatranti, è, però, il clamoroso successo televisivo del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini (in diretta su Rai 2 il 9 ottobre 1997); narrazione giunta al piccolo schermo dopo aver girato con successo negli ambiti del teatro di ricerca.

Scopo degli attori/narratori è ritrovare, nello spazio della narrazione, quel rapporto di empatia e vicinanza con un pubblico allargato e popolare, che l'innovazione teatrale – dalla quale tutti provengono – aveva dapprima perso, inseguendo il mito del rinnovamento per il rinnovamento e i valori del postmoderno (autoreferenzialità dei linguaggi, soppressione dei contenuti, impossibilità di conoscere e comunicare la sostanza reale del mondo e della Storia), e poi ritrovato nel corso degli anni Ottanta, durante i quali diverse formazioni nate come realtà di base avevano combinato animazione teatrale²⁷ e ricerca, scrittura e pratiche laboratoriali, esperienze collettive e individuali e problematiche diffusamente avvertite nel mondo sociale, realizzando spettacoli scintillati e inventivi, dove la parola chiariva le relazioni fra i personaggi e gli attori e gettava ponti epici fra attori e spettatori. Laura Curino è fra i soci fondatori di Laboratorio Teatro Settimo. Marco Baliani attraversa l'esperienza del teatro ragazzi e fonda il collettivo Ruota Libera. Marco Paolini fonda a Treviso il Teatro degli Stracci e poi lavora con il TAG Teatro e con Laboratorio Teatro Settimo. Sotto l'egida di Laboratorio Teatro Settimo e di Gabriele Vacis, il regista del gruppo, si svolge anche il debutto narrativo di Beppe Rosso. Altri narratori della prima ora come Luigi Dadina e il senegalese Mandiaye N'Diaye si formano nell'ambito del ravennate Teatro delle Albe, dove, con la guida di Marco Martinelli, riattivano antichi tipi di narratori: il fulér romagnolo e il griot senegalese²⁸. Mentre, sempre all'interno di un gruppo – il Cada die teatro – il cagliaritano Pierpaolo Piludu partecipa alla voga della narrazione sviluppando in forme epiche d'ampio respiro, dalla fiaba all'epica bellica, conoscenze apprese in occasione della propria tesi di laurea "sul racconto dei vecchi e delle vecchie di Scano Montiferro, non tanto sul corpus delle fiabe ma sulle modalità di comunicazione antiche conservate nelle ultime generazioni"²⁹.

²⁷ Negli anni Settanta l'animazione teatrale rivoluziona le modalità del teatro ragazzi impostando una creatività collettiva che influenza profondamente il mondo della ricerca. Per una sintesi recente cfr. L. Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carrocci, 2004.

²⁸ Cfr. L. Pasina, *Takku Lige: un cortile nella savana. Il teatro di Mandiaye N'Diaye*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011.

²⁹ P. Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 115.

Da queste formazioni e, con particolare evidenza, da Laboratorio Teatro Settimo e dal Teatro delle Albe escono nel corso degli anni Ottanta drammi narrativi a più voci che coniugano soluzioni epiche, drammatiche e visive, costituendo il più immediato antecedente del teatro di narrazione. Il fulcro di questi spettacoli è l'individuo parlante, che si rivolge al pubblico e agli altri individui parlanti presenti in scena, sia esibendo la sua identità non sostituita che come personaggio. Il parlante determina spettacoli che riflettono le proprietà del linguaggio verbale, che può cambiare in corso d'opera il patto percettivo con gli spettatori, esprimere il pensiero del personaggio e quello dell'attore, evidenziare caratteri, nominare fatti e identità del mondo reale, raccontare, commentare, alludere, spiegare. I gruppi, agendo come vere e proprie "compagnie drammaturghe", non mettono quasi mai in scena drammi o testi precedentemente scritti. Le loro sono drammaturgie collettive o realizzate da un drammaturgo interno all'ensemble (Laura Curino per Laboratorio Teatro Settimo, Marco Martinelli per il Teatro delle Albe), che trascoglie, sviluppa, monta e riscrive materiali verbali di varia origine e spesso ispirati all'oralità degli attori³⁰. Mentre gli artisti delle post-avanguardie (da Federico Tiezzi a Romeo Castellucci e Cesare Ronconi) passano dalla composizione di forme sceniche iperregistiche all'assunzione di forme letterarie da "destrutturare" o accordare alle estetiche del teatro immagine, le "compagnie drammaturghe" sperimentano la possibilità delle funzioni orali. Nel primo caso, la parola si impone come elemento formale dell'opera scenica, nel secondo come manifestazione del parlante, che esperisce e combina, nel pronunciarla, le varie possibilità del comunicare fatti, memorie, immagini, dinamiche del reale, concrete realtà, se stesso.

Partiti da questo retroterra teatrale, gli attori/narratori degli anni Novanta hanno individualizzato i processi di composizione del teatro di gruppo, sostituendo all'ensemble un fluido reticolo relazionale che comprende spettatori, collaboratori, interlocutori occasionali, testimoni dell'argomento affrontato, voci del passato. Al suo centro, l'attore/narratore recepisce informazioni, impressioni, ricordi, maturando gradualmente narrazioni e linguaggi che non si limitano a trasmettere dati o a commentare fatti, ma veicolano le esperienze compiute dal performer immergendosi nel mondo del narrato: gli abitanti di Erto e Casso per il Paolini del *Vajont*, la famiglia Olivetti per Laura Curino, il mondo della narrazione popolare e, poi, la fabbrica e i manicomi per Ascanio Celestini. La parola, in questa tipologia scenica, ricopre una doppia funzione. Da un lato, salda la narrazione all'avvolgente dimensione del reale, della quale nomina problematiche e aspetti; dall'altro, contribuisce, assieme a tutta una serie di fattori puramente performativi come la voce, i gesti, i movimenti, ad attivare un immaginario che rende mentalmente percepibile ciò che è assente e, talora, anche frutto di fantasia, irreali.

Il teatro di narrazione affida gli eventi del mondo reale e la visione che ne hanno gli artisti scenici ad una comunicazione verbale, che, ritrovando spontanei connubi fra l'articolazione concettuale, quasi saggistica, dell'argomento e il potere evocativo

³⁰ Sui "drammi narrativi" degli anni Ottanta cfr. P.G. Nosari, *I sentieri dei narratori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2004, anche al link www.titivillus.it/cet4/uploaded/alleg/pd.04-1extrpdf.

delle immagini, sfocia in "orazioni civili" (Marco Paolini), in autobiografie d'attore (Laura Curino), in esplorazioni meta-narrative (Marco Baliani), nell'invenzione di una nuova letteratura orale (Ascanio Celestini, Davide Enia), in riviviscenze etniche (Dadina, Mandiaye N'Diaye, Sergio Diotti). A differenza del pubblico della controinformazione, quello degli attori-narratori non è rappresentativo di compagini in lotta né si riconosce in una categoria teatrale: non è il pubblico degli abbonati né quello di nicchia delle avanguardie. Si tratta di una comunità temporanea e indicativa d'un bisogno trasversalmente condiviso: quello di entrare in contatto con le caotiche vicende del mondo reale con la mediazione di una persona, che dimostri la possibilità di recepire l'esistente racchiudendone in sé ricomposizioni parziali ma significative. Le società tecnologicamente evolute affidano il compito di intrattenere e quello di coltivare le memorie della collettività a differenti pratiche e istituti, dimenticando così le potenzialità della loro sintesi umana che si realizza, per l'appunto, nel narratore, il quale, a differenza dei libri, delle trasmissioni e dei mezzi audiovisivi, e in modo ancor più immediato di quanto possano fare gli spettacoli drammatici, comunica direttamente con lo spettatore inserendo il narrato nel proprio vissuto e, viceversa, negli inserti autobiografici degli spettacoli, il proprio vissuto nel narrato³¹.

Gli attori-narratori, così come il giornalismo d'inchiesta, contrastano le caratteristiche dell'informazione massmediatica e quotidiana. Vale a dire l'inflattiva transitorietà delle notizie; il criterio della "notiziabilità" – per cui si diffondono soprattutto le notizie che fanno audience –; l'opera di selezione esercitata a monte dalle agenzie di stampa; la sostituzione dell'analisi conoscitiva con un'opera di convincimento condotta ripetendo ossessivamente le stesse motivazioni e asserzioni. Racchiudendo il senso dei fatti nello svolgimento della storia, la narrazione (sia giornalistica che teatrale) si presta, infatti, a ricomporre la rescissione fra informazione e conoscenza.

Dai primi anni Novanta a oggi si sono succedute almeno due leve generazionali di attori-narratori (dopo Baliani, Curino, Paolini, sono infatti emersi Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta), che, nel complesso, hanno composto una storia dell'Italia oscura, marginale, rimossa. Paolini ha affrontato la catastrofe del Vajont (*Il racconto del Vajont*), la tragedia di Ustica (*ITG canto per Ustica*), gli effetti letali dell'inquinamento provocato dalla Montedison di Mestre (*Storie di plastica*); Laura Curino l'azienda sperimentale e umanistica di Camillo e Adriano Olivetti (*Olivetti Camillo: alle radici del sogno; Adriano Olivetti. Il sogno possibile*), l'attentato a Enrico Mattei e, attraverso la leggenda di Santa Bàrbera, l'oppressione della donna da parte di un maschilismo ammantato di motivazioni religiose (*Santa Bàrbera*); Marco Baliani il caso Moro (*Corpo di stato*); Ascanio Celestini la strage delle fosse Ardeatine (*Radio clandestina*), la crisi della fabbrica (*Fabbrica*), la seconda guerra mondiale vista dalla periferia romana (*Scemo di guerra*), il problema dell'internamento psichiatrico (*La pecora nera*) e il dramma del precariato giovanile; Davide Enia la seconda guerra mondiale attraverso gli occhi di un dodicenne palermitano (*maggio '43*); Mario Perrotta la tra-

³¹ Cfr. G. Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori, metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino Editore, 2005, p. 11.

gedia dei minatori italiani periti l'8 agosto 1956 nella catastrofe di Marcinelle (*Italiani cìncali – parte prima: minatori in Belgio; La turnàta – Italiani cìncali parte seconda*, entrambi scritti insieme a Nicola Bonazzi).

La vicinanza fra la drammaturgia della narrazione e le tecniche del giornalismo d'inchiesta, è stata evidenziata dalle storiche edizioni del programma televisivo *Report* del 2003 e 2004 nelle quali Milena Gabanelli (instancabile animatrice di questa trasmissione) ha condotto un importante esperimento, facendo introdurre le inchieste realizzate da videogiornalisti freelance, da narratori come Marco Paolini, Davide Enia, Laura Curino, Giuliana Musso, da comici come Antonio Albanese e Angela Finocchiaro, da attori come Bebo Storti. In un'intervista rilasciata a Delia Giubeli, la giornalista spiega la sua scelta chiarendo affinità e distinzioni fra narrazione teatrale e inchiesta televisiva:

Uno [il giornalista] è costretto a visualizzare e l'altro [il narratore] si visualizza da solo. Però entrambi devono costruire la storia, devono trovare la documentazione, quindi di base c'è un lavoro di ricerca che può essere molto simile. La differenza, invece, per chi deve fare il pezzo televisivo è che la documentazione deve essere mostrata, parlano i documenti, mentre l'attore deve puntare solo su se stesso. Se a me saltano due interviste, rischia di saltare un pezzo di storia; se la persona che mi ha promesso un documento non me lo fornisce, televisivamente è un buco; quando lo devo raccontare io, non c'è problema, uso le parole. L'attore e il giornalista della carta stampata sono molto più vicini fra loro, in questo senso, perché quello narra, questo scrive: ognuno si affida alla propria espressività linguistica. Ma in televisione o c'è l'immagine o niente³².

Per l'attore/narratore l'immagine concretamente mostrata in scena è altresì la fonte delle immagini indotte nel pubblico, che procedono dal suo corpo sonoramente dilatato dall'emissione vocale che ne viene a sua volta caratterizzata e intrisa di senso. Scrive Paolini completando idealmente le osservazioni di Milena Gabanelli:

La differenza fondamentale [fra il giornalismo e il teatro di narrazione] è il corpo. Nell'inchiesta non c'è un corpo che parla, come c'è invece a teatro. La testimonianza a teatro si produce perché c'è un corpo in scena. Quando lavoro, cerco di fare in modo che il mio corpo sia adatto a quello che racconto: ad esempio, che corpo serve per interpretare *Vajont*? Non si tratta solo di creare un corpo che racconta vari personaggi, ma di un corpo che racconta i paesaggi, un tempo. [...] Molto di quanto racconto è fisicità: questa è la differenza abissale tra l'informazione giornalistica e una comunicazione che passa attraverso un attore, a teatro³³.

Ciò che distingue l'attore/narratore dal giornalista d'inchiesta non è tanto il lavoro sui dati, che vanno comunque reperiti, verificati, integrati, ma l'attività performativa. E cioè quello che lo spettatore vede e/o percepisce. Nel videogiornalismo, visione e per-

³² D. Giubeli (a cura di), *Videogiornalismo e narrazione. Intervista a Milena Gabanelli*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2008, p. 21.

³³ M. Paolini in S. Soriani, *Sulla scena del racconto. Colloqui con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella Val di Chiana (Arezzo), Editrice Zona, 2009, p. 181.

cezione coincidono. Nel teatro di narrazione, la visione ha per oggetto l'atto del narrare (una persona che parla, un paio di riflettori, una sedia, pochi altri elementi), mentre la percezione si allarga a dismisura comprendendo le immagini suscitate dalla performance narrativa. È una distinzione dalla quale ne discendono altre. Nel videogiornalismo, il pezzo consiste in un insieme di elementi oggettivi che occorre riunire e avere sottomano (guai se si dovesse perdere un filmato). Nel teatro di narrazione, il narratore contiene mnemonicamente e corporalmente quanto è necessario allo svolgimento della performance. Il videogiornalista compone un pezzo che, una volta fatto e trasmesso, esiste indipendentemente da lui. Il narratore convive con la narrazione per mesi e anni, e proprio da questa compenetrazione ricava una particolare autorevolezza, che gli consente di farsi credibile testimone delle testimonianze che ha reperite o raccolte.

Il linguaggio del videogiornalista si esplica nell'individuazione della linea narrativa dell'indagine e, poi, nel montaggio dei materiali filmati. Quello del narratore procede dall'esigenza di far immaginare quanto non si vede. L'opera del videogiornalista mostra concrete realtà che descrivono, nell'insieme, le dinamiche del reale, il suo funzionamento. L'opera del narratore condivide col pubblico percezioni di realtà, il cui oggetto essenziale non è la realtà in sé, ma il suo senso. Scopo del narratore, dice Ascanio Celestini, non è fare una "foto" della realtà, ma la sua "radiografia". L'immagine è indicativa della distanza che separa i linguaggi espressivi del teatro da quelli del giornalismo d'inchiesta: i primi stanno al secondo come la "radiografia" sta alla "foto". Scrive Celestini:

Non fotografo l'avvenimento, ma cerco di attraversarlo per cercare quello che gli strumenti che possiedo mi permettono di trovare. È un procedimento più simile alla radiografia che alla fotografia. Il radiografo cerca l'osso, ma non lo va a prendere scorteggiando la pelle e la carne dalla superficie corporea del paziente come farebbe il macellaio. Fa un lavoro di contrasto. Ha una macchina che non riproduce quello che si vede, ma conduce una ricerca eliminando i tessuti visibili per evidenziare l'osso. E se una fotografia può essere considerata come un oggetto che mi rappresenta e guardandola molti potrebbero dire: questo è Ascanio. Nessuno scambierebbe una lastra al ginocchio per qualcosa che mi assomiglia. E mi sembra che potrebbe essere proprio questo il senso del mio lavoro³⁴.

I narratori sono consapevoli del fatto che condividere scenicamente percorsi esplorativi del reale può facilmente portare a un catartico quanto illusorio giustizialismo. Per questo, pur con differenti impostazioni e drammaturgie, rifiutano "di assumere una funzione giudicante, nella convinzione che il teatro non debba "additare i buoni e i cattivi" [...] ma piuttosto "spiazzare certezze acquisite e convenzioni sedimentate", perché "altrimenti si fa una lezione di educazione civica, dove l'attore diventa professore, [...] si mette a fare informazione, suscita sdegno, attribuisce responsabilità, ma non inquieta l'animo né lo ferisce"³⁵. Quello dei narratori, insom-

³⁴ A. Celestini, *L'estinzione del ginocchio. Storie di tre operai e di un attore che li va a registrare*, in G. Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori*, cit., p. 186.

³⁵ S. Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p. 40. Le frasi virgolettate all'interno della citazione sono di Marco Baliani.

ma, è un teatro in cui, come dice Marco Baliani, “alla fine della pièce [...] rest[ano] domande e non soluzioni”³⁶. Un teatro in cui il “corpo antropologico” del narratore “(biologia più memoria)”³⁷ occupa lo spazio tridimensionale della “scrittura scenica”, modellando spettacoli della mente che, ancor più che eventi scenici virtuali, sono vere e proprie costruzioni di realtà immaginarie, che, vere o fantastiche, dialogano e interagiscono, nel venire recepite, con le realtà nel vissuto. Spesso, la narrazione traduce in segni recitativi personaggi, spazi e azioni; talvolta introduce elementi richiesti dalla collocazione performativa del narrato (la lavagna del *Racconto del Vajont*; l’irrompere della musica di Smetana in *Passioni* di Laura Curino; le candele accese fra le mani nel finale di *Radio clandestina* di Celestini), ma, sempre, fa leva su un linguaggio solo parzialmente verbale perché sostanziato dal manifestarsi di quell’indiscutibile e concretissimo elemento di realtà che è il “corpo antropologico” dello stesso narratore.

Terzo tempo: pratiche di sconfinamento fra giornalismo e “teatro civile”

La crisi economica degli anni Duemila ha accentuato la ricerca, già evidente nel decennio precedente, di spettacoli a basso costo basati sull’azione d’un performer solista. Circostanza che ha contribuito a rendere evanescenti e discontinui i confini fra teatro e giornalismo. Se il giornalismo d’inchiesta ha preceduto i narratori nella composizione parziale e progressiva, per pannelli distaccati, di una anti-storia d’Italia emblematica ed esemplificativa della situazione attuale, i narratori, dal canto loro, hanno poi anticipato, con coinvolgenti narrazioni di contenuto civile e radicando la pratica di una nuova *performance epica*, la vera e propria invasione degli spazi teatrali da parte di numerosi scrittori/giornalisti quali, ad esempio, Corrado Augias, Marco Travaglio, Roberto Saviano, Daniele Biacchessi, Antonello Piroso, Federico Rampini. L’impressionante diffusione di questa tipologia di eventi è facilmente spiegabile. La presenza in scena di un personaggio generalmente conosciuto, vuoi per via delle apparizioni televisive vuoi attraverso pubblicazioni ad altissima tiratura e di successo, basta infatti a garantire l’afflusso del grande pubblico, che accorre per sentire dal vivo quanto è abituato a seguire dal piccolo schermo o a leggere sulla stampa quotidiana. Scelta che radica in ambito teatrale ulteriori varianti di *performance epica*. In sintesi, mentre gli attori/narratori fanno interagire parole, ricordi, immagini e presenza corporea, ricavando per via di composizione orale il testo verbale della narrazione, gli scrittori/giornalisti riferiscono contenuti informativi e testuali che offuscano la centralità del corpo, nel quale, invece, secondo le poetiche degli attori/narratori, “le drammaturgie, il testo, le battute, le parole” non solo “vanno iscritte” ma vengono anche composte³⁸. Dice Ascanio Celestini, parlando con Costamagna e Telese, in una puntata della trasmissione televisiva *In onda*

³⁶ *Ivi*, p. 153.

³⁷ M. Baliani, *Ri-narrare il mito*, in “Il castello di Elsinore”, n. 7, 1990, p. 120.

³⁸ Osserva Baliani, intervistato da Nicola Zuccherini: “Le drammaturgie, il testo, le battute, le parole vanno iscritte nel corpo, anzi è il corpo che le scrive, non la testa”, N. Zuccherini, *Attori soli, corpi narranti e una mano che si muove nell’aria. Conversazione con Marco Baliani*, 02 settembre 2005, al link www.griseldaonline.it/percorsi/3zuccherini.html.

dedicata all’interventismo performativo di giornalisti e scrittori (titolo della puntata: *Saviano, Travaglio e il teatro civile*):

Nel suo lavoro [di Marco Paolini] c’era molta scrittura e molto corpo, che è poi quello che normalmente... diciamo... non è cercato per esempio da Travaglio o da Saviano... che non stanno in scena col corpo, non c’è un lavoro sul corpo, sulla fisicità... poi, io, in realtà, utilizzo molto poco il corpo, però utilizzo molto l’immobilità... per loro è molto più importante il contenuto...

[TELESE]: Travaglio legge...

[CELESTINI]: Travaglio addirittura legge...

[TELESE]: Copioni³⁹.

Gli scrittori/giornalisti, come osservano Celestini e Telese, non ricavano testi dall’azione performativa, ma rielaborano testi precedentemente scritti, ora esponendoli a braccio con modalità colloquiali, ora riportandone integralmente alcuni brani, ora combinando le due possibilità. Così, ad esempio, i due spettacoli di Marco Travaglio – *Promemoria. 15 anni di storia d’Italia ai confini della realtà* (2007) e *Anestesia totale* (2011) – riprendono, l’uno, dossier raccolti in precedenti pubblicazioni fra cui *Le mille balle blu* (BUR, 2006), scritta con Peter Gomez; l’altro, un libro di qualche anno fa – *Montanelli e il Cavaliere. Storia di un grande e di un piccolo uomo* (Garzanti Libri, 2004). Al centro sia del libro che dello spettacolo il confronto fra l’incisivo linguaggio di Indro Montanelli (un maestro del giornalismo italiano) e la sistematica e cinica alterazione dei fatti ad opera del linguaggio politico.

Spettacoli basati sull’azione verbale di personalità note per le attività culturali e la presenza sul piccolo schermo, sono stati sistematicamente promossi dalla Promo Music, che, oltre ad avere prodotto, a partire da *Shir del Essalem* del 2001, numerosi spettacoli di un maestro dell’affabulazione come Moni Ovadia, ha anche valorizzato pratiche di comunicazione dal vivo, inquadrando in formati scenici discreti e variamente integrati (con scenografie essenziali, interventi multimediali, momenti recitativi e soprattutto musicali) le *performance verbali* del giornalista Marco Travaglio (i citati *Promemoria* e *Anestesia totale*), del matematico Piergiorgio Odifreddi (*La musica dei numeri e i numeri della musica e Matematico e impertinente. Un varietà differenziale*), di don Andrea Gallo (*Io non taccio. Le prediche di Girolamo Savonarola* del 2011), dell’ex magistrato Gherardo Colombo (*Processo a Cavour*), di Corrado Augias (*Le fiamme e la ragione. Giordano Bruno, Campo dei Fiori, 17 febbraio 1600; Raccontare Chopin; Raccontare Mozart*), dello studioso di politiche agrarie Andrea Segrè (*-SPR+ECO. Formule per non alimentare lo spreco* del 2010 con il giornalista Massimo Cirri), dello scrittore Erri De Luca (*In viaggio con Aurora*), dell’astrofisica Margherita Hack (*Variazione sul cielo*, un evento multimediale con l’attrice Sandra Cavallini) e di diversi altri protagonisti culturali fra cui lo scrittore Vincenzo Cerami e l’ex magistrato Ugo Tinti.

Le articolate iniziative della Promo Music mostrano come si sia venuto a stabilire, ai livelli delle attitudini ricettive e delle dinamiche di produzione, un rapporto di

³⁹ *Saviano, Travaglio e il teatro civile*, La7, InOnda, 19 agosto 2011, al link www.youtube.com/watch?v=jMpiwtBZY1g.

equivalenza e contaminazione reciproca fra gli idiomi della “comunicazione conservata” e gli idiomi della “comunicazione immediata”⁴⁰, che prestano la propria immediatezza e flessibilità ad argomentazioni complesse, spesso basate su documentazioni e drammaturgie di tutto rispetto. È il caso di ricordare che le prediche del Savonarola in *Io non taccio* sono state assemblate e riviste, con sguardo attento alle assonanze col mondo contemporaneo, da un drammaturgo di punta come Stefano Massini. In un certo senso, la conversazione – fra il relatore e il pubblico oppure fra due interlocutori, come Segrè e Cirri in – *SPR+ECO* – è il registro cui attualmente s’impenna un’empirica retorica dedita all’esplicazione delle conoscenze e alla ricostruzione dei fatti. Non è una pratica povera di risorse, anzi, osserva Havelock, il suo spontaneismo veicola con efficacia il sentire sociale.

Il genio di questo spontaneo linguaggio della conversazione risiede nella sua espressività, nella sua capacità di dar voce a immediate impressioni e sensazioni e sentimenti come avviene tra individui, come pure a modalità sociali e a mode e a idee così come sono avvertite nella comunità. È straordinariamente flessibile e mobile e lo è sempre stato⁴¹.

Al di là delle opportunità economiche e dell’attenzione del pubblico italiano per le narrazioni di contenuto civile, la presenza del giornalismo in ambito teatrale è anche dovuta a tutta una serie di fattori che riguardano sia il teatro che il giornalismo.

Dal punto di vista dei teatranti, il rapporto con il giornalismo fornisce strumenti di relazione e conoscenza che si traducono in spettacoli sulle dinamiche dell’informazione oppure in sviluppi teatrali di dossier giornalistici. All’inizio di *Errata Corrigere – Il giornale a teatro* (regia di Gianluigi Gherzi, 2006) Gherzi chiede agli spettatori: quali sono le notizie degli ultimi sei mesi che vi ricordate? A quel punto, l’imbarazzo del pubblico mostra come la memoria della nostra storia più recente sia già svanita evidenziando un vuoto, al quale è per l’appunto dedicato lo spettacolo. *Errata corrigere* procede da due riflessioni del regista/drammaturgo:

1. Il presente nella mente dello spettatore, è sepolto quanto il passato. È un presente che non si stratifica, non sedimenta nell’emozione e nella sensibilità, perché la comunicazione dei media utilizza come strumento la sensazione momentanea, per lasciare immediatamente il posto a nuove sensazioni [...]. Paradossalmente, bisognerebbe far memoria del presente, di quello che scappa, che è ignorato, che non trova spazio: liberare il presente dal frastuono mediatico del sensazionalismo.

2. Come posso parlare di una notizia, di una storia dimenticata o fraintesa o banalizzata, senza occuparmi, contemporaneamente, delle cause e delle modalità per cui la medesima notizia, o storia, non è penetrata nella coscienza collettiva? Perché non sono solo i contenuti della comunicazione, ma anche le sue forme, oggi, a costruire la nostra ignoranza, la nostra mancanza di memoria del

⁴⁰ Sugli intrecci fra gli idiomi della “comunicazione immediata” e della “comunicazione conservata”, cfr. E.A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull’oralità e l’alfabetismo dall’antichità al giorno d’oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 81-99.

⁴¹ *Ivi*, p. 82.

mondo. È possibile fare un oggetto teatrale della comunicazione, dell’informazione e delle sue forme?⁴²

Errata corrigere affronta in modo critico e problematico le dinamiche dell’informazione quotidiana mettendo in scena un conduttore teatrale (lo stesso Gherzi), due attori recitanti, vari personaggi e due giornalisti (Matteo Scanni e Angelo Miotto). Non un “oggetto teatrale”, ma un “formato”, dapprima radiofonico e poi anche teatrale, è il programma *Teatroggiornale* ideato nel 2000 dal drammaturgo Roberto Cavosi e andato in onda per tre stagioni su Rai 3. Lo slogan della trasmissione – “al mattino è una notizia, il pomeriggio diventa un copione, la sera fiction in diretta” – sintetizza le fasi di un lavoro che, a ritmo serrato, coinvolge molte persone. Si parte la mattina da un’attenta lettura dei giornali e dalla scelta di una notizia da privilegiare, inizia quindi la fase di scrittura e a mezzogiorno la sceneggiatura arriva puntualmente in redazione. Cavosi, con questo formato, si propone di trasformare la cronaca in metafora, in parabola, rendendo l’oggi materia viva di teatro. Con lui collabora uno staff drammaturgico che comprende alcuni fra i più significativi autori italiani: Michele Celeste, Antonio Laura, Sergio Pierattini, Anna Pavignano, Edoardo Erba, Fausto Paravidino, Luca De Bei, Giuseppe Manfredi, Pierpaolo Palladino, Letizia Russo e Simona Fasulo.

Mentre Gherzi assorbe le problematiche dell’informazione giornalistica in un processo teatrale che indaga questioni essenziali come la costituzione mnemonica dell’uomo contemporaneo e il suo rapporto con il reale, *Teatroggiornale* di Cavosi immette la scrittura drammatica in un formato giornaliero, rapido e agile, come quello del giornale quotidiano. Ancora diverso il rapporto col giornalismo dell’autore e regista Marco Martinelli, che svolge una drammaturgia d’ampio respiro intorno al caso Marco Pantani – il celebre ciclista ritrovato senza vita in un residence di Rimini il 14 febbraio 2004 – individuando nel “delirio televisivo e mediatico” della società temporanea sia un contenitore di soluzioni performative e formali, cui ispirarsi, che un argomento da rappresentare. Il suo *Pantani* (2012) narra con le modalità del dossier televisivo – commenti giornalistici, materiali filmati, interviste a parenti e collaboratori (tutti scenicamente interpretati dagli attori del Teatro delle Albe) – una tragedia prodotta dalla amplificazione mediatica di una colpa non dimostrata: l’accusa di doping a Madonna di Campiglio durante il Giro d’Italia del 1999. La figura del giornalista viene qui scissa in due polarità antitetiche: da un lato, ci sono i giornalisti dell’informazione quotidiana che la madre di Pantani – Tonina – rifiuta di vedere considerandoli colpevoli della morte del figlio, dall’altro, c’è il giornalista che scava nei fatti, che vuole conoscere, al di sotto del polverone mediatico, la macchinazione che ha schiantato l’esistenza del mitico ciclista. In questo personaggio alla ricerca della verità, Martinelli rappresenta se stesso e il giornalista Philippe Brunel, autore del fondamentale *Vie et mort de Marco Pantani* (Grasset, 2007), individuando, per lui, una denominazione che descrive ciò che spinge il teatro e il giornalismo a indagare,

⁴² G. Gherzi, *Il giornale a teatro: una nuova narrazione del presente*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 1/2008, p. 6.

ad afferrare e a riferire. Il copione, infatti, indica il giornalista che conduce questa *pièce*/inchiesta col nome di Inquieto.

Dal punto di vista dei giornalisti, appropriarsi della scena significa riappropriarsi d'una narrazione del presente, che l'informazione quotidiana, diradando il proprio impegno nell'ambito dell'inchiesta, aveva in parte ceduto al teatro, alla satira e ai formati televisivi di news e intrattenimento (come *Striscia la notizia* o *Le Iene*). Scrive Gerardo Bombonato, presidente dell'Ordine dei giornalisti della regione Emilia Romagna:

[Narrare il presente] è – o dovrebbe essere – proprio il compito del buon giornalista, della cronaca quotidiana. Non è sempre così. Per farlo bisogna avere e acquisire autorevolezza. Servono le inchieste, ma questo è un genere faticoso che richiede tempo e coraggio. Oggi raramente ci sono le condizioni, e così l'inchiesta diventa un genere in via d'estinzione. Semplicemente non si fa più. Il giornalista che vuole continuare a fare il suo mestiere deve rifugiarsi nei libri, negli *instant book*. [...] È qui, in questo vuoto del giornalismo, che il teatro svolge un ruolo di supplenza, un'azione sociale e civile, e si appropria di qualcosa che il giornalista non prende più in considerazione. O meglio, è costretto a saltare perché non gli vengono dati né il tempo né il mezzo per farlo⁴³.

Quali sono le condizioni che hanno permesso e in parte determinato i frequenti e ormai pragmatici sconfinamenti fra teatro e giornalismo?

Per quanto riguarda il teatro, un ruolo essenziale è stato svolto dalle gamme recitative della nuova *performance epica*, che, includendo i registri del parlato, della lettura e dell'oralità interpretata e riprodotta, ha consentito di inquadrare – e trasformare – scenicamente le dinamiche relazionali dell'inchiesta. Oltre a riprendere le tipologie relazionali e strutturali dei formati televisivi, il teatro ha però intrapreso, anche in proprio, percorsi conoscitivi strettamente analoghi a quelli del giornalismo d'inchiesta. A questo proposito, una condizione di realizzazione essenziale è costituita dall'allargamento dei processi di composizione scenica. A partire dalla svolta degli anni Sessanta, questi non si limitano infatti a rappresentare drammi o a realizzare progetti precostituiti, ma mutano in itinere includendo e intrecciando, a partire da una base materiale dilatata e non circoscritta al solo teatro⁴⁴, sollecitazioni e immagini, documenti imprevisti e voci di testimoni, materiali testuali e oggetti concreti.

Per quanto riguarda il giornalismo, lo sbocco teatrale è prefigurato da tre distinti elementi. In primo luogo l'inchiesta, superando la durata di mezz'ora, costituisce un oggetto narrativo complesso che accosta, segue e confronta le vicende delle persone incontrate applicando criteri descrittivi e svolgimento analoghi a quelli del teatro. Come il drammaturgo anche il giornalista/autore di inchieste avverte l'esigenza di far vivere in quanto personaggi i protagonisti e testimoni dei fatti, di incardinare identità

⁴³ G. Bombonato, *Quali prospettive?*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2008, pp. 17-18: 17.

⁴⁴ De Marinis include fra i principali lasciti del Nuovo Teatro degli anni Sessanta e Settanta "una crescente dilatazione materiale del fatto teatrale" e "un sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creativo", M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 232.

e vicende vissute, di determinare e trasmettere col proprio lavoro una realtà parallela, che "in un certo senso è anche più forte della realtà"⁴⁵. Scrive al proposito Riccardo Iacona, al quale si devono due fortunati programmi di inchiesta *W l'Italia* (marzo 2006) e *Presa diretta* (gennaio-giugno 2009 e gennaio-marzo 2010):

La "teatralità" in gioco in un lavoro come questo [la realizzazione dell'inchiesta in quanto oggetto narrativo complesso ndr] è quasi da ur-teatro, e sta alla base di qualsiasi forma di rappresentazione. Qui la cosa importante è che le persone entrano a pieno titolo nel carattere dei personaggi perché non solo interpretano un ruolo a partire dalla loro specifica identità sociale, ma cambiano nel momento in cui lo interpretano. [...] Una televisione aperta ideale, quella su cui lavoro da tanti anni, è un mondo quasi parallelo, virtuale, capace di intervenire e arricchire il mondo reale, diventando una tribuna democratica, dando voce ai personaggi protagonisti delle vicende⁴⁶.

Va inoltre considerato che la dimensione televisiva del giornalismo implica già di per sé, indipendentemente dagli eventuali riferimenti teatrali, un linea d'azione performativa che si presta a passare senza sostanziali modifiche dagli studi televisivi alla realtà non filtrata degli spettacoli dal vivo. Parlando del giornalista in quanto performer, Angelo Agostini affianca infatti alle tipologie del giornalismo d'inchiesta e del giornalismo documentario quella del giornalismo interpretativo, in cui il reporter funge anche da interprete e, nella fase di rielaborazione ed esposizione dell'inchiesta, salda la funzione interpretativa a quella di intrattenimento attraverso strutture narrative e forme espressive colloquiali⁴⁷.

Infine, occorre considerare che il giornalista/autore di inchieste agisce, come il drammaturgo, il narratore, il romanziere o il regista, in una zona liminare fra la complessità del reale e quella della sua captazione linguistica in forme di realtà parallela, siano queste letterarie, sceniche oppure filmiche. In tale zona tutti questi profili creativi e autoriali si muovono in entrambe le direzioni, curando sia il processo della decantazione del reale che quello della trasmissione delle realtà decantate. Per via di quest'intima affinità, gli scrittori finiscono spesso per indossare i panni del reporter. Ruolo che li porta a esplicitare quella concretezza di contatti con l'esistente che è comunque alla base delle opere più mediate e artistiche dell'invenzione letteraria. Romanzieri e reporter sono stati Dumas padre, Orwell, Hemingway, Marquez, Soldati e Pier Paolo Pasolini, che, con le interviste fatte per il film-documentario *Comizi d'amore* (1963), dedicato alla trasformazione del costume sessuale degli italiani, ha lasciato una testimonianza poetica e palpitante del suo esistere assieme al vivere degli esseri umani di qualsiasi sesso, età, condizione sociale e livello culturale. Concludendo questo *excursus* storico vorrei riportare, da *Comizi d'amore*, il dialogo fra Pasolini e alcuni bambini di Napoli. Come considerarlo? Un documento? Un intreccio di voci? Una trascrizione? Indubabilmente, si tratta di un frammento di vita conservato e disponibile a infiniti accostamenti, inquadramenti, percezioni: la materia di cui

⁴⁵ R. Iacona, *La televisione aperta*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2008, pp. 22-26: 22.

⁴⁶ *Ivi*, p. 25.

⁴⁷ Cfr. A. Agostini, *Giornalismo. Media e giornalisti in Italia*, Bologna, il Mulino, 2003.

sono fatte le realtà parallele dell'inchiesta, come anche del romanzo, della poesia e della scena.

PASOLINI Senti eh, guagliò, come nascono i bambini, lo sai? Come sei nato tu, non lo sai? Non lo sai?

1° BAMBINO Uno zio mio.

PASOLINI Eh? Uno zio tuo – sei nato... T'ha portato uno zio?

2° BAMBINO A me mi ha portato la cicogna.

PASOLINI T'ha portato la cicogna. E tu? Come sei nato?

3° BAMBINO Sono nato sotto 'e cuperte.

PASOLINI Senti, vediamo un po' chi di voi tre sa dirmi come, come voi siete nati, come nascono i bambini. Chi me lo sa dire? Tu lo sai dire?

4° BAMBINO No.

PASOLINI Non lo sai dire? E tu Matteo lo sai come sono nati i bambini... E tu? Neanche tu... E tu?

4° BAMBINO Lo sai come sono nati i picchiriddi?

5° BAMBINO Io 'o saccio.

4° BAMBINO E diccillo, diccillo.

PASOLINI Vieni qui, vieni qui, vieni qui. Tu non lo sai? Non lo sai? Non sono nati sotto i fiori, sotto i cavoli, li ha portati la cicogna no?

6° BAMBINO No...

PASOLINI E allora come sono nati?

BAMBINO Eh...

PASOLINI Come sono nati i piccirilli?

Massimo Marino

L'INFORMAZIONE CONTRO IL TEATRO. IL CASO DI *SUL CONCETTO DI VOLTO* NEL FIGLIO DI DIO A MILANO

1. Ogni tanto avviene. Il teatro conquista le prime pagine dei giornali. Quando rappresenta, per qualcuno, per qualche esponente del mondo costituito, una minaccia, un pericolo. Quando sembra incarnare, profondamente, una delle sue vocazioni più antiche e radicate, quella di aprire contraddizioni, di svelare complessi della società, di metterne in discussione i caposaldi. Quando costringe la collettività a porsi di fronte a uno specchio deformante, che ne restituisce l'immagine più vera, occultata sotto orpelli e belletti.

È accaduto di nuovo nel gennaio del 2012, in Italia, dopo un'avvisaglia francese nell'autunno dell'anno precedente nella Parigi laica, terra che fu di Voltaire e Diderot. Mi riferisco alla *querelle* sullo spettacolo di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* rappresentato al teatro Franco Parenti di Milano¹ e poi al teatro Testoni (oggi Pubblico) di Casalecchio di Reno², presso Bologna. Più che di una *querelle*, in realtà, si è trattato di una vera e propria aggressione mediatica, scatenata da un diffuso quanto minoritario fondamentalismo religioso di matrice cattolica conservatrice, che nelle repliche milanesi è riuscito a ottenere importanti avalli dalla gerarchia ecclesiastica anche ai più alti livelli. Fatto che non era avvenuto nel pur violento prologo francese.

Il risultato è stato un debutto in un teatro Franco Parenti in stato di assedio, protetto da forze dell'ordine per impedire incidenti. Si filtrava attraverso camionette e cordoni di carabinieri e di polizia solo con il biglietto, mentre in una piazza distante circa duecento metri vari gruppi di cattolici ultra-conservatori manifestavano contro lo spettacolo e celebravano una messa di riparazione su un camioncino, anche loro guardati a vista dalle forze dell'ordine. Teatro di polizia? Religione di polizia?

La presunta offesa dello spettacolo di Castellucci la troviamo riassunta in uno dei blog tradizionalisti, "Non possumus". Si legge nel secondo paragrafo di un appello del 4 gennaio 2012:

La rappresentazione teatrale ruota attorno allo sfondo che la accompagna: il Volto di Gesù dipinto da Antonello da Messina. Davanti al Volto di Cristo, però, si svolgono delle scene *ambigue, morbose e disgustose*³: si mostra il rapporto tra un padre anziano e suo figlio che svolge le mansioni di infermiere e di domestico. L'odio anticristiano si rivela nel momento in cui entrano in scena alcuni bambini

¹ Dal 24 al 28 gennaio 2012.

² Il 17 e 18 febbraio 2012.

³ Corsivo mio.

che cominciano a lanciare granate contro il volto di Gesù. Verso la fine della rappresentazione, l'uomo anziano va dietro l'immagine di Cristo e, mentre il Volto viene deformato, l'anziano copre l'immagine di un liquido nero, simbolo degli escrementi dell'anziano (tanto che in qualche passata rappresentazione – a questo punto – un odore nauseabondo ha invaso la sala). La conclusione della rappresentazione è di inequivocabile rifiuto di Cristo: “Tu non sei il mio Pastore”⁴.

Il brano in questione ricorda le reazioni di movimenti cattolici francesi che a Parigi avevano organizzato manifestazioni fuori e dentro il Théâtre de la Ville dal debutto del 29 ottobre 2011, impedendo l'inizio della rappresentazione fino all'intervento della polizia. In Francia era partita subito una petizione di intellettuali e artisti a difesa dello spettacolo e della libertà di espressione. Il blog cattolico cita invece prese di posizione di “voci autorevoli dell'episcopato” e una mozione di Jacques Remiller, deputato dell'Unione per un Movimento Popolare, firmata da “58 deputati dell'assemblea nazionale francese”, nella quale si legge:

oltre al fatto che nessuna religione accetterebbe di essere trattata in questo modo, ci si può interrogare sul “bisogno” che gli “artisti” hanno di scatenarsi contro il cristianesimo tramite lo schermo, il cinismo, l'ironia [...]. Molti esprimono la loro legittima indignazione manifestando pubblicamente davanti ai teatri e alle mostre. Alcune possono sembrare eccessive, ma molti non sopportano più questo diluvio di cristianofobia e hanno il merito di risvegliare una certa apatia tra i nostri concittadini che, sebbene siano d'accordo con loro, non hanno il coraggio di reagire, perché terrorizzati dai media del servizio pubblico che parlano di “fondamentalisti cristiani”. Come possiamo accettare che i soldi pubblici sovvenzionino generosamente delle opere così discutibili?⁵

L'articolo si chiude con una chiamata all'attivismo: si forniscono i numeri di telefono dei centralini e gli indirizzi e-mail del teatro, del sindaco e dell'arcivescovo di Milano, chiedendo di far sentire la propria protesta.

La macchina dell'intolleranza, però, si è già messa già in moto. In un post del blog “Basta cristianofobia” del comitato San Carlo Borromeo, sempre del 4 gennaio 2012, si rileva che “se si prova a scrivere una mail di protesta al teatro Parenti, si ottiene, come risposta, un comunicato scritto da Romeo Castellucci”⁶. Si tratta di una lettera del regista diffusa nell'ottobre 2011, dopo la contestazione parigina, in cui si legge:

Io voglio perdonare coloro che hanno tentato con la violenza d'impedire al pubblico di entrare in teatro. Li perdono perché non sanno quello che fanno. Non hanno mai visto lo spettacolo e non sanno che è spirituale e cristico; portatore, cioè, dell'immagine del Cristo. Io non cerco vie brevi e odio la provo-

⁴ *Fermiamo urgentemente lo spettacolo blasfemo di Milano, in programma il 24 gennaio 2012*, “Non possumus. Blog della Resistenza Cattolica”, 4 gennaio 2012, <http://nullapossiamocontrolaverita.blogspot.it/2012/01/fermiamo-urgentemente-lo-spettacolo.html> (rispetto maiuscole e minuscole del testo).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Rispondiamo a Castellucci*, “Basta cristianofobia”, 4 gennaio 2012, <http://bastacristianofobia.blogspot.it/2012/01/rispondiamo-castellucci.html>.

cazione. Per questa ragione non posso accettare la caricatura e la spaventosa semplificazione che è stata data da queste persone.

Ma li perdono, perché sono ignoranti e la loro ignoranza si fa tanto più proterva e nefasta quanto più chiama in causa la fede. Sono persone sprovvedute anche sul lato dottrinale e dogmatico della fede cattolica; si illudono di difendere i simboli di un'identità perduta, brandendo minaccia e violenza. È molto forte la partecipazione irrazionalistica che si organizza e si impone con la violenza.

Mi dispiace per loro ma l'arte non è paladina se non della libertà di espressione. Questo spettacolo è una riflessione sul decadimento della bellezza, sul mistero della fine. Gli escrementi di cui si sporca il vecchio padre incontenente non sono altro che la metafora del martirio umano come condizione ultima e reale. Il volto di Cristo illumina con la potenza del suo sguardo tutto questo; e interroga ciascuno spettatore nel profondo. È questo sguardo che disturba e mette a nudo; non certamente il colore marrone che, rivelando presto il proprio artificio, rappresenta le feci. Allo stesso tempo – lo devo dire con chiarezza – è completamente falso che si lordi il volto del Cristo con gli escrementi. Chi ha visto lo spettacolo ha potuto vedere la finale colatura di un velo di inchiostro nero scendere sul dipinto come un sudario notturno.

Questa immagine del Cristo del dolore non rientra nell'illustrazione anestetizzata della dottrina dogmatica della fede. Questo Cristo interroga come un'immagine vivente e certamente divide e dividerà ancora. Per questa ragione io accetto le contestazioni e perdono quelle persone [...].⁷

La replica di “Basta cristianofobia” non lascia spazi di dialogo:

Le parole del regista appaiono dolci e raffinate, ma nascondono alcune insidie. Il regista perdona me e tutti coloro che cercano, in maniera pacifica, di impedire lo spettacolo “perché non sanno quello che fanno”. Si potrebbe obiettare che queste parole sono state pronunciate da Cristo – lo stesso Cristo che viene sfigurato nella rappresentazione di Castellucci – sulla Croce e che è poco opportuno paragonarsi al Figlio di Dio nell'atto dell'estremo sacrificio.

Secondo Castellucci, coloro che protestano contro il suo spettacolo non sono altro che ignoranti. È vero: siamo ignoranti, come richiesto nell'Imitazione di Cristo [...].

Non saremo dei brillanti intellettuali, ma è evidente – *dagli spezzoni che abbiamo potuto visionare*⁸ – che i personaggi messi in scena da Castellucci non sono altro che caricature [...].

L'arte non può essere semplicemente “paladina della libera espressione”, come afferma il regista. O, meglio, può esserlo, ma – così facendo – abdica al suo fine. *L'arte è fatta per educare*⁹. Se proprio non vogliamo pensare alle cattedrali medievali, splendidamente affrescate o dotate di vetrate per educare i fedeli, pensiamo all'arte greca – per quanto riguarda la scultura – o all'arte romana per quanto riguarda l'architettura¹⁰.

I termini della questione stanno già tutti qui. Castellucci invita a *vedere lo spettacolo*, a entrare nella sua materia vivente, quella che sostanzia l'arte del teatro, a in-

⁷ *Ibidem*.

⁸ Corsivo mio.

⁹ Corsivo mio.

¹⁰ *Ibidem*.

contrarne senza rifiuti preconcepi la molteplicità dei sensi. Il regista, contro i suoi principi, si trova costretto a riepilogare e a spiegare, rinunciando alla sospensione del racconto verbale sul lavoro svolto. Lui di solito lascia “parlare” la forza travolgente e ambigua delle immagini. Ma proprio ciò viene rifiutato dai contestatori, in nome di una vecchia funzione *pedagogica* dell’arte. I suoi critici hanno la supponenza di aver visto quanto basta grazie a *spezzoni di video dello spettacolo*; su questa incompleta base, non hanno dubbi circa la sentenza da emettere. La notizia dell’odore “nause-abondo” che si diffonde in sala fa collegare, in modo malizioso, il “liquido nero” a escrementi.

Le repliche del regista vertono sul fatto che non si imbratta di sterco il volto di Cristo. Ma la realtà interessa poco. Il bolognese padre domenicano Giovanni Cavalcoli, parlando di blasfemo “imbrattamento” del volto del Cristo, chiede l’intervento del Vaticano. Si estende in modo capzioso ciò che avviene nella prima parte dello spettacolo alla seconda, che cambia decisamente registro. Il lavoro inizia con un figlio che pulisce ripetutamente un padre incontinente (più che di “infermiere” e di “domestico” dovremmo a parlare di amore e di cura, quella che di solito deleghiamo sempre di più a pagamento a badanti stranieri). Nella seconda parte, in diversi modi in base al “formato dello spettacolo”, ossia all’ampiezza o meno del luogo che lo ospita, il volto del Cristo si macchia di una colatura di inchiostro nero, si frammenta, si slabbra, si scioglie (mai viene imbrattato con sterco). Per tutto lo spettacolo, il Salvator Mundi di Antonello da Messina è sfondo incombente che scruta, come con una domanda muta, senza risposta, lo spettatore. È come un grido di disperazione che invoca consolazione, come quella scritta che lampeggia mentre si disfa, più complessa e contraddittoria di quello che vuol far credere il primo post riportato. “Tu sei il mio pastore” diventa “Tu (non) sei il mio pastore”, e quel “non” occhieggia, scompare e ricompare, come il dubbio su Dio che alligna nei cuori di fronte al dolore umano, al male del mondo.

D’altra parte lo spettacolo al debutto in Francia, al festival di Avignone 2011, non aveva subito episodi di contestazione. Si erano perfino pronunciati a suo favore vari esponenti della gerarchia ecclesiastica, francese e belga.

A Milano si registrano interventi più violenti e mistificatori. Per esempio:

Ciò che ci turba e che non possiamo in alcun modo accettare è il fatto che questo signore malato metta in scena una delle più vergognose offese al cristianesimo, ai sentimenti più puri del popolo italiano, alla fede di milioni di italiani e di centinaia di milioni di altri uomini e donne nel mondo.

Nel citato immondezzaio viene, infatti, gravemente oltraggiato il Sacro Volto di Cristo, imbrattato con escrementi o con coloranti di adatta e inequivocabile tinta¹¹.

¹¹ *Appello contro lo spettacolo blasfemo “Sul concetto di volto nel Figlio di Dio” di Romeo Castellucci*, in “Riscossa cristiana”, http://www.riscopiacristiana.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1258:appello-contro-lo-spettacolo-blasfemo-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio-di-romeo-castellucci-&catid=54:societa-civile-e-politica&Itemid=123.

Gli appelli alla reazione sortiscono il loro effetto. Le proteste fioccano, condite di insulti e minacce alla direttrice del teatro, Andrée Ruth Shammah. Nella pagina degli spettacoli, il “Corriere della Sera” del 13 gennaio pubblica una lettera aperta della direttrice del Franco Parenti e un articolo riassuntivo:

Si fa sempre più tesa la situazione al teatro Parenti per il debutto contrastato dello spettacolo “Sul concetto di volto nel figlio di Dio” di Romeo Castellucci, nostro regista noto in Europa, amato in Francia ma attaccato dai cattolici integralisti. Hanno sentito l’eco delle polemiche suscitate a Parigi mentre altrove come in Polonia, in Spagna e a Roma lo spettacolo ha acceso polemiche ma non certo isterismi, né minacce né istigazioni ad atti criminosi, mentre a Milano c’è già stata una denuncia cui Andrée Ruth Shammah, regista e direttore del teatro, ha risposto con una controdenuncia mostrando alcune mail di minacce, arrivate in teatro. Loro alzano il tono mentre la Shammah tenta di abbassarlo ma si sente sola. E lancia un appello “alle autorità religiose e civili”.

A Parigi artisti, giornalisti, intellettuali si sono schierati, dice, ma qui si sente un assordante silenzio. “Una battaglia che prevede rischi personali, alle persone, al pubblico e al teatro, sono disposta ad affrontarla ma non da sola, altrimenti salta tutto e rinuncio”. Casus belli è soprattutto la scena in cui alcuni ragazzi lanciano contro l’immagine del Cristo (la “scenografia” è il quadro di Antonello da Messina) granate prese per escrementi: “Ma quella scena non c’è, non per censura, ma perché esige la presenza di molti giovani e sia per spazio scenico sia per costi abbiamo due anni fa, non ieri, scelto la versione più economica offerta dalla stessa compagnia”¹².

Andrée Ruth Shammah chiede al cardinale Scola di “intervenire, per calmare gli animi”. La Curia il 14 si pronuncia in tutt’altro senso: “[...] a nostra volta domandiamo che sia riconosciuta e rispettata la sensibilità di quanti cittadini milanesi, e non sono certo pochi, vedono nel Volto di Cristo l’Incarnazione di Dio, la pienezza dell’umano e la ragione della propria esistenza”. Con fare ponziopilatesco il comunicato invita a non abusare della libertà di espressione, riconoscendone l’imprescindibile “valenza sociale”, che il teatro avrebbe dovuto considerare “più attentamente al momento della programmazione”; allo stesso tempo, però, invita i dissidenti a moderarsi: “La preghiera per manifestare il proprio dissenso non può accompagnarsi a eccessi di qualunque tipo, anche solo verbali”¹³.

Intanto continuano le minacce e le pressioni. Arriva anche una scarna nota del Vaticano che, in risposta a padre Cavalcoli, “auspica che ogni mancanza di rispetto verso Dio, i Santi e i simboli religiosi incontri la reazione ferma e composta della Comunità cristiana”¹⁴. Sono parole generiche. In una successiva spiegazione, padre Lombardi, portavoce della Santa Sede, non aggiunge elementi sostanzialmente nuovi: ribadisce le posizioni della Curia milanese, senza portare alcun elemento che giustifichi la condanna aprioristica per uno spettacolo di cui oltre Tevere si sa veramente poco¹⁵.

¹² *Rinuncio al Gesù contestato se Milano mi lascia sola*, in “Corriere della Sera”, 13 gennaio 2012.

¹³ *Milano più attenzione a programmazione*, Agenzia Ansa, 14 gennaio 2012.

¹⁴ *La Santa Sede condanna lo spettacolo di Castellucci!*, in “Basta cristianofobia”, 19 gennaio 2012, <http://bastacristianofobia.blogspot.it/2012/01/la-santa-sede-condanna-lo-spettacolo-di.html>.

¹⁵ *Un’ulteriore condanna della Sala Stampa Vaticana*, in “Basta cristianofobia”, 19 gennaio 2012,

I teatranti, invece, rimangono totalmente assenti, facendo mancare qualsiasi tipo di solidarietà. È un antico costume, che possiamo ritrovare già dai tempi della Commedia dell'arte, quello di curarsi i propri interessi particolari, rafforzato dalla paura di perdere il poco che si ha in questo momento di vacche magre.

Nel frattempo Castellucci ha scritto un'ulteriore, articolatissima, autodifesa. Ne riporto solo un passaggio, che sembra (e non è) una replica alla richiesta del comitato San Carlo Borromeo di un'arte educativa:

Questo spettacolo – come tutto il Teatro Occidentale che trova fondamento nella bellezza problematica della Tragedia greca – obbedisce alle sue stesse regole retoriche: è *antifrastico*, utilizza cioè l'elemento estraneo e violento per veicolare il significato contrario. La violenza qui significa, omeopaticamente, la ricerca e il bisogno di contatto umano; così come allo stesso modo un bacio può significare tradimento. La lezione della Tragedia antica consiste in questo: fare un passo indietro: rendersi disumani per potere meglio comprendere l'umana fragilità¹⁶.

Varie voci si schierano con il regista anche dal campo cattolico. Antonio Socci, scrittore vicino a Comunione e Liberazione, sul suo blog "Lo Straniero" dà credito alla lettera di Castellucci e scrive di essere stato fortemente colpito dall'espressione "l'indicibile dolcezza dello sguardo di Cristo". Sintetizza per i lettori la polemica, e commenta:

Nelle scorse settimane è circolata l'informazione che in una scena di questa pièce vi fosse un sacrilego e derisorio lancio di escrementi contro un grande ritratto di Gesù Cristo.

Siccome siamo purtroppo abituati ad artistucoli mediocri che cercano di farsi pubblicità con trovate blasfeme contro la fede cristiana, alcuni cattolici hanno pensato che questo fosse l'ennesimo caso. E hanno manifestato la propria indignazione.

È dunque cominciato il solito teatrino allestito dai media: i cosiddetti "fondamentalisti" che denunciano l'atto sacrilego e i banali, superficiali "laicisti" che gridano allo scandalo per una presunta "censura" fondamentalista.

Nessuno che desideri approfondire e capire di cosa stiamo parlando.

C'è un'attenuante – secondo me – per i cattolici. Perché ormai da troppo tempo subiscono l'umiliazione e il dileggio di ciò che hanno di più sacro, che è anzitutto il crocifisso e l'amore di Dio (mentre tanti cristiani nel mondo vengono massacrati fisicamente per la loro fede). [...]

Tuttavia la posizione dei cattolici che protestano rischia di essere solo reattiva (reazionaria), alla fine funzionale al circo mediatico. Specie in questo caso in cui nessuno ha visto la pièce teatrale contestata: si rischia di gettar via – come squallido sberleffo anticristiano – un'opera che invece si interroga ansiosamente sul mistero del dolore e su Gesù e mette in scena un grido al Salvatore molto vicino alla bestemmia (come lo sono certi passi della *Bibbia* del resto), ma anche alla preghiera¹⁷.

<http://bastacristianofobia.blogspot.it/2012/01/unulteriore-condanna-dalla-sala-stampa.html>.

¹⁶ R. Castellucci in M. Marino, *Castellucci interviene sullo spettacolo contestato a Milano*, in "Contro-scene", 17 gennaio 2012, http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/01/17/romeo_castellucci_interviene_s/.

¹⁷ A. Socci, *Ma quale blasfemia. Quella di Castellucci, davanti a Gesù, è preghiera!*, in "Lo Straniero",

Lo scrittore invita a vedere l'opera, notando comunque, preventivamente:

i cristiani non possono essere indifferenti a questa ossessione di Cristo che permea la cultura moderna. Come dice mons. Negri, se la Chiesa non parla di questo, di cosa parla? [...]

Oltretutto proprio il teatro Parenti – dove andrà in scena la pièce di Castellucci – è stato il teatro di Giovanni Testori, un grandissimo scrittore e drammaturgo la cui conversione è passata prima attraverso la disperazione e la bestemmia. [...]

Mi auguro che la sua opera, caro Castellucci, ricordi il paesaggio testoriano, turgido di vita, di luce e tenebre, come i dipinti di Caravaggio. E non cada nel frigido e fasullo intellettualismo "mancusiano", che tradirebbe la sua intuizione originaria¹⁸.

Socci conclude:

Alla fine infatti "la tela del dipinto si lacera" e appare "una scritta di luce: 'Tu sei il mio pastore'. È la celebre frase del salmo 23. Ma ecco che si può intravedere un'altra piccola parola che si insinua tra le altre, dipinta e quasi inintelligibile: un 'non', in modo tale che l'intera frase si possa leggere nel seguente modo: Tu 'non' sei il mio pastore. La frase di Davide si trasforma così per un attimo nel dubbio. Tu sei o non sei il mio Pastore?"

E questa è preghiera. Significa: Signore, sono disperato, salvami! Spargi il tuo sangue per guarire anche me!¹⁹

Lo stesso scrittore il 22 pubblica un intervento di Giuseppe Frangi, ex direttore del settimanale cattolico "il Sabato" e nipote di Testori, che mette al centro di un proclamato interesse per la pièce di Castellucci proprio la questione del volto:

Dovessi spiegare perché *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* mi interessa (a parte la stima per quel gruppo teatrale, la Societas Raffaello Sanzio), direi innanzitutto questo: è uno spettacolo che rimette inaspettatamente il volto di Gesù al centro della scena. E non si tratta di un volto arbitrariamente reinterpretato, ma è il volto "oggettivizzato" dal genio di Antonello, un volto che si è sedimentato nella memoria di ogni cristiano.

È uno di quei volti che "colpisce per sempre". Di più: non è un volto di un Gesù di Passione ma è un Gesù Salvatore che domina in dimensioni gigantesche e straordinariamente suggestive tutta la scena. "Io voglio stare di fronte al volto di Gesù" ha infatti detto Castellucci, per dare la chiave dello spettacolo. In una stagione in cui la cultura ha ripulito ogni discorso da quel volto, il tentativo di Castellucci mi interessa quindi a priori. Oggi il rischio non è quello dello scontro con Cristo, ma la sua cancellazione (o sostituzione). Il volto di Gesù non è mai un volto obbligante, tant'è vero che nel corso della storia si è lasciato guardare da occhi diversissimi tra loro, a volte adoranti, a volte pretenziosi, spesso anche ostili²⁰.

20 gennaio 2012, <http://www.antoniosocci.com/2012/01/ma-quale-blasfemia-qualla-di-castellucci-davanti-a-gesu-e-preghiera/>.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ G. Frangi, *Un bellissimo articolo di Giuseppe Frangi: "Perché difendo lo spettacolo di Castellucci (anche senza averlo visto)"*, in "Lo Straniero", 22 gennaio 2012, <http://www.antoniosocci.com/2012/01/>

Socci torna sulla questione con un terzo post. Come risposta ad aggressioni verbali subite da “fanatici”, propone un intervento del vescovo di Poitiers, monsignor Pascal Wintzer, presidente dell’Osservatorio fede e cultura della Conferenza episcopale francese, che si può trovare sul sito della Chiesa francese²¹:

Piuttosto che all’invettiva e alla condanna, è a un lavoro che noi (cristiani) siamo chiamati, lavoro attraverso cui ciascuno si prende il tempo di comprendere chi è l’altro e cosa intende dire.

Il dialogo è un lavoro dello spirito e del cuore. Esso è improntato alla modestia. È ascolto benevolo. È parola che orienta verso il vero e il bello. Ripone la sua gioia nella ricerca condivisa della verità.

Il dialogo esclude sia la confusione (delle identità, *nda*), sia il disprezzo dell’altro. Ci invita a uscire dalla semplificazione secondo cui gli artisti sono dei provocatori, dei bestemmiatori. Ci chiama a prenderci il tempo di interrogarli o semplicemente di leggere ciò che dicono delle loro opere.

Una religione senza cultura diventa una religione senza curiosità e anche senza intelligenza²².

Nel frattempo la polemica è dilagata nelle cronache dei giornali. Illustri editorialisti si affrettano a farsi spedire il video di un lavoro che non si sono precedentemente peritati di vedere e “la Repubblica” “spara” in cronaca il 22 gennaio un titolone sulla breve nota vaticana di cui parlavamo: *‘Offende Gesù e tutti i cristiani’. Il papa contro la pièce teatrale* (ospitando nella parte bassa della pagina un’intervista a Castellucci). Abbiamo già chiarito quanto la nota vaticana sia generica e sfumata: il titolo in questione mira a drammatizzare la situazione. Ma su come il teatro sia trattato quando diventa cronaca esiste una buona letteratura, che richiameremo tra poco.

Castellucci, in una lunga intervista su “Doppiozero”, si dichiara intristito dal dover difendere la libertà di creazione, a Milano, nel 2012. E aggiunge:

viene la rabbia, anche perché la cosa veramente incredibile è che i media sono stati il megafono solo dei deliri di una parte, che è stata in grado di produrre attraverso i blog una caricatura mostruosa di uno spettacolo che *non esiste e non è mai esistito*²³.

Ricorda come lo spettacolo sia stato rappresentato in varie città italiane senza suscitare reazioni violente, e di come sia stato recensito su vari giornali, anche da Franco Quadri su “la Repubblica”:

un-bellissimo-articolo-di-giuseppe-frangi-perche-difendo-lo-spettacolo-di-castellucci-anche-senza-averlo-visto/.

²¹ <http://www.eglise.catholique.fr/conference-des-veques-de-france/textes-et-declarations/a-propos-du-spectacle-de-romeo-castellucci-sur-le-concept-du-visage-du-fils-de-dieu-13056.html>.

²² A. Socci, *La mia risposta sul “caso Castellucci” (con un invito ad andare a leggere sul sito della Chiesa francese)*, in “Lo Straniero”, 24 gennaio 2012, <http://www.antoniosocci.com/2012/01/la-mia-risposta-sul-caso-castellucci-con-un-invito-ad-andare-a-leggere-sul-sito-della-chiesa-francese/>.

²³ M. Marino, *Oltre l’osceno. Intervista a Castellucci*, in “Doppiozero”, 18 gennaio 2012, <http://doppiozero.com/materiali/scene/oltre-l’osceno-intervista-romeo-castellucci>.

Quando sono apparse le notizie delle contestazioni sulle pagine di “la Repubblica” di Milano era però come se fosse un oggetto alieno caduto da non si sa dove. Io stesso ero un perfetto sconosciuto. Sono cose di una sciatteria culturale...²⁴

Parla di ragioni strumentali della protesta:

Innanzitutto per dimostrare che esistono. Per dimostrare a tutti che ci sono, che fanno delle cose notevoli, che difendono lo spirito e così via. In quel modo creano una pressione all’interno di certi circoli di potere, della chiesa o di destra. In Francia è successo questo: era un discorso tutto dentro la destra, della destra per la destra, molto chiaro, chiarissimo. Poi naturalmente si rivolgono alle persone deboli di mente. Il loro bersaglio sono le persone deboli di mente, le persone semplici. Questo è l’aspetto doloroso. Si approfittano delle persone deboli. Tra queste ci sono alcuni che potrebbero prendere un coltello e tagliarmi la gola²⁵.

E dichiara di avere paura:

Ho una grande paura. Per l’incolumità fisica mia e degli attori. Ci sono delle minacce gravissime, delle minacce di morte, in quei blog deliranti.

[...] Questo è un discorso che *va al di là*, un discorso che ha a che fare con la *folia*. Mi hanno attaccato semplicemente perché hanno letto, nessuno ha visto... Al massimo hanno visto le foto, qualche stralcio da YouTube... Hanno visto che c’è un signore che si fa la cacca addosso, che è incontinente, e sullo sfondo c’è l’immagine di Gesù. Hanno visto questo. Poi hanno detto di tutto. Che entrano dei bambini a lanciare la merda. Tra l’altro, non specificano che è un effetto teatrale, si dà ad intendere che è vera merda. Che sarebbe una specie di enorme rito satanico e che si usano dei bambini per lanciare dei veri escrementi sul volto di Gesù. A che scopo? Per prenderlo in giro. Questa è la caricatura mostruosa che è venuta fuori²⁶.

Discute poi di estetica, etica e immagine:

Tu, in un testo pubblicato in Epopea della polvere, scrivi che l’estetica deve superare l’etica. Ripeteresti ancora un’affermazione del genere?

Sì, la ripeterei. È una frase dostoevskijana d’altra parte, che queste persone dovrebbero accettare, in primo luogo proprio loro. Non ci può essere un’etica senza bellezza, è inimmaginabile, perché la nostra vita non è sopravvivenza, la vita significa un bisogno di bellezza, profonda. La bellezza non è il grazioso. Queste persone non capiscono che il teatro, l’estetica, a volte impiega immagini brutte, oscene, per esprimere proprio il contrario. Per queste persone Picasso, per esempio, non è mai esistito, non dovrebbe essere esistito, e con lui tutta l’arte moderna.

La bellezza è anche dolore... Io la capisco così la tua frase: è uno scavare il peggio che c’è per arrivare a una luce.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

Certo. La violenza... la *Bibbia* è un fiume di sangue, è tutto violenza nella *Bibbia*. La cultura greca, quando Achille trascina il cadavere di Ettore, lo consuma, un'immagine di assoluta barbarie, quella è la nostra radice di bellezza. Che vogliamo fare? Vogliamo censurare? Dire che sono cose oscene? Sì, sono oscene. Ma il problema è accettare il fatto che rappresentano probabilmente qualcos'altro.

Forse la colpa tua e di altri è proprio quella di mettere in scena l'osceno, quello che si vorrebbe nascondere fuori scena.

Certo, ma d'altra parte questo spettacolo arriva dalla nuda realtà della vita. Io non ho inventato nulla di osceno. Queste sono realtà che esistono, che io ho voluto vedere, una volta. Non è la mia specialità. Io non faccio sempre questo. Questo spettacolo è venuto così. Ho voluto vedere la realtà nascosta di una casa in cui ci sono un giovane figlio e un padre...

Un'altra riflessione, ti chiedo, sull'immagine. Tu hai lavorato sempre sulle ambiguità del mondo figurale in cui siamo immersi quotidianamente e profondamente. Hai percorso i doppi, le ambiguità, i controsensi delle immagini, offrendo una gran libertà di interpretazione allo spettatore, chiedendogli, dalle immagini, di far bruciare i propri incendi. E qui si è appiccato un incendio che ti minaccia...

Attenzione. Le critiche nascono da persone che non hanno mai visto lo spettacolo... Che quindi non si sono mai lasciate andare a questo abbandono dell'immagine. Loro non hanno mai messo piede in teatro. Le persone che hanno scritto queste cose farneticanti, ma anche i giornalisti che hanno raccolto queste voci, anche il cardinale Scola, hanno la grande responsabilità di aver detto quelle parole senza conoscere la materia. Il cardinale ha espresso un giudizio sul nulla. Quindi è una grandissima responsabilità, anche delle autorità. Loro non sono spettatori. *Non hanno visto*. Ma per ritornare al tuo discorso, certo, con le immagini ognuno fa quel che vuole.

Inventare immagini che possono diventare qualsiasi cosa. È questo il compito dell'artista?

Certo. Se avessero visto lo spettacolo, se avessero detto: io ho avuto l'impressione che si lanciassero degli escrementi, io l'avrei accettato. Ma non si può dire: si lanciano, come se fosse una mia intenzione. È una differenza sostanziale, enorme. Perché a quel punto si può dire qualsiasi cosa: ho visto lanciare del sangue, ho visto lanciare della maionese... Si può dire quello che vuoi, ma non è così. Non c'è nessun escremento che si lancia, è tutto lì²⁷.

Il regista, in conclusione, esprime i propri timori a causa del clima creatosi.

Cosa succederà a Milano?

Io ho una grande paura. Spero che vada tutto bene, anche se la lettura del nostro lavoro sarà compromessa da questo clima isterico, con persone che vengono a vedere lo spettacolo per interromperlo, come è successo a Parigi, senza però il cordone di sicurezza che il Théâtre de la Ville ha garantito. Ho molta paura.

Tu lo farai comunque?

Io non avrei dubbi. Ma io non sono in scena in quel momento. Non posso fare

²⁷ *Ibidem*.

scelte al posto degli altri. Ci sono due attori. Sono da soli. Se si dovessero creare delle situazioni di pericolo, io sicuramente, per salvaguardare la loro incolumità, interromperò lo spettacolo.

È molto triste questo.

È molto triste.

È un sintomo di qualcosa?

È un sintomo di quest'Italia e della nuova Milano, un bruttissimo sintomo. Si raccoglie questo clima. Ormai il paese si è sfilacciato tutto. Ricordo che a Parigi a quest'ora c'era già un comitato di sostegno gigantesco, composto da intellettuali, artisti, attori eccetera.

E a Milano?

A Milano c'è il silenzio, il silenzio, lo stagno, nessuno si muove. Io non ho diritto di replica, non mi fanno parlare, non posso dire nulla.

Dove non ti fanno parlare?

I giornali! Probabilmente domani (martedì 17, ndr), staremo a vedere, pubblicheranno una mia lettera su "Repubblica". Ma troppo tardi. Troppo tardi. Ormai il danno è stato fatto²⁸.

Il silenzio del mondo della cultura e del teatro continua, omertoso, "assordante" come diceva il direttore del Franco Parenti. Tanto che Attilio Scarpellini, direttore dei "Quaderni del Teatro di Roma", Oliviero Ponte di Pino, direttore di "Ateatro", e chi scrive decidono di lanciare tramite riviste online e blog di teatro un appello, che viene pubblicato da "Ateatro" e da "Teatro e Critica" il 19 gennaio, con richiesta di adesione.

I "se" e i "ma" su uno spettacolo o su un'opera d'arte sono materia del dibattito critico o delle sempre legittime reazioni del pubblico. Ma quando la censura preventiva prende il posto del dissenso e diviene intimidazione, non è più questione di questa o quella interpretazione, è la libertà stessa di interpretare che viene messa in pericolo. È quanto sta accadendo con lo spettacolo di Romeo Castellucci *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* in programmazione al teatro Franco Parenti di Milano: un'orchestrata campagna di minacce e di anatemi lo ha preceduto nel tentativo, sfacciatamente dichiarato, di non farlo andare in scena. Di fronte allo sconcertante avanspettacolo dell'intolleranza che si traveste da diritto di critica e dell'intimidazione che si richiama alla libertà di parola, pensiamo di non potere e di non dovere restare indifferenti. Tanto meno indifferenti nel momento in cui l'offensiva integralista contro lo spettacolo ha rivelato la sua vera natura investendo la persona della direttrice del Franco Parenti Andrée Ruth Shammah con le espressioni dell'antisemitismo più classico ed abietto. Non si tratta di scegliere tra chi dice di aver scritto il suo spettacolo come una preghiera e chi, senza averlo visto, lo accusa di essere blasfemo (due cose che in molte opere d'arte del Novecento si sono spesso confuse senza che questo generasse guerre di religione). Si tratta semplicemente di garantire a Romeo Castellucci la prima ed essenziale libertà di ogni arte e di ogni artista: quella di essere compreso o frainteso con cognizione di causa, di essere

²⁸ *Ibidem*.

giudicato secondo la sua opera e non secondo il pregiudizio di un manipolo di fondamentalisti che agita la fede in Cristo come una clava identitaria. Chiediamo ai cittadini, agli intellettuali, agli artisti e a chiunque consideri la libertà dell'espressione artistica un cardine irrinunciabile della nostra esistenza civile, di non lasciare Romeo Castellucci e la sua opera nel cerchio di solitudine che l'alleanza tra il fanatismo di pochi e la reticenza di molti rischia di creargli attorno. *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* deve andare in scena²⁹.

Tale documento raccoglie centinaia di firme e di commenti³⁰. Noti intellettuali, artisti, docenti, ma anche piccole compagnie teatrali, studenti e cittadini trovano il coraggio, anche se poca è la solidarietà che arriva dalle grandi istituzioni teatrali e culturali e vistose sono le assenze. Su un caso di censura che in realtà colpisce tutto il teatro si attuano miopi distinguo. La petizione viene ripresa da "l'Unità", "il Manifesto" e pochi altri giornali. Altrove, invece, continuano polemiche e titoli scandalistici.

La prima rappresentazione, come si diceva, si svolge protetta da (inutili) cordoni di polizia e carabinieri il 24 gennaio, senza i paventati incidenti. I contestatori sono pochi (si segnala anche un gruppetto del movimento di estrema destra Forza Nuova). In compenso il circo dell'informazione ha cavalcato la contestazione, gettato benzina sul fuoco, deformato, interpretato male ed esasperato la situazione. Ma c'è qualcosa di più. E lo noterà lo scrittore Antonio Scurati alla fine dello spettacolo, in un dibattito acuminato, affettuoso, in certi momenti un po' imbarazzato, perché gli intellettuali milanesi sono stati più lenti di un diesel di quelli di una volta a capire di cosa si trattava e a mettersi in moto. La settimana di tensione e di passione si conclude nell'unico modo possibile: con il discorso, il ragionamento, il tentativo di analisi della complessità dello spettacolo, pur rimandando a una sua lettura più approfondita, di ognuno, a mente fredda e a cuore calmo. Scurati dice, più o meno:

La vera profanazione che questo spettacolo ha operato è stata quella di introdurre la politica nel luogo dell'arte, che dovrebbe essere di libertà. Io non voglio parlare di estetica, stasera, ma dare testimonianza di un concetto di cittadinanza che si difende dalle indebite ingerenze della politica. Voglio essere chiaro: questa indebita ingerenza è stata attuata dalla Chiesa cattolica romana e dalla Curia di Milano, in modo che dispiace, contrario alle sue tradizioni recenti e passate. Siamo qui perché sulla base di pregiudizi circolati sul web ci sono stati pronunciamenti di autorevoli rappresentanti delle istituzioni religiose che criticavano l'andata in scena dello spettacolo. E questa, non le preghiere in piazzale Libia, è una pericolosa ingerenza politica in una sfera che non compete al potere religioso³¹.

²⁹ *Lo spettacolo di Castellucci deve andare in scena*, in "Ateatro", 137/5, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=137&ord=5>; in "Teatro e Critica", 20 gennaio 2012, <http://www.teatroecritica.net/2012/01/lo-spettacolo-di-castellucci-deve-andare-in-scena-un-appello/>.

³⁰ Si possono leggere in calce al testo sulle due riviste online.

³¹ M. Marino, *Teatro di polizia. Lo strano caso della Raffaello Sanzio a Milano*, in "Controcena", 25 gennaio 2012, http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/01/25/teatro_di_polizia_lo_strano_ca/.

Si discute molto, dopo lo spettacolo, con interventi "eccellenti", su tutti questi temi. Il teologo Vito Mancuso coglie la *pietas* del lavoro e sottolinea come questo non possa essere uno spettacolo che "piace": non ci può essere piacere nel vedere la sofferenza. A caldo esprime il proprio dissenso dall'esplosione/implosione del volto di Cristo. Altri ricordano come stia nella nostra tradizione non solo la cristallizzazione di valori personali e spirituali nel volto, ma anche l'iconoclastia, il rifiuto dell'idolatria dell'immagine (e Castellucci, ricordiamolo, debuttò, nei lontani anni '80, con un teatro che si definiva "iconoclasta"³²).

Si parla di fragilità umana, del grido nato da Auschwitz, "Dio, dove sei?", e della risposta di Etty Hillesum: "non è Dio che può aiutare me, ma io, essere umano, che posso aiutare Dio". Un passo oltre il silenzio frastornante del padre, verso il peso, la responsabilità umana del figlio³³.

Intervengono in molti, la filosofa Roberta De Monticelli, Ornella Vanoni, Giulio Giorello, Elio de Capitani, Filippo Timi... Tutti si stringono intorno ad Andrée Ruth Shammah, contro l'aggressione alla libertà della cultura. Tutti si pronunciano sulle questioni agitate da uno spettacolo che dimostra come ancora il teatro possa trattare argomenti importanti.

L'assessore alla cultura del Comune di Milano, Stefano Boeri, si chiede come in una città dalle tradizioni democratiche di Milano si possa cadere nell'equivoco di scambiare per blasfemia un lavoro sulla caduta della dignità umana, "intessuto di grande compassione". E aggiunge: "È inaccettabile che qualcuno volesse bloccare lo spettacolo. La politica non potrà mai tollerare che venga tolto il diritto d'espressione"³⁴.

Due giorni dopo, su "la Repubblica", Mancuso approfondisce i concetti espressi a caldo: il suo articolo inizia in prima pagina e continua in quella interna dei commenti. Si dice colpito dalla presenza della polizia. Circa lo spettacolo individua tre ordini di problemi, giuridici, artistici, religiosi. Il primo gli sembra il "più semplice": "occorre tutelare la libertà dell'artista così come quella degli spettatori"³⁵. Si interroga sulla liceità dell'operazione e sul suo valore artistico, giudicando con criteri opinabili (se non arretrati e comunque poco motivati) la scelta estetica, fino a criticare l'opera dal punto di vista religioso, con alcuni distinguo che rivelano una malcelata insofferenza. Riassumo i punti salienti dei suoi rilievi.

Mancuso si chiede: cosa succederebbe se qualcuno mettesse in scena uno spettacolo "con tesi negazioniste sulle camere a gas oppure con tesi filo-mafiose di esaltazione degli assassini di Falcone e Borsellino [...] Davvero non ci sono limiti alla libertà di dissacrazione?"³⁶.

Il fastidio è ancora più evidente dai giudizi tranciati con sicumera discutibile, come se l'arte del Novecento non fosse passata:

³² *Infra*, nota 52.

³³ M. Marino, *Teatro di polizia*, cit.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ V. Mancuso, *Quell'addio disperato al volto di Gesù*, in "la Repubblica", 26 gennaio 2012.

³⁶ *Ibidem*.

Si tratta a mio avviso di un'opera mediocre, con un testo ripetitivo e molto povero, senza movimento né dinamismo. Mi ha impressionato per la sua carica di realismo, ma non mi è piaciuta per l'assenza di una delle caratteristiche essenziali dell'arte, cioè la dimensione trasfigurante, quella capacità di riprodurre la realtà senza caderne prigionieri, di servire il vero mantenendo la poesia, come nella grande pittura di Michelangelo o Van Gogh, o nel teatro di Eduardo De Filippo³⁷.

Ma il punto cruciale è l'ultimo, l'analisi dell'opera sotto il profilo religioso. Inizia concedendo che non si tratta di opera blasfema, "perché manca il beffardo tono dissacratorio che caratterizza l'atto blasfemo". Eppure il teologo esprime disagio, per il bacio dell'attore giovane al volto di Cristo, "che fa pensare solo all'erotismo, per nulla alla devozione" (ma chi ha mai parlato di devozione? La situazione è disperante se perfino un raffinato intellettuale non rinuncia a giudicare con i *propri criteri* un'opera che magari ha differenti presupposti: il teatro è un'arte così inconsistente da poter essere valutata semplicemente con il "buon senso comune"?). "Prima un bacio, poi una serie di pugnalate. Di una cosa sono certo, che non si tratta di un'opera religiosa come vorrebbe il regista". E qui spiega che religione sarebbe "relazione di se stessi con tutti i propri problemi (compresa la decadenza fisica e l'incontinenza) a un senso più ampio e più avvolgente, sentito come salvezza e rifugio rispetto alla disperazione. C'è pietas e tensione etica, ma non c'è *religio*, né c'è affidamento, e il risultato è solo rabbia e disperazione".

E poi arriva il discorso sul volto:

Se c'è un valore che l'Occidente ha espresso nella sua storia millenaria, esso è proprio il volto. Se si considera l'arte non occidentale (araba, cinese, giapponese...) emerge all'istante quanto sia secondaria la presenza del volto umano. Al contrario, se si togliessero dai nostri musei i dipinti e le sculture raffiguranti volti umani, non rimarrebbe quasi nulla. La tradizione occidentale scaturita da Atene+Gerusalemme ha fatto del concetto di volto il cardine della propria concezione etica del mondo, ed è da qui che politicamente sono scaturiti i diritti dell'uomo. Vedere qui che di fronte al dolore e alla malattia si squarcia il volto del figlio di Dio e del figlio dell'uomo, il volto di quel Gesù così umano, è assistere al ripudio del valore centrale della nostra tradizione [...]. Continuare a far vivere dentro di noi "il concetto di volto" è, a mio avviso, di importanza vitale per la nostra umanità, mentre l'opera di Castellucci ne è un addio amaro e disperato³⁸.

L'articolo, dopo questa radicale presa di distanza, conclude dicendo che nonostante tali riserve un cattolico non può ritenersi offeso: si sente diverso, come si sente diverso dai cattolici che "sono giunti a minacce", "gente che cova dentro di sé un odio per la modernità e un immenso complesso di inferiorità verso l'Islam per la sua capacità di presa sulle masse". E sentenza che male ha fatto il Vaticano a dare ascolto a tali frange oltranziste.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

2. Proviamo a riepilogare. Uno spettacolo rappresentato per vari mesi in diversi luoghi, a Parigi scatena reazioni dei gruppi tradizionalisti. Qualche mese dopo, a Milano parte un tentativo di boicottaggio attraverso i blog cattolici, con un tam-tam di "si dice" senza verifiche che riescono a far pronunciare, in modi differentemente sfumati, la Curia ambrosiana e la Santa Sede. Mentre nello stesso campo cattolico sorgono voci a difesa dello spettacolo di Castellucci, dei suoi intenti, i giornali azzannano la questione come un succulento fatto di cronaca. Nel silenzio (almeno iniziale) del teatro e dell'opinione pubblica "progressista", sono i blog teatrali a lanciare una controffensiva, ospitando vari interventi di Castellucci e la mozione in favore della libertà dello spettacolo. Gli editorialisti dei quotidiani arriveranno dopo.

Le questioni in gioco sono due. La prima è la diffusione virtuale e senza verifica di una notizia (il volto di Cristo imbrattato con sterco) che si ingigantisce nel regime dei "si dice" e dei "mi piace", fotografando una situazione in cui la "realtà" viene sempre più filtrata e declinata sulla griglia dei propri pregiudizi. Su queste basi di fumo si scatena una concretissima, violenta campagna per la censura preventiva. La seconda questione richiama il potere e l'ambiguità dell'immagine, e la domanda se l'arte debba edificare o mostrare, mettere in crisi, senza indicare una strada. Questioni di attualità nell'era del web 2.0 e questioni antichissime, riattizzate da un cattolicesimo forse in crisi, che cerca di ricompattarsi inventando un avversario.

L'ulteriore problema è come le riserve dei tradizionalisti e quelle avanzate sulla base di canoni estetici *tranchant* da progressisti come Mancuso riflettano concezioni della cultura e dell'arte insofferenti della ricerca e della sperimentazione, che vorrebbero comunque appellarsi a norme universalmente valide, manifestando un sotteso rifiuto di ogni relativismo o semplicemente di espressioni fortemente individuali e innovative. È messa in discussione l'arte di avanguardia, quella che si pone oltre la narrazione aristotelica, nel dominio polisemico dell'immagine, rendendosi sfuggente dai canoni e come tale minacciosa per chi crede di detenere una verità (o *la* verità).

Da dove viene l'immagine? Come è leggibile? È concesso usarla in maniera pedagogica? In una vecchia intervista, in un passaggio sulla differenza tra l'immagine artistica e quella della pubblicità, Castellucci argomentava:

Da un certo punto di vista non c'è nessuna differenza tra un'immagine pubblicitaria e un'immagine usata da me. Quello che cambia è il punto di arrivo, perché, come ha dimostrato Warburg nella sua ricerca, le immagini scorrono e hanno una loro autonomia, una loro indipendenza, una loro storia, delle loro correnti sotterranee, dei loro flussi e riflussi, e quindi certe immagini possono passare attraverso la pubblicità e poi svanire, come un fiume carsico. E questo anche in un contesto che è nobile, o aristocratico o artistico. Quindi c'è una storia delle immagini, che è anche il mistero profondo della sorgente di un'immagine e della sua efficacia rispetto a un cervello umano. Ecco. Perché un'immagine ci tocca più di altre? Questo è tutto da scoprire. E quindi io per paradosso ti posso dire che non ho nessun riferimento con questo mondo della comunicazione però condivido le stesse immagini, perché appunto le immagini non appartengono a nessuno. E siamo noi che incrociamo e attraversiamo il loro flusso, il loro fiume, la loro corrente.

In questo riconosco l'importanza che ha avuto il pensiero di Warburg, che appunto individuava delle "pathosformeln", è una teoria direi per certi tratti psicanalitica applicata alla storia dell'arte, con dei movimenti profondi, con dei rimossi e dei ritorni di fantasmi.

Ecco, quindi nel mio caso si tratta di aspettare e di evocare un'immagine. Non si può inventare un'immagine. Non si può essere inventori di nulla, ma aspettare, questo sì. Creare uno spazio, creare un varco ed essere una soglia perché questo avvenga³⁹.

Il volto di Cristo, che è immagine ma anche concetto, è ancora di più su quella soglia ambigua, oscura, polimorfa. E forse proprio per questo spinge gruppi che non accettano la sfida ansiogena della contemporaneità a tracciare recinti esclusivi. Essi sono messi in crisi da un mondo che chiede di aprire i valori, la conoscenza, la sensibilità, e perciò si rifugiano nel fanatismo, si aggrappano all'ancora di salvezza del fondamentalismo.

3. Prima di provare a tirare qualche conclusione, è opportuno ricordare due altri avvenimenti che precipitarono il teatro "all'onore" delle prime pagine: il "caso del cavallo" nell'estate del 1985, che ebbe per protagonista la compagnia Magazzini Criminali, che in seguito a quell'avvenimento dovette mutare il nome in Magazzini (diventò, in seguito, Compagnia Lombardi-Tiezzi); gli attacchi censori alle *Rane* di Aristofane con la regia di Luca Ronconi a Siracusa nel maggio del 2002.

In realtà il discorso sulla censura sarebbe più lungo. Andrebbero ricordati episodi che ebbero come vittime, in teatro o in televisione, Dario Fo, Paolo Rossi, Peppe Grillo, Fabrizio Gifuni, Daniele Luttazzi, Sabina Guzzanti eccetera. Per non andare ancora più indietro, all'Italia democristiana⁴⁰. Ma i due fatti sui quali ci concentreremo segnano punti di svolta nell'atteggiamento e nella concezione dei media e nella parabola di perdita di influenza della critica teatrale.

Riassumiamoli brevemente, rimandando per il primo a uno splendido saggio di Ferdinando Taviani, *Una storia semplice: la mossa del cavallo*⁴¹, per il secondo a un articolo di Oliviero Ponte di Pino che sintetizza i termini della questione, riportando un'antologia degli interventi della stampa⁴².

Durante il festival di Santarcangelo, i Magazzini Criminali scelgono di ambientare una versione ridotta del loro *Genet a Tangeri* davanti al macello comunale di Riccione. Lo decidono, nota Taviani,

³⁹ R. Castellucci in M. Marino, *Il contemporaneo che verrà di Romeo Castellucci*, in "Altre Velocità", <http://www.altrevelocita.it/incursioni/2/contemporanea/2/2007/19/approfondimenti-editoriali-commenti/243/il-contemporaneo-che-verra-di-romeo-castellucci.html>.

⁴⁰ Per il periodo che va dal dopoguerra al 1976 cfr. F. Quadri, *Il teatro del regime*, Milano, Mazzotta, 1976.

⁴¹ F. Taviani, *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 105-127.

⁴² O. Ponte di Pino, *La censura agli spettacoli di Ronconi a Siracusa*, in "Ateatro", 35/1, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=35&ord=1>.

sormontando la propria stessa paura, come un rischio responsabilmente accettato, da correre assieme a spettatori consapevoli. Non c'è alcuna provocazione né violenza. C'è qualcosa di più inquietante: durante la seconda delle sei azioni in cui lo spettacolo è concentrato, i tecnici del mattatoio, gli operatori addetti all'igiene dell'ambiente e della carne, il veterinario di turno svolgono, con il ritardo di qualche ora, una parte del loro quotidiano pubblico servizio, e macellano un animale, un cavallo destinato a cibo. Nei giorni seguenti, quando si verificherà il linciaggio della stampa del gruppo, si parlerà di crudeltà inutile, di esibizione della morte, di spettacolarizzazione di un "male necessario"⁴³.

L'articolo si incentra proprio sul "linciaggio della stampa", analizzando con fine acribia come uno spettacolo controverso, che si cala in un ambiente reale per suscitare domande verso altre stragi (dopo l'atto degli addetti al mattatoio, gli attori recitavano versi di Genet sul massacro di palestinesi a Sabra e Chatila), che apre interrogativi nei resoconti di chi vi ha assistito, venga ridotto a un atto criminale e diventi il vessillo per una polemica contro il nuovo teatro e i linguaggi dell'arte d'avanguardia in genere. Nota Taviani come la deformazione avvenga innanzitutto nella titolazione degli articoli dei testimoni oculari, e poi negli interventi successivi di critici paludati, i titolari in genere delle rubriche dei grandi giornali, che allo spettacolo non erano presenti (e che i festival "di ricerca" poco frequentavano). Ancora il non vedere; il ridurre un percorso irto, contrastante, al rifiuto pregiudiziale tagliato con l'accetta sulla base di una semplificazione falsificante: gli attori hanno ucciso un cavallo in scena. Nota lo studioso romano:

nessuno dei critici presenti allo spettacolo, né Volli, il più negativo, né gli altri, ha colto nella situazione elementi che giustifichino parole di condanna, di scandalo. Saranno redarguiti, per questo, da alcuni loro colleghi, assenti, ma convinti d'aver capito più e meglio. Volli sostiene che lo spettacolo, posto per una sua parte accanto al "procedere tecnico" degli operai del mattatoio, perde una "qualunque forza comunicativa". Critica la qualità dei versi, che gli paiono gonfi di retorica. Di queste valutazioni negative approfittano i titolari del suo giornale e sovrappongono all'articolo (come spesso è costume di "Repubblica") un titolo che non corrisponde al testo e che in questo caso trasmette un'informazione falsa: "Il cavallo muore ucciso dall'attore" (Volli, semmai, diceva in via metaforica il contrario), a cui segue, sempre nel titolo, la domanda: "È vero teatro questo?". È già l'operazione che in maniera più insistita e volgare faranno "Reporter" e Mario Fortunato⁴⁴.

L'azione ha una funzione evidentemente *antifrastica* (per riprendere un'espressione usata da Castellucci durante le polemiche sul *Volto*), nell'utilizzare le parole di Artaud e Genet in contrasto con le immagini del lavoro del mattatoio. I giornali "sparano" la notizia in modo totalmente diverso, scandalistico, falsato. Il titolo di "Reporter", giornale giovanilista di area socialista, sarà: "Un gruppo di teatro uccide un cavallo in palcoscenico". Da questo punto in poi non si torna indietro: critici illustri vengono chiamati a discutere (e condannare) "l'uccisione del cavallo". Si dichiara

⁴³ F. Taviani, *Contro il mal occhio*, cit., pp. 106-107.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 108-109.

rano tutti indignati per questa riduzione del teatro a pura “violenza”, con conseguenze che saranno perniciose per la compagnia teatrale. Nota ancora Taviani:

Dobbiamo fermarci un attimo su questo caso, perché mostra come alla base di quella che può parere pura maldicenza giornalistica ci sia il problema centrale del potere dei critici ufficiali in un teatro che vive di pubbliche sovvenzioni⁴⁵.

L'indignazione, le critiche, le vere e proprie sanzioni estetiche e morali che somministrano Aggeo Savioli, Guido Davico Bonino, Renzo Tian, Ghigo De Chiara, Roberto De Monticelli, Tommaso Chiaretti, ma anche opinionisti come Corrado Augias, Massimo Cacciari e perfino Roberto D'Agostino e Enzo Biagi, arrivano da pulpiti che non hanno visto e che non vogliono vedere:

Scriva Franco Cordelli [...]: “Da tempo abbiamo rotto i ponti con i Magazzini Criminali [...], da tempo pensiamo che l'attività di Magazzini Criminali e di gruppi come Raffaello Sanzio o Valdoca e simili è così sottoculturale e invecchiata da non meritare attenzione”.

Anche Roberto De Monticelli spiega perché si sia sempre rifiutato di vedere, anche quando gli sarebbe stato facile vederlo, *Genet a Tangeri*: “Avendo visto alcuni spettacoli di Magazzini Criminali ritenevo che essi fossero fuori dalla linea di una cultura teatrale da difendere e divulgare”. [...] La scelta di non andare a teatro equivale, secondo questo modo di ragionare, non a una normale scelta di preferenza ma a una condanna critica anticipata: si ignora ciò che si deve ignorare⁴⁶.

Queste valutazioni negative preconette causeranno conseguenze come l'estromissione della compagnia dagli spazi del Teatro Studio di Scandicci, un luogo concesso dal Comune toscano ai Magazzini ma fatto vivere dalla compagnia.

Sulla questione ci illumina uno sguardo esterno al mondo del teatro, quello dello scrittore Pier Vittorio Tondelli, in una nota ad alcuni articoli sui Magazzini, ripubblicati in quella *Bibbia* della generazione anni Ottanta che è *Un weekend postmoderno*:

In seguito al gioco al massacro esercitato dalla quasi totalità della critica italiana dopo la recita santarcangiolese di *Genet a Tangeri*, i Magazzini si trovarono quasi completamente isolati, privati del loro stesso teatro, senza finanziamenti, e terra bruciata attorno. La pubblicazione sulla terza pagina del *Corriere della Sera* di questa intervista, in una forma assai più breve e quasi completamente riassunta nella prima parte, quella relativa alle dichiarazioni di Sandro Lombardi, provocò conflitti interni e una durissima reazione del critico Roberto De Monticelli, allora vivente. A ricordare quegli avvenimenti, cinque anni dopo, ho la netta sensazione che i Magazzini abbiano rivestito, quasi paradigmaticamente, il ruolo di capri espiatori. Come fu chiaro dai molti, e deliranti, interventi che si susseguirono nell'estate del 1985, colpendo loro, ostracizzandoli, insultandoli senza cercare minimamente di capire, in realtà si tagliavano le gambe a tutto il nuovo teatro italiano, alle formazioni della cosiddetta “postavanguardia” o “teatro della nuova spettacolarità”, che proprio in quegli anni cercava di reintegrare il

⁴⁵ *Ivi*, p. 115.

⁴⁶ *Ivi*, p. 120.

testo letterario nel tessuto spettacolare, risolvendo in modo nuovo la complessa sperimentazione visiva e musicale da cui era nato⁴⁷.

Il secondo attacco, quello alle *Rane* con la regia di Ronconi, è un classico intervento di censura. Il regista prepara, per lo spettacolo da rappresentare nel ciclo annuale di rappresentazioni classiche di Siracusa, tre gigantografie di caricature di uomini politici, Silvio Berlusconi, Umberto Bossi, Gianfranco Fini, per rinnovare la satira caustica che Aristofane svolgeva contro i potenti dei suoi tempi. Insorge preventivamente Forza Italia siciliana, sempre sulla base dei “si dice”, “senza aver visto”, con toni di intimidazione che si spingono fino alla minaccia di taglio dei finanziamenti del Piccolo Teatro di Milano. Il regista preferisce non correre rischi e rinuncia a esporre in scena i tre grandi pannelli previsti. Questa volta ci sono pochi interventi dei critici, se non per contestare la censura. Il caso diventa di cronaca politica, e di ragionamento, se volete, sui margini di libertà di un teatro finanziato, in un momento in cui sempre di più in Italia si fa strada l'idea che il sostegno col denaro pubblico alla cultura implichi un adeguarsi della cultura medesima alla volontà dei politici delegati dalla maggioranza dell'elettorato all'esercizio del potere.

4. Questi tre avvenimenti ci insegnano qualcosa. Innanzitutto che l'interesse generale dei media tende a cancellare il teatro come presenza, come questione e esperienza complessa, e a rievocarlo come fantasma nella categoria “provocazione”. Gli organi di informazione *mainstream* di solito lo relegano nei ritagli di spazio, tranne fargli riacquistare visibilità quando il teatro diventa cronaca, quando la scena si presenta come *oscena*, ovvero sembra debordare dalla inoffensiva riserva in cui è stata posta – e in cui essa stessa si pone parlandosi continuamente addosso – e ritorna a toccare qualche nervo scoperto della società. Ma tali nervi scoperti sempre di meno sono i complessi e i conflitti fondamentali del convivere umano, quelli che già la tragedia greca affrontava sotto la veste distanziante del mito. Qui siamo piuttosto dalle parti della *notiziabilità*, di ciò che in un'arte tenuta in posizione marginale può interessare il mercato della comunicazione e dell'opinione, alimentato dalle necessità commerciali dei media.

Lo scandalo del lavoro di Castellucci è che mette in risalto una realtà di sofferenza fisica, che nella vita quotidiana tendiamo a medicalizzare, a delegare, a rimuovere, e lo fa trasformandola in una domanda inquieta sulla presenza del male e di Dio nel mondo.

Lungo lo svolgimento dei tre fatti, che coprono un intervallo di quasi trent'anni, assistiamo anche a un cambiamento di centralità della critica teatrale e dei giornali stessi nel sistema dell'informazione. Le polemiche sulla “uccisione del cavallo” furono create forzando i primi resoconti dello spettacolo, alterando quello che era avvenuto, e chiedendo a illustri critici o giornalisti di esprimersi sui dati di quella fal-

⁴⁷ P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1998 (IV ed.), p. 236.

sificazione (naturalmente presentata come verità). Si cercava ancor l'avallo della critica, che nell'occasione dimostrò tutta la superficialità e la soggezione a un discorso elaborato dai responsabili delle redazioni (dai delegati dell'opinione maggioritaria?). Come spesso avveniva in quegli anni, si rivelò la debolezza della critica che, tuonando (e poco approfondendo le reali ragioni di *crisi* del caso), continuava a comporre per vanità e acquiescenza il proprio requiem e si consegnava a un sistema che non avrebbe esitato a liquidarla come inutile (l'opinione sempre di più, abbiamo visto, non ha bisogno né dei fatti, né tantomeno del pensiero analitico su di essi). Nei tempi seguenti non si richiede più il parere dell'esperto (di teatro) e nessuno sa più che farsene del suo illustre stile: lo sostituisce il ruolo del giornalista opinionista, in una corsa inarrestabile verso l'autoreferenzialità dell'informazione, che si fa comunicazione-spettacolo, *infotainment*.

Il caso di Ronconi mostra come la mediazione della stampa è ormai saltata: nel 2002 sono direttamente ministri e scherani vari del potere berlusconiano a "consigliare" di rimuovere i grandi quadri dei loro padri nobili dalla scena satirica. E il regista deve accettare, perché non ha molte altre scelte, per salvaguardare non tanto il proprio lavoro quanto quello del suo Piccolo Teatro, in una città, Milano, che è il centro del nuovo potere leghista, berlusconiano, neo-neofascista. I giornali, con qualche indagine, si accontentano di fare da cassa di risonanza.

Nel caso Castellucci i giornali arrivano al traino di internet: prima dei blog cattolici ultratradizionalisti, poi di quelli di teatro. Scriveva Ponte di Pino, in un intervento che ricorda pure vari precedenti interventi censori a Milano: "si sta scatenando, a partire da internet o meglio dalle sue fogne, una indegna campagna"⁴⁸. I critici vengono chiamati a esprimere i loro distinguo solo a posteriori. Ritroviamo alcuni nomi che già avevamo incontrato nel 1985. Franco Cordelli in questo caso si barcamena: lo spettacolo non era un granché, ma la libertà di espressione va difesa. "Quando lo vidi, un anno e mezzo fa, non mi piaceva che i Massimi Sistemi fossero estesi con tanta disinvoltura" osserva; ma arriva a negare la presenza di blasfemia, notando come Castellucci ha "messo in scena uno spettacolo cristiano sul mondo moderno", guidato dalla domanda: "Quando il male cresce a dismisura e non si riesce più a tollerarlo, cosa si deve o si può fare?"⁴⁹.

Il dato incontrovertibile che risalta dalla questione è il nuovo ruolo assunto da un'informazione veloce, orizzontale, quella del web 2.0: inventa leggende e ipostizza le proprie propensioni (la civiltà del "mi piace"), ma anche, dal fronte opposto, prova a smontare le falsificazioni, recuperando l'attitudine alla controinformazione e rendendola capillare.

I campi opposti rimangono impenetrabili, ognuno chiuso in sé, autoreferenziale. La globalizzazione è fatta di tante nicchie, che partecipano complessivamente, secon-

⁴⁸ O. Ponte di Pino, *La lettera scarlatta alla Societas Raffaello Sanzio*, in "Ateatro", 137/27, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=137&ord=27>.

⁴⁹ F. Cordelli, *Una pièce presuntuosa ma senza blasfemie*, in "Corriere della Sera", 21 gennaio 2012.

do intrecci vari, a un sistema generale di consumo. Qui quello che viene consumato è la *infondatezza* della notizia. La verità dell'opinione si fonda su spezzoni guardati su YouTube che non fanno distinguere l'inchiostro, come segno della scrittura biblica che si liquefa nel dolore, dal puzzo della merda. Ma lo stesso web 2.0 consente facilmente di addurre elementi di contro-verità.

Che fine fa, tra queste trincee, il critico teatrale, paludato o meno? Quanto ha cambiato pelle e forme di espressione? Il nuovo tipo di informazione crea le cose e le brucia in continuazione, nel momento in cui le comunica: non sappiamo ancora quanto riesca a far decantare idee, a metterle in dialettica, a sviscerarle e farle muovere. A richiedere un *ruolo di mediazione*, quale è stato, tradizionalmente, quello del critico.

Scrive, a tal proposito, Lorenzo Donati in un articolo sugli avvenimenti di Milano, pubblicato su "Altre Velocità" e su "Doppiozero":

È quanto mai vero ciò che afferma Bertram Niessen in un post su "Doppiozero"⁵⁰: il web è sempre più luogo non lineare, in cui le parole si rimpallano fra commenti, post, condivisioni, cinguettamenti rendendo poco prevedibile l'effetto immediato che queste produrranno [...]. L'ambiente del teatro è quasi sempre lontanissimo dal cuore di queste riflessioni, suo malgrado escluso dai *trending topics*, mentre in quei giorni sembrava aver recuperato il centro, almeno delle *bacheche*: sembrava di essere tutti affetti da una nostalgia delle Notizie (parola sacra del giornalismo ma usata anche per il flusso del Facebook wall...), trasportati in tempi in cui la critica teatrale e i suoi discorsi toccavano il centro della società culturale. Solo che oggi non si può far altro che condividere e far rimbalzare, lanciando fra gli *amici* i nostri refoli per spostarli nelle zone mediatiche alte, rischiando a nostra volta di adottare le stesse dinamiche di superficialità e visibilità ad ogni costo. In tutto questo c'è anche un risvolto positivo: la novità è che su "Repubblica" e simili oggi ci si può arrivare grazie ai Social Network, vale a dire grazie agli indici di gradimento dei fan, grazie ai click; il difficile, per non dire l'impossibile, sta nel riuscire a portare "in alto" approfondimenti e contenuti che sappiano essere culturali, in altre parole *critici*. Ma il livello del discorso non ha provato a salire o non ne è stato in grado, si è accontentato di apparire, fatte le debite eccezioni. Il caso #castellucci ne è stata riprova chiarissima: come qualcuno che, abituato alla bicicletta, una volta salito sulla Ferrari cerchi il manubrio e non il volante... Vale la pena dunque guardare indietro, riesaminare l'accaduto, provare a "criticarsi" e a tenere quel poco di buon che si può⁵¹.

La maschera mediatica nasconde questioni più profonde (di divisione più radicale) e sostanziali.

Rinasce virulenta una voglia di censura, delle idee, ma soprattutto di censura sociale, con quella proposizione che l'arte deve essere educativa. E si costringe il teatro

⁵⁰ B. Niessen, *Il Web non lineare. Otto mesi di Web Analysis*, in "Doppiozero", 24 gennaio 2012, <http://doppiozero.com/materiali/web-analysis/il-web-non-lineare-otto-mesi-di-web-analysis>.

⁵¹ L. Donati, *#castellucci, i Social Network e le conseguenze della rete*, in "Altre Velocità", <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/11/la-qualita-dellaria/116/castellucci-i-social-network-e-le-conseguenze-della-rete.html>.

sulla difensiva: Castellucci deve spiegare, tradire in parole le sue immagini, impoverire i molti sensi del proprio spettacolo.

Dichiarava il regista:

C'è una zona d'ombra nella parola dell'arte. C'è una zona che non si lascia indovinare, non certo esposta al sole: esiste un lato che sarà sempre in ombra. La comunicazione invece ha uno scopo molto preciso: consegnarti un messaggio e condizionare la tua vita, condizionare il tuo comportamento. E quindi direi che l'arte è una sospensione, un'interruzione, è un interruttore di questa stessa comunicazione. Che cosa succede per esempio davanti a un quadro di Rotkko, che cosa ci comunica? Niente. Semmai c'è una liberazione o una contemplazione, comunque è uno "stare" completamente diverso rispetto alla comunicazione. L'arte impone un'attività dell'uomo davanti a essa. La comunicazione presuppone proprio il contrario: è a senso unico, e questo fa una grande differenza in quest'epoca. L'ipertrofia della comunicazione è stata una malattia di quest'epoca. Siamo tutti in un letto di malattia, che porta a una paralisi. E per diretta conseguenza la parola è diventata circolare, e non significa più niente. Tutto è già visto, tutto è già conosciuto. Anche le notizie di guerra sono già conosciute, sembra di averle già viste, già lette, duemila volte. Proprio perché è fondata su una qualità, su un'essenza della parola che non dice più niente. Ha perso il suo fondamento. È per questo che il ritorno è un'esigenza, e bisogna reinventare un linguaggio, e questo va fatto con la consapevolezza di essere in un dominio di corruzione... soltanto da lì può nascere la speranza di mettere insieme un logos. Un logos che dura poco tempo, perché ancora una volta la forza della tragedia è quella di mettere insieme delle persone che in quello stesso istante possono stare davanti a un linguaggio che ritorna, per un attimo, comune. La comunicazione è prova concreta che il linguaggio è una casa bruciata: non c'è più niente, non c'è più niente da dire. Perché è diventato soltanto un mezzo, uno strumento. [...]

Personalmente non credo più nella figura del grande artista illuminato che cala il suo asso. L'arte non può essere un'esperienza personale, altrimenti non c'è più quell'incendio di cui parlavo prima: l'incendio è una cosa che può fermare una città intera, qualcosa che è in grado di parlare a tutti, che appartiene a tutti. L'artista è una persona che lavora prima degli altri, ed è lo stesso lavoro che si fa sulle immagini: si tratta di acuire le immagini, di aspettarle. Non di inventarle. Anche lo spettatore aspetta le immagini, solo che allo spettatore capita di vederle in un tempo più preparato.

[...] le opere più belle, più interessanti sono quelle che implicano la presenza dello spettatore come artista, come creatore di quella parte che manca, di quella parte di ignoto che in ogni grande opera c'è. Prendi per esempio *Las meninas* di Velasquez. Tu devi essere un artista, davanti a un'opera del genere. E qui non si instaura nessuna comunicazione. Perché è chiaro che c'è una parte che nessuno mai potrà spiegare. Perché è concepita in questo modo, è così dall'origine, e forse qui sta la cattiveria di cui parlavo prima. C'è sempre un mondo che non si lascia mai prendere fino in fondo e quindi non potrà mai cadere nel dominio della comunicazione. Perché aspetta e attende una creazione da parte dell'occhio dello spettatore, che è un occhio che lancia, che crea che ricrea, che crea delle connessioni, dei passaggi, che scava⁵².

⁵²R. Castellucci in M. Marino, *Il contemporaneo che verrà di Romeo Castellucci*, cit.

L'artista, nel rapporto instaurato dalle polemiche di Milano, che cercano di sopprimere proprio lo spettatore e lo spettacolo attraverso la censura preventiva, è costretto forse a mentire, a sminuire la carica ambigua della propria opera, a smussare la forza eversiva del rapporto tra mimesi della realtà, esasperata, ingigantita, e momento simbolico finale, e tutti gli smarginamenti e le contraddizioni tra i due. L'artista è chiamato sul banco dell'accusato e certe volte non riesce a non trasformarlo, a sua volta, in pulpito, per difendersi.

Un'altra questione è la rottura di un tabù, quello dell'integrità del volto, centrale, come ci ha ricordato Mancuso, per il cristiano. Castellucci, sulle difensive, non può dirlo, ma noi, qui, possiamo sottolinearlo: il dato più straordinario di quello spettacolo è proprio quel liquefarsi del viso pietoso e lontano del Salvatore, verso il nostro mondo contemporaneo, fatto di sguardi assenti, di facce intercambiabili, di anonimato senza pietà. In questo lo spettacolo è una pro-vocazione, qualcosa che chiama a una reazione, non solo a una disperazione, che lo stesso regista, condotto in un meccanismo polemico improprio, non può sottolineare. Le parole di risposta sono rumore, quando diventano spiegazione, proprio per reagire a interferenze pesanti. Il volto pietoso esplose perché i nostri volti non sono oggi capaci di guardare il male, la sofferenza che ci circonda.

Castellucci difende anche il lavoro della sua compagnia: la condizione dell'attore, messo a rischio sulla scena, che corre il pericolo di trasformarsi in eroe sofferente, in capro espiatorio, e quello dell'insieme, che ha investito, peraltro in un momento di crisi, su quella creazione.

Ferisce, ancora, quel dimenticare il teatro, la sua fragile materia, per trasformarlo in cronaca, in linguaggio accettabile, smontato della sua diversità ambigua e intrattabile. Riportarlo a etichette ideologiche: l'arte educativa, l'arte degenerata, l'arte con scene *ambigue, morbose e disgustose*. Ridurlo a spiegazione.

Come ha notato Oliviero Ponte di Pino, la Raffaello Sanzio opera sulla fine della rappresentazione, fin dai tempi del teatro iconoclasta (1986). Dichiaravano allora i suoi fondatori:

Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione [...] Questo è il teatro della nuova religione: perciò vieni tu che desideri essere seguace delle colonne dell'Irreale. Il reale lo conosciamo, e ci ha delusi fin dall'età di anni quattro. [...] Ma non credere che sia il surrealismo la chiave del problema; la chiave surrealista è completamente sbagliata, nel suo inconscio conservatorismo rielaborato. Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'Irreale anti-cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate⁵³.

Il lavoro contestato a Milano, quasi trent'anni dopo, rientra in un ciclo ispirato da una novella di Hawthorne, *Il velo nero del pastore*. Ha scritto Castellucci, al proposito:

⁵³C. Castellucci - R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubilibri, Milano, 1992, p. 9.

La figura del protagonista nella parabola di Hawthorne, il Pastore, mi offre un'occasione per indagare l'antico rapporto tra la rappresentazione e la negazione dell'apparire che, dalla tragedia attica, sostiene ogni nostro rapporto con l'immagine. Se si potesse riassumere questo spettacolo in una frase si potrebbe dire che qui viene mostrata non la storia di un uomo, bensì quella di un pezzo di vetro oscuro, usato come specchio per riflettere e filtrare l'immagine dell'immagine. Ogni rapporto illustrativo al testo di Hawthorne risulta vano, perché assorbito nel collasso del significato programmato e disposto dallo scrittore stesso, che qui io voglio raccogliere come una specie di eredità⁵⁴.

Tra queste due proposizioni, la compagnia e il regista hanno sviluppato una ricca, complessa riflessione su uno dei nodi del nostro mondo, l'immagine e le sue ambiguità. Gli atteggiamenti censori, di cui abbiamo provato a dare conto, riducono la vitalità di questa esperienza di ricerca a caricatura, a sofferenza, a paura di non poter continuare a esplorare, verificare sulla propria pelle, per definire nuovi territori dell'immaginario contemporaneo.

5. La tragedia, come spesso avviene, si traduce presto in farsa. Lo spettacolo, a qualche giorno dalle repliche milanesi, è programmato a Casalecchio di Reno, presso Bologna. Interviene subito la Curia con un comunicato del cardinale Carlo Caffarra, che chiede ai parroci di Casalecchio una preghiera di riparazione⁵⁵. I giornali parlano di tensione intorno allo spettacolo. Il sindaco e altri politici si schierano per la libertà di espressione. Il regista, opportunamente, rifiuta di tornare sulla questione. Poco prima aveva commentato, all'ipotesi che la Chiesa potesse condannare il suo lavoro:

Devono smettere di parlare e denunciarmi in tribunale. Poi vedremo. Loro non capiscono che il teatro è finzione: si usano immagini violente per esprimere concetti opposti. Bollano con marchi d'infamia pesante e rifiutano regolarmente il dialogo. In nessuna versione tra le varie di questo spettacolo in progress è stato gettato sterco sul volto di Cristo: è inchiostro. È come dire che Desdemona la uccide Iago!⁵⁶

Appare qualche protesta sul sito del teatro. Ma, come precisa la direttrice, più che minacce sono preghiere:

Un tal Stefano scrive: "Un teatro comunale che ospita uno 'spettacolo' di questo genere, che schifezza, vi dovrete vergognare" e un altro anonimo gli risponde: "Un teatro comunale che ospita uno spettacolo di questo genere, che bello, finalmente!!!". Maria Carla commenta: "Io credo che dopo tanto sproloquio e tergiversare, resti solo la bestemmia aumentata anche dall'utilizzo di bambini in scena", ma in questa versione non ci saranno bambini, perché lo

⁵⁴ O. Ponte di Pino, *La lettera scarlatta alla Societas Raffaello Sanzio*, cit.

⁵⁵ Comunicato stampa dell'Arcidiocesi di Bologna del 16 febbraio 2012, integralmente in M. Marino, *Dalla trincea di Casalecchio: ancora sullo spettacolo di Castellucci*, "Controcena", 18 febbraio 2012, http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/02/18/dalla_trincea_di_casalecchio_a/

⁵⁶ R. Castellucci in M. Marino, *Dalla trincea di Casalecchio*, cit.

spettacolo cambia a seconda delle dimensioni del teatro e del tempo di permanenza della compagnia. Prega Andrea Scibona: "Vi chiedo, in nome del sacrificio in croce di Gesù per noi, di non permettere questa rappresentazione. Dio vi benedica ed abbia misericordia di noi".

La direttrice del teatro teme che succeda qualcosa per la prima? "Non credo. Mi sembra tutto tranquillo. In fondo anche il tono di questi commenti è civile e rilassato"⁵⁷.

Un attento osservatore come il solito Oliviero Ponte di Pino nota, rivelandosi in parte profetico:

In realtà molto probabilmente il lavoro di Romeo Castellucci è finito nel tritarcarne mediatico per ragioni che hanno molto poco a che vedere con lo spettacolo in sé, o con il teatro. *Sul concetto del volto nel Figlio di Dio* è semplicemente stato strumentalizzato dalle lotte di potere interne alla Chiesa cattolica, che sono state rese ancora più evidenti dalle recenti polemiche sui "papaleaks", ovvero i documenti interni al Vaticano resi pubblici dal "Fatto Quotidiano" e ripresi dai media di tutto il mondo. Non a caso, al centro dell'intrigo c'è il cardinale Scola, considerato il candidato del "partito italiano" al Conclave che eleggerà il successore di Benedetto XIV (*sic!*) (che morirà entro l'anno, secondo la velina mostrata allo stesso interessato...). L'estrema destra cattolica sta cercando di spostare gli equilibri a proprio favore: arruolare nella campagna anti-Raffaello una parte della Curia e il futuro papa dev'essere sembrato un buon affare. Il cardinale Scola è cascato nella trappola, attaccando lo spettacolo e il teatro Franco Parenti che lo ha ospitato. Che non fosse così difficile attirarlo in un tranello – magari potendo contare su qualche "amico" nell'arcivescovado – lo dimostra un'altra gaffe "spettacolare" di Scola: quando ancora era arcivescovo di Venezia, attaccò uno spettacolo di danza della Biennale, senza alcun esito se non quello di rimediare una figuraccia... Insomma, come critico di spettacolo, vien da dire, Scola non ci azzecca mai. Adesso lo spettacolo della Societas approda a Casalecchio. Un altro cardinale, l'arcivescovo di Bologna Carlo Caffarra, si getta nella mischia, senza evidentemente aver capito nulla di quello che è accaduto, senza aver nemmeno letto i giornali cattolici e fidandosi dei consiglieri sbagliati. Certo, nella prima fase l'*affaire* era stato gonfiato da una stampa che, non sapendo gran che di teatro, di arti figurative o di teologia, ha soffiato sul fuoco, prendendo alcuni gruppi estremisti per autentici portavoce dei cattolici. Ma poi era subentrato il buon senso, e tutto era rientrato nella norma. Così, dopo tutto quello che è successo a Milano, rilanciare una campagna indecorosa e riaccendere gli animi non pare certo una scelta saggia. D'altro canto, per chi pratica la critica teatrale è certamente piacevole seguire il dibattito che vede per protagonisti diversi alti prelati. Qui di seguito, gli interventi dell'arcivescovo di Bologna e del vescovo di Anversa (dove lo spettacolo è passato dopo Milano, suscitando qualche protesta)⁵⁸.

La sera della prima si presenta un solo contestatore, con megafono e un cartello "L'aborto è omicidio, la blasfemia reato" e si incatena da qualche parte. "La

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ O. Ponte di Pino, *Il Volto del Figlio di Dio e la faida interna alla Chiesa. In margine allo spettacolo della Societas Raffaello Sanzio e alla santità della critica teatrale*, in "Ateatro", 138/96, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=138&ord=96>.

Repubblica”, alla fine della rappresentazione, registra la commozione di don Giovanni Nicolini, direttore della Caritas della diocesi di Bologna, che dichiara:

Lo spettacolo è meraviglioso. È la parabola cristiana, perché è Dio che si è fatto precipitare nella nostra storia fino all'orrore. Il dramma umano è diventato il dramma di Dio. Secondo me la vera sfida è riuscire a vedere lo spettacolo fino in fondo e ad accettarlo fino in fondo. Dentro a tutto questo c'è il dramma di un Dio che si è immerso nella nostra fragilità⁵⁹.

Oliviero Ponte di Pino

PER UNA DRAMMATURGIA TRANSMEDIALE DELLA CRISI ITALIANA OVVERO PERCHÉ I CLOWN VINCONO LE ELEZIONI

La politica è il regno di Amleto, è un rompicapo dove manca la risposta.

Michele Ainis¹

Proprio il teatro spiegherebbe e giustificerebbe molte altre cose.

Fernand Braudel²

Il chiasmo elettorale

Le elezioni politiche italiane del febbraio 2013 si possono sintetizzare in una doppia inquadratura.

Venerdì 22 febbraio si chiudeva la campagna elettorale. Piazza San Giovanni è da sempre sede dei grandi raduni della sinistra, dai concerti del 1° maggio ai funerali di Berlinguer. Anche quella sera era piena di gente. A fare il comizio conclusivo sul palco, di fronte a decine e decine di migliaia di giovani, non c'era il leader della sinistra, ma un comico. Poco distante, tutto esaurito anche al Teatro Ambra Jovinelli, il tempio dell'avanspettacolo, da anni punto di riferimento dell'intelligenza comico-telesiva aggregata intorno a Serena Dandini. Sul palco non saltellava il solito cabarettista antiberlusconiano, ma il leader della coalizione di centro-sinistra.

Uno dei luoghi della memoria politica progressista occupato da un guitto, mentre il candidato premier della sinistra si esibiva sul palco dove un tempo raccoglievano applausi ballerine e commedianti. Il montaggio delle due immagini ricorda il chiasmo, “la figura sintattica che consiste nel disporre secondo una struttura incrociata gli elementi costitutivi di due sintagmi, o due proposizioni”³.

L'effetto è paradossale.

Ma nessuno si sorprese, in quei giorni, come se l'incrocio fosse l'inevitabile risultante della forza delle cose, l'anticipazione di un risultato elettorale clamoroso ma

¹ In “Corriere della Sera”, 16 febbraio 2013.

² F. Braudel, *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia. Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, 1974, vol. II, t. II, p. 2188.

³ *Enciclopedia della Letteratura*, Milano, Garzanti, 2007, *Glossario di metrica, retorica e stilistica*, s.v.

⁵⁹ P. Naldi, *Castellucci commuove il sacerdote. Don Nicolini: “È la parabola cristiana”*, in “la Repubblica”, 20 febbraio 2010.

prevedibile. Lunedì 25, verso le 15 e 30 del pomeriggio, divenne chiaro che il PD guidato da Pierluigi Bersani non aveva vinto le elezioni, pur essendo il favorito. Il vero vincitore era il Movimento 5 Stelle, fondato nel 2009 da Giuseppe (Beppe) Grillo, che aveva praticamente pareggiato i voti del rivale, superando anche quelli del PdL, ovvero il partito personale del signore della politica italiana degli ultimi vent'anni, nonché padrone del più grande conglomerato mediatico del paese, Silvio Berlusconi.

Il clamoroso verdetto elettorale avrebbe dovuto suscitare molte domande, non solo sull'incerto futuro del paese. Per cominciare, come è possibile che un comico sia stato considerato da un elettore su quattro il leader politico più credibile del pacchetto? Come può un esagitato cabarettista impersonare uno statista? Perché i suoi rivali, politici di lungo corso che controllavano i media, non sono riusciti ad arginare un movimento nato da pochi mesi, senza sponsor e finanziamenti?

Il maestro Fo

Per rispondere, è opportuno ripercorrere la resistibile ascesa di Beppe Grillo, una lunga storia che non riguarda solo il protagonista della vicenda, ma coinvolge precursori e fiancheggiatori (in genere a loro insaputa)⁴. Per cominciare, vanno identificati i prototipi – o forse i maestri, per primi Dario Fo e Coluche. I parallelismi tra le carriere di Grillo e Fo sono diversi, a cominciare dall'atto che inaugura le loro "secondo vite", quando entrambi godevano di una fama costruita prima nei teatri e poi amplificata dalla televisione, dove erano protagonisti di trasmissioni di successo.

Nel 1962 Fo e la sua compagna di vita e di palcoscenico Franca Rame conducevano *Canzonissima*, il varietà del sabato sera che entrava nelle case di tutti gli italiani. All'improvviso i conduttori abbandonarono la trasmissione per "divergenze artistiche e ideologiche" con i dirigenti della Rai. La causa del clamoroso dissidio fu uno sketch dove si parlava di infortuni mortali sul lavoro⁵.

Nel 1986 Beppe Grillo, "il nuovo terrorista del sabato sera", conduceva il varietà *Fantastico 7*. In una barzelletta, ironizzava sul viaggio in Cina della delegazione di socialisti italiani guidata da Bettino Craxi e Claudio Martelli: con vari pretesti venne di fatto allontanato dai teleschermi per anni⁶.

Sia Fo sia Grillo riempiono l'esilio televisivo dedicandosi al teatro. Cercarono di costruire circuiti alternativi, per raccogliere un pubblico diverso da quello borghese dei teatri di tradizione: un pubblico più popolare, più giovane, ideologicamente più affine.

⁴ La trattativa su Beppe Grillo si è moltiplicata, al di là dei materiali presenti sul sito www.beppe-grillo.it e del pamphlet elettorale di B. Grillo, G. Casaleggio e D. Fo, *Il Grillo canta sempre al tramonto*, Milano, Chiarelettere, 2013. Per esempio A. Scanzi, *Ve lo do io Beppe Grillo*, Milano, Mondadori, 2012 (1a ed. 2008); R. Caracci, *Il ruggito del Grillo*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013; per il punto di vista di uno studioso del teatro, cfr. anche G. Livio, *Del conformismo ovvero di Grillo*, in "L'asino vola", n. 3/aprile 2013.

⁵ Cfr. anche A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano, 2004, p. 121; D. Fo - F. Rame, *Coppia aperta, quasi spalancata*, Torino, Einaudi, 1991.

⁶ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., pp. 450-453.

Attorno al '73, Fo inaugura una nuova fase. La crisi del rapporto partitico con i gruppi rivoluzionari orienta Fo verso un rapporto diretto comico-militante/masse in lotta, dove la problematica politica venga riportata all'interno del far teatro. [...] Dunque, uno sciogliere il teatro per andare oltre la solidarietà rappresentata, una sua verifica, la precisazione dei meccanismi di coinvolgimento, per farne sorprese dirompenti, che pongano gli spettatori nella condizione di allargare, per qual è la loro esperienza personale, le ragioni di partecipazione alla lotta: uso anti-ideologico del teatro contro i freni di perbenismo, di routine, di funzionalizzazione⁷.

Nei turbolenti anni Settanta Fo, che ha senz'altro una maggiore consapevolezza ideologica, portava il suo Collettivo Teatrale La Comune a recitare nelle fabbriche, nelle case del popolo, nei circoli culturali della sinistra, nelle case occupate... Grillo, esploso ai tempi del riflusso e del disimpegno, si esibiva spesso nei palazzetti dello sport, negli stadi, nelle piazze... La denuncia della censura televisiva – e in genere l'attacco ai media italiani, considerati asserviti al potere politico ed economico – era e resta un ingrediente base del loro repertorio, condito dall'aura del martire. Attaccavano il Palazzo, senza risparmiare però i leader e gli organi della "sinistra storica", legati al PCI e alle sue successive incarnazioni, considerati collusi e complici del sistema di potere che governa l'Italia, dai tempi del "compromesso storico" tra DC e PCI a quelli dell'"inciucio" sempre incombente tra Silvio Berlusconi e Massimo D'Alema.

Per entrambi, l'esilio catodico si è rivelato una traversata del deserto prima della terra promessa, una "lunga marcia" verso la trasfigurazione finale: per Dario Fo è stato il Premio Nobel nel 1997, per Beppe Grillo è stato il trionfo elettorale nel 2013. Malgrado siano stati espulsi dalla televisione generalista – e dunque dal medium egemone in quell'epoca – sono riusciti a mantenere alta la loro notorietà e popolarità. Ogni volta che si parlava del possibile ritorno in televisione di questi eroi antisistema (ma abilissimi a imporre le loro condizioni), si scatenavano le polemiche (e la loro popolarità saliva). È capitato per esempio quando Fo ha presentato nel 1977 su Rete 2 il suo capolavoro, *Mistero buffo*, e subito è esplosa l'irritazione della destra clericale; è capitato nel 1993, quando le due puntate dello show di Grillo hanno attratto fino a 16 milioni di spettatori, ma anche gli anatemi di inserzionisti pubblicitari e leader politici. Fino a quel momento, la loro fama era rimasta confinata alla sfera dello spettacolo, anche se Fo e Grillo affrontavano dal palco l'attualità politica, denunciando ruberie e scandali.

Il ritorno del Grande Attore

Beppe Grillo aveva messo a punto il proprio dispositivo già all'inizio degli anni Novanta, accompagnando con lazzi e sberleffi la decadenza della Prima Repubblica. Nei suoi recital *Buone notizie* (1990) e *Chiamate Grillo...* (1992) ripeteva le verità che gli erano costate il posto in televisione, i reati che stavano per scoprire i magistrati del pool di Mani Pulite:

⁷ C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 186-187.

Dice quello che tutti sanno già (e cioè che i socialisti sono ladri) e da quel momento, nell'immaginario popolare, [diventa] un surrogato della bocca della verità. Lui, dal canto suo, ha deciso di identificarsi con l'italiano medio: quindi, per definizione, in un'entità praticamente inesistente, senza alcuna caratteristica precisa, senza un punto di vista univoco, se non un'immediata reattività alla realtà (e agli interminabili scandali) del paese: un misto di isteria e cinismo, emotività e menefreghismo, piacere della beffa e impotenza⁸.

La capacità di entrare in sintonia con le emozioni profonde del pubblico è da sempre una delle qualità caratteristiche dell'attore italiano:

Ciò che gli consente di tenere il passo è la debolezza dell'uomo normale: il non saper dominare le emozioni, se non attraverso dei riti istituzionali. L'attore, che da sempre ha posto il suo banco di mercante sulla piazza delle emozioni, a questo riguardo possiede una sapienza superiore, di lunga durata⁹.

Grillo – come e meglio di altri suoi colleghi – è riuscito a dare espressione e forma a sentimenti profondi, e poi a ritualizzarli:

Un osservatore distratto potrebbe scambiare per un comico: la gente affolla regolarmente i teatri in cui si esibisce, e ride. Invece Beppe Grillo è, molto semplicemente, un realista: si limita a raccontare quello che sta sotto gli occhi di tutti, quello che ogni lettore di giornale con un minimo di spirito critico sa benissimo, quello che capisce perfettamente chiunque si trovi a navigare nella realtà italiana senza farsi abbagliare dal suo luccichio, travolgere dalle sue ondate emotive. Perché, a sentirselo raccontare da qualcun altro, la nostra realtà diventa esilarante: incredibile, volgare, ipocrita, imbecille, valica il limite del tragico, e spesso anche quello dell'assurdo, per rivelarsi semplicemente ridicola¹⁰.

La sapienza politica dell'attore italiano, la sua abilità nel gestire le emozioni del suo pubblico, gli consente di muoversi abilmente tra attualità ed emozione:

L'attore, anche quando ha raggiunto il piedistallo del personaggio simbolo, non è fino in fondo un uomo dell'attualità; [...] anche quando ci si presenta come comico politico del momento presente, egli avvicina il pubblico con sapienza lontana. Dunque, volendo rapportarci attivamente a un attore, non dovremo limitarci a godere dei sentimenti da lui simulati. L'attore ci offre una dimensione primitiva del presente; seguirlo significa fornire le proprie emozioni al gioco delle sue abilità, per catturare qualche riflesso di un'emozionalità non solo contingente e non solo istituzionale¹¹.

⁸ O. Ponte di Pino, *Non ci resta che ridere. L'onda lunga dei comici avanza*, in "Patalogo 15", Milano, Ubulibri, 1992, p. 290; cfr. anche O. Ponte di Pino, *Enciclopedia pratica del comico. Corso accelerato per aspiranti comici in 28 lezioni e 512 battute (tutte rubate)*, Modena, Comix, 1995.

⁹ C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in "Inchiesta", n. 67, gennaio-giugno 1984, ora in "Teatro e Storia", nuova serie, n. 2, 2010, p. 97. Vedi anche *La rivoluzione degli artisti e il terzo "Théâtre Italien"*, in *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani - M. Schino - F. Tavian, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 24-56.

¹⁰ O. Ponte di Pino, *Non ci resta che ridere*, cit., p. 290.

¹¹ C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., pp. 97-98.

Questa efficacia sospinge a tracimare dall'ambito del teatro e dello spettacolo: l'attore da un lato si abbevera di realtà e la plasma in materia spettacolare ad alta temperatura emotiva; dall'altro, al momento giusto, può riversare questa energia nella stessa realtà che aggredisce, prima cambiando la consapevolezza dello spettatore e poi – al limite – passando all'azione politica diretta:

Una serata con Grillo diventa allora una specie di rituale collettivo, un'occasione per scaricare la propria intolleranza – un'intolleranza un po' troppo simile alle intolleranze che irritano il "Partito del Grillo", sempre pronto a esplodere in un goliardico sberleffo collettivo: parolacce, volgarità gratuite, insulti, sfoghi – e soprattutto le risate, per fortuna, servono allora a esorcizzare una realtà inaccettabile ma immutabile come un muro di gomma. Quella realtà in cui tutti, appena finito lo spettacolo, torneranno a immergersi con giuliva incoscienza, insieme truffati e truffatori¹².

La sapienza antica si è aggiornata al nuovo scenario mediatico, grazie alla conoscenza, all'esperienza e alla capacità di confrontarsi con la modernità e le nuove tecnologie della comunicazione. Nei suoi recital dei primi anni Novanta, Grillo iniziò a contaminare il teatro con altri media, dal telefono al video, con l'uso dei megaschermi e del telecomando. È stato tra i primi a utilizzare efficacemente internet nei suoi show, e tra i primi ad aprire un blog, www.beppegrillo.it, nel 1997:

Grazie a lui, il teatro si confronta ad armi (quasi) pari con i mass media, li usa come personaggi; e contemporaneamente solletica il pubblico (stimolando i suoi istinti più bassi – il qualunque intollerante e populista della protesta – e quelli più alti – la rivolta morale) e scatena un imprevedibile meccanismo di catarsi fatto di sberleffi e autocommiserazione: un rituale di purificazione costruito sull'insulto e sul sogno di essere diversi¹³.

Il successo degli show di Grillo fu dirompente. Le sue esibizioni attiravano migliaia di spettatori per trasformarsi in eventi. I teatri – anche i più grandi – non gli bastavano più: servivano gli spazi utilizzati dalle star della musica pop. Contemporaneamente Grillo – dopo essere stato protagonista di una serie di spot pubblicitari per lo yogurt – si reinventava paladino della controinformazione e del consumo consapevole.

Comico e civile

Ma gli atout di Grillo non sono stati solo le abilità e competenze attoriali e la consuetudine con media e nuovi media. Ad accompagnare il suo successo sono stati anche l'avvento di un nuovo teatro civile e la credibilità conquistata da alcuni suoi inconsapevoli compagni di strada: uomini (e donne) di teatro che si sono fatti portavoce della coscienza civile del paese, offrendo una supplenza alle categorie che avrebbero dovuto farsi istituzionalmente carico del compito: politici, storici, giornalisti, insegnanti...

¹² O. Ponte di Pino, *Non ci resta che ridere*, cit., pp. 290-291.

¹³ *Ivi*, p. 291.

È la folta tribù dei narratori, che si sono assunti il compito di risvegliare o di tenere desta l'attenzione (e l'indignazione) degli italiani sugli inquietanti "buchi neri" della loro storia recente. Il prototipo di questo "teatro civile" è il *Racconto del Vajont* di Gabriele Vacis e Marco Paolini, rappresentato e affinato, replica dopo replica, in spazi non teatrali. Venne trasmesso in diretta da Rai 2 il 9 ottobre 1997 (proprio il giorno dell'annuncio del Nobel a Fo), con straordinario successo: 3.515.000 spettatori e uno share del 15,78%. Poco dopo il *Vajont*, Carlo Freccero (all'epoca direttore di rete) e Felice Cappa (produttore) inserirono nel palinsesto di Raidue le narrazioni di Marco Baliani, Moni Ovadia, Laura Curino e Dario Fo, con il suo spettacolo sull'omicidio Calabresi, *Marino libero! Marino è innocente!* (1998).

La presenza di un attore monologante, solo in video per ore, sembrerebbe andare contro tutte le regole della neo-televisione, dove [...] si ha diritto di parola al massimo per un minuto e mezzo [...] Tuttavia l'attore-monologante guadagna ben presto una diversa autorevolezza, forse perché mette in atto una strategia comunicativa come quella della narrazione, profondamente radicata in tutti gli esseri umani [...] parla direttamente allo spettatore, senza la quarta parete e senza alcun illusionismo posticcio, imponendo fin dall'inizio la verità della propria comunicazione (anche se ovviamente infarcita di sofisticate tecniche retoriche)¹⁴.

Da allora sono diventati decine e decine gli spettacoli di "teatro civile" replicati con successo¹⁵. Nel loro insieme (e con una serie di film), questi spettacoli compongono una "controstoria d'Italia" fatta di stragi impuniti, disastri "naturali" causati dall'incuria degli uomini, atroci crimini di mafia, casi di inquinamento che devastano interi territori e causano centinaia di vittime...

Questi spettacoli rientrano nella lunga tradizione di impegno civile degli attori italiani, che riverbera fino a oggi: uno degli ultimi esempi è *La più bella del mondo*, ovvero la Costituzione spiegata in due ore da Roberto Benigni su Rai 1 la sera del 17 dicembre 2012, davanti a 12,6 milioni di spettatori, con uno share del 43,93%.

Sono soprattutto monologhi, come *Mistero buffo* e i recital di Grillo. Devono la loro credibilità all'autorevolezza dell'autore-attore, che si mette in gioco anche fisicamente, con la sua presenza scenica, oltre che con la vicenda che ricostruisce dopo un attento (si spera) lavoro di documentazione, per poi narrarla con tecnica sapiente. Almeno in un caso, questa pratica aveva già offerto un trampolino verso la politica: nel 2010 Giulio Cavalli, autore e protagonista di spettacoli che denunciano la presenza della criminalità organizzata al Nord, messo sotto protezione dopo le minacce ricevute, è stato eletto al Consiglio regionale della Lombardia per l'Idv.

¹⁴ O. Ponte di Pino, *Effetto Kappa. Teatro su Raidue secondo Carlo Freccero e Felice Cappa*, in "Patalogo 21", Milano, Ubulibri, 1998, p. 206.

¹⁵ A partire dalle opere degli stessi "narratori", la bibliografia sull'argomento è molto ampia. Tra le opere di sintesi, *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, a cura di G. Guccini, Roma, Dino Audino Editore, 2005; L. Bernazza, *Frontiere di Teatro Civile*, Riano, Editoria & Spettacolo, 2010.

L'informazione che fa spettacolo

Grazie a questi spettacoli "civili" il teatro si è contaminato con il giornalismo d'inchiesta e di denuncia¹⁶. Diversi giornalisti hanno fatto il percorso inverso, "teatralizzando" il loro lavoro in spettacoli o in letture spettacolari. Daniele Biacchessi, scrittore, autore teatrale e vicecaporedattore di Radio24, usa spesso la formula del "concerto-reading". Grande successo hanno ottenuto giornalisti-showman come Marco Travaglio, da anni in tournée con presentazioni e letture spettacolarizzate, capace di trasformare i verbali di interrogatorio in irresistibili testi comici¹⁷. Ha calcato le scene anche Gian Antonio Stella, autore con Sergio Rizzo del libro forse più dirompente di questa stagione politica, *La Casta*¹⁸: nell'*Orda* ha cantato con il musicista Gualtiero Bertelli l'epopea dell'emigrazione italiana¹⁹. Roberto Saviano, autore del best seller *Gomorra*²⁰, è diventato autore-attore monologante teatralizzando il libro *La bellezza e l'inferno* (regia di Serena Sinigaglia, 2009, coproduzione Piccolo Teatro-Mondadori); poi è passato in televisione, ottenendo grande successo con i monologhi di *Vieni via con me*, ideati e condotti con Fabio Fazio (4 puntate nel novembre 2010) e premiati con grandi ascolti: per la prima puntata 7,6 milioni di spettatori e 25,48% di share²¹. Il monologo civile, più o meno comico e usato come siparietto iniziale di trasmissioni giornalistiche, è diventato un genere a sé: indiscussi maestri sono Marco Paolini, che con la regia di Davide Ferrario introduceva le inchieste di Milena Gabanelli²²; e Maurizio Crozza, apertura fissa di *Ballarò* con Giovanni Floris. Pure Ascanio Celestini ha portato i suoi monologhi all'interno di format tv per Serena Dandini, in *Parla con me* (Rai 3, 2006-2010), *Fratelli e sorelle d'Italia* (La7, 2012) e *The Show Must go Off* (La7, 2012).

Il confine tra spettacolo e giornalismo, tra barzelletta e informazione – già reso permeabile dalla televisione – è diventato impalpabile, dando luogo a inedite contaminazioni²³.

Il Gabibbo

Il caso più clamoroso di commistione tra satira e informazione resta *Striscia la notizia*, il tg parodistico di Canale 5 in onda dal 1988. Il suo emblema è dal 1990 il Gabibbo, lo sgraziato e gracchiante pupazzo rosso che denuncia – con un inconfondibile accento genovese – sprechi di denaro pubblico, truffe, raggiri, ingiustizie. Per

¹⁶ Cfr. D. Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Città di Castello, Edizioni Ambiente, 2010.

¹⁷ Cfr. M. Travaglio, *Promemoria. 15 anni di storia d'Italia ai confini della realtà*, Bologna, Promo Music Books, 2009.

¹⁸ S. Rizzo - G.A. Stella, *La Casta*, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁹ Cfr. G.A. Stella, *L'Orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli, 2002.

²⁰ R. Saviano, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

²¹ Cfr. R. Saviano, *Vieni via con me*, Milano, Feltrinelli, 2011.

²² M. Paolini, *Teatro civico. Cinque monologhi per Report*, Torino, Einaudi, 2004.

²³ Cfr. G. Guccini (a cura di), *Teatro e informazione*, in "Prove di Drammaturgia", anno XIII, n. 1, luglio 2008.

il pedagogista Roberto Faeti, il Gabibbo è “volgare e aggressivo, tipico esempio di caduta di gusto che non ha nulla a che vedere con la grande tradizione italiana dei pupazzi e dei burattini”. Deus ex machina di *Striscia la notizia* e creatore del Gabibbo è Antonio Ricci, che negli anni Ottanta fu autore dei testi di Beppe Grillo, da *Te lo do io l'America* (1981) e *Te lo do io il Brasile* (1984) a tre edizioni di *Fantastico*. Ricci difende la sua creatura con provocatoria efficacia:

Da anni sostengo che la televisione è finzione. Per questo uso il Gabibbo, che è un pupazzo, come opinionista. Invece la tv sembra un luogo sacro, ogni volta che la smascheri ti trattano come se avessi commesso un sacrilegio²⁴.

I telespettatori italiani gli danno ragione. Considerano il Gabibbo un credibile difensore civico e inviano le loro denunce a un gettonatissimo numero verde, “SOS Gabibbo”. Più che dei telegiornali ufficiali e lottizzati, sembrano fidarsi degli inviati di *Striscia la notizia* e di quelli di un'altra trasmissione televisiva targata Mediaset, *Le Iene*. Con una concorrenza di questo tenore, i professionisti che praticano il giornalismo di investigazione e di denuncia – che pure negli ultimi anni ha avuto una significativa ripresa – rischiano di apparire pallide caricature di questi Robin Hood catodici.

Politica-Spettacolo

Un secondo confine che si è fatto sempre più labile è quello che separava la politica dallo spettacolo. La presenza dei politici in televisione era stata a lungo ingabbiata in forme ritualmente codificate, come *Tribuna elettorale* (“nei primi dieci minuti parla il segretario esponendo il programma del suo partito, nei venti minuti successivi dibattito con i giornalisti presenti in studio”)²⁵ e *Tribuna politica*²⁶. Con il passare degli anni, i politici sono tracimati, prima nei talk show politici e poi nelle trasmissioni di intrattenimento, per cantare, ballare, cucinare, nel tentativo di apparire più vicini (o simpatici) ai loro potenziali elettori. Non lo fanno certo per “dettare l'agenda politica” e per imporre al dibattito pubblico i temi cruciali, in vista delle decisioni da prendere, che potrebbero anche risultare impopolari. È assai più importante, e anzi indispensabile per la sopravvivenza politica, occupare la scena mediatica. Questo consente tra l'altro di sfuggire alla responsabilità della *accountability*, in una girandola di trovate notiziabili. Il rovescio della medaglia è che la “politica dello scandalo” finisce per caratterizzare la democrazia contemporanea: ministri e parlamentari finiscono sotto scacco perché sono corrotti, per le loro imprese sessuali, perché non pagano i contributi alle colf, per aver copiato vent'anni prima la tesi di laurea...

Questi dettagli riflettono tendenze più ampie. La prima è la spettacolarizzazione della società, teorizzata da Guy Debord nel 1967:

²⁴ In “la Repubblica”, 6 gennaio 1995; cfr. anche A. Ricci, *Striscia la Tivù*, Torino, Einaudi, 1998.

²⁵ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 92.

²⁶ *Ivi*, pp. 102-103.

3. Lo spettacolo si presenta contemporaneamente come la società stessa, come una parte della società, e come *strumento d'unificazione*. In quanto parte della società, è espressamente il settore che concentra ogni sguardo ed ogni coscienza. Per il fatto stesso che questo settore è *separato*, esso è il luogo dello sguardo ingannato e della falsa coscienza; e l'unificazione che realizza non è altro che il linguaggio ufficiale della separazione generalizzata. [...]
24. Lo spettacolo è il discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su se stesso, il suo monologo elogiativo. È l'autoritratto del potere all'epoca della sua gestione totalitaria delle condizioni dell'esistenza. [...]
25. [...] Lo spettacolo è la conservazione dell'incoscienza nel cambiamento pratico delle condizioni di esistenza. Esso è il proprio prodotto, ed è esso stesso che ha posto le proprie regole: è uno pseudo-sacro²⁷.

La seconda tendenza, ovvia conseguenza della prima, è la spettacolarizzazione della politica, oggetto ormai di infinite analisi, a partire da quelle di Neil Postman nel suo profetico *Divertirsi da morire*, vecchie ormai di trent'anni:

Forse è esagerato affermare che i politici-divi hanno tolto valore ai partiti: ma non si può negare che c'è una certa correlazione tra l'aumento della fama dei primi e il declino di questi ultimi. [...] La televisione non ci dice qual è l'uomo migliore di un altro. In realtà essa rende impossibile stabilire se uno è migliore di un altro, intendendo per “migliore” il più capace nel negoziare, il più creativo nel decidere, il miglior conoscitore degli affari internazionali, il più esperto delle interrelazioni del sistema economico, e così via. La ragione deve venire a patti, quasi completamente, con “l'immagine”. [...] In televisione i politici sono indotti non già a offrire al pubblico l'immagine di sé, ma a offrire se stessi come l'immagine degli spettatori²⁸.

Più di recente, Manuel Castells ha tracciato un'ampia panoramica dei rapporti tra comunicazione e potere:

Le caratteristiche chiave della politica mediatica sono: la personalizzazione della politica, le campagne elettorali imperniate sull'uso dei media, e l'elaborazione quotidiana dell'informazione politica tramite pratiche di manipolazione, il cosiddetto *spin*²⁹.

Ha prefigurato inoltre l'impatto del web 2.0 sulla comunicazione politica:

Nel nostro contesto storico, la politica è in primo luogo politica mediatica. Messaggi, organizzazioni e leader che non hanno presenza sui media non esistono nella mente del pubblico. [...] Diversi canali media identificano il proprio pubblico secondo specifiche strategie. Così, lo scopo non è semplicemente conquistare share di pubblico, ma anche conquistare un target specifico di spettatori/utenti³⁰.

²⁷ G. Debord, *La società dello spettacolo*, tr. it. 1974, p. 5, pp. 14-15.

²⁸ N. Postman, *Divertirsi da morire*, Milano, Longanesi, 1986, p. 132.

²⁹ M. Castells, *Comunicazione e Potere*, Milano, Università Bocconi Editore, 2009, p. 255.

³⁰ *Ivi*, p. 241-243.

La spettacolarizzazione e la personalizzazione della politica hanno investito prima gli Stati Uniti, come aveva capito già nel 1966 (prima di Debord) il presidente-attore Ronald Reagan: “La politica è come un’industria dello spettacolo”, citato proprio da Postman all’inizio del capitolo intitolato “Possiamo raggiungerlo e votare per lui”. In Italia, la spettacolarizzazione della politica ha subito un’improvvisa e irreversibile accelerazione nel 1994, con la “salita in campo” di Silvio Berlusconi³¹.

Spettacolo-Politica

Se la politica diventa spettacolo, non sorprende che lo spettacolo ricambi il favore. La riprova è il peso crescente della satira politica negli ultimi decenni. Come abbiamo visto con il caso Grillo, alla fine degli anni Ottanta il controllo politico sulla televisione era ancora stretto, ma a disposizione degli spiriti liberi – attori e spettatori – restavano i territori del teatro. Lì poteva sfogarsi il fool, l’unico personaggio che può permettersi di dire la scomoda verità al potere, cogliendo e dando voce ai sentimenti del paese, alla sua “pancia”. Prima che esplodesse Tangentopoli, per sentire denunciare sprechi e ruberie bisognava andare al cabaret.

I nostri buffoni non si sono limitati a sghignazzare su scomode verità. A volte hanno dimostrato addirittura una certa capacità profetica. Dario Fo nelle sue farse degli anni Sessanta denunciava le tangenti sulle pompe funebri con qualche decennio d’anticipo sui magistrati di Mani Pulite. Paolo Rossi che nel 1983 parlava “di tangenti sul pianeta Craxon e dicevano che esageravo”, e dieci anni dopo Tangentopoli avrebbe spinto il leader socialista alla latitanza e all’esilio.

La loro verve a volte s’infiltrava nei cabaret televisivi, con qualche contraccolpo censorio:

Daniele Luttazzi nel 2001 invita a *Satyricon* l’impertinente Marco Travaglio, che osa parlare dei processi a Berlusconi: con l’accusa di aver intervistato un giornalista invece di raccontare solo barzellette, Luttazzi viene cacciato all’istante dalla Rai, dove non mette più piede; è un recidivo pure lui: nel 2007 è cacciato anche da La7 per qualche battuta un po’ troppo pesante sul teodem Giuliano Ferrara.

Sabina Guzzanti nel 2003 vede il suo *Raiot*, in onda in seconda serata, bloccato dopo la prima puntata malgrado l’ottima audience: Mediaset chiede uno strampalato risarcimento da 20 milioni di euro perché le gag della Guzzanti non erano satira ma informazione (una battuta involontaria ma geniale, che dà l’idea di quanto sia ridicola la situazione del nostro paese); la Rai finge di spaventarsi e *Raiot* non va più in onda.

Paolo Rossi, invitato di Paolo Bonolis nel 2005 a *Domenica In*, vorrebbe leggere il discorso di Pericle sulla democrazia: non glielo fanno nemmeno iniziare, e per ripicca la Rai pochi giorni dopo non manda in onda nemmeno la seconda parte del suo *Questa sera si recita Molière* (guarda caso un altro comico con problemi di censura...)³².

³¹ Cfr. M. Belpoliti, *Il corpo del capo*, Milano, Guanda, 2009.

³² O. Ponte di Pino, *Il teatro alla moda. Comica e politica*, in “Atti&Sipari”, n. 2, aprile 2008, pp. 34-36; ora in <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=117&ord=15>.

Sabina Guzzanti è stata la protagonista dello scontro finale tra i satirici e i politici. Mediaset ha querelato per *Raiot* Sabina Guzzanti, Marco Travaglio, Studio Uno s.r.l. (la società produttrice) e la Rai, cercando di circoscrivere la funzione della satira e di limitare il suo campo d’azione, riducendola a passatempo edificante e consolatorio:

È noto, in verità, che la satira sorge per l’innato bisogno di irridere personaggi noti e potenti e non risponde, a differenza della cronaca e della critica, a finalità informative. La giurisprudenza più volte sul punto ha infatti espresso che “il diritto di satira a differenza del diritto di cronaca non assume l’informazione come proprio obiettivo (primario o anche solo concorrente)” (*Dir. Inform.*, 1989, 520). Non può dunque fondamentalmente affermarsi che la satira contribuisca alla formazione della pubblica opinione e questo perché il mezzo espressivo prescelto è intrinsecamente connotato dall’intento dissacratorio. Ragion per cui, se una funzione si deve assegnare alla satira, essa va individuata nell’esercizio di un controllo sociale verso il potere; la satira, in definitiva, attraverso l’arma incruenta del sorriso assolve la funzione di “moderare i potenti”, di smitizzare ed umanizzare i personaggi famosi, di umiliare i protervi, favorendo la diffusione di un clima di tolleranza che attenuerebbe le tensioni sociali.

È allora evidente quindi la diversità di funzione rispetto alle altre manifestazioni del pensiero, atteso che la satira non può, per sua natura, perseguire il fine di contribuire alla formazione della pubblica opinione³³.

Nella sentenza di archiviazione, Giuliano Turone, procuratore aggiunto presso la Procura di Milano, ha dato torto a Mediaset:

Le battute della Guzzanti sulla legge Gasparri “scritta da qualcuno molto vicino a Confalonieri”, su “Retequattro abusiva”, o sul ministro Gasparri (“Tutte le volte che si critica la sua legge risponde l’ufficio stampa di Mediaset anziché il suo”), “trovano un riscontro nei contenuti delle sentenze della Corte Costituzionale e nella memoria dell’Antitrust”, oltre che in “fatti, avvenimenti e circostanze” non soltanto “socialmente rilevanti” ma anche “obiettivamente veri nei loro elementi essenziali”: insomma, non solo era diritto del comico affrontare quegli argomenti, ma li ha anche trattati in maniera corretta³⁴.

Dopo questo duello, il confine tra satira e informazione politica era destinato a cadere. Sulla scena (e in qualche film) la contaminazione era già stata evocata, prevista e quasi invocata con frequenza. Nel film di Sergio Corbucci *Gli onorevoli* (1963), l’irresistibile Antonio La Trippa di Totò era satira di grande qualità, con il suo “Vota Antonio! Vota Antonio!” Trent’anni dopo, le numerose macchiette che rallegravano l’alba della Prima Repubblica andavano oltre: prefiguravano un progetto politico. Pierfrancesco Loche, nella trasmissione *Tunnel* (1994), lanciò lo slogan “Per un futuro, un presente e un passato migliori... Salvitalia! Il paese che io amo”. Il 21 febbraio 1995, Roberto Benigni, ospite del *Fatto*, presentò il suo ticket elettorale: “Io vorrei tanto metter su un partito con lei, Biagi. Ora van di moda gli alberi, si prende per simbolo un bel pero. Slogan: fate una pera, e come va a finire va a finire”. Per lancia-

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

re *Tersa Repubblica* (1995) Claudio Bisio faceva tappezzare le piazze, in cui doveva esibirsi, di manifesti:

Quando eravamo a Viterbo, sui muri della città c'erano manifesti del mio spettacolo, dove mi si vede in una immagine bella patinata, vestito di tutto punto, sorriso a trentadue denti, lo sguardo rassicurante. Un po' in stile seconda Repubblica, insomma. Quando il sindaco, credo democristiano, li ha visti si è allarmato: "Bisio? Chi è 'sto Bisio? Sarà mica il candidato di Forza Italia?", pare abbia chiesto ai suoi collaboratori. "Che fa? Comincia già ora la campagna elettorale? È sleale?"³⁵

Bisio è finito addirittura al Quirinale, nel film *Buongiorno Presidente!*, campione d'incassi nel marzo 2013. Il suo Giuseppe Garibaldi è un cittadino qualunque che per una serie di equivoci e coincidenze finisce sul più alto scranno dello Stato. Al regista Fabio Bonifacci, costretto dagli eventi a cambiare continuamente copione in corsa, hanno chiesto se fosse un film grillino.

Nasce dalla stessa rabbia popolare, ma non finisce grillino. A differenza dei grillini, Bisio ha l'innocenza di Chance-Peter Sellers in *Oltre il giardino*: è un uomo senza vanità, non pensa alla sua immagine. E comincia a sbagliare quando dice io anziché noi. Alla fine si rende conto che essere nuovi non basta. Servono le competenze... E si accorge che si diventa in fretta come tutti gli altri, perché in politica ogni giorno devi prendere decisioni che ti allontanano dai tuoi ideali³⁶.

Gli archivi conservano, proprio al momento del fatale passaggio tra Prima e Seconda Repubblica, la gag di Grillo, datata 30 giugno 1994: "Domani fondo un partito, il partito del 'Come va? Bene, grazie' e alle prossime elezioni mi candido. Scomettiamo che batto tutti".

I suoi colleghi scherzavano. Invece il Partito del Grillo è nato davvero.

L'ispirazione deve essere arrivata dal prototipo del comico che scende (o sale) in politica, Coluche. Grillo l'aveva incontrato sul set del film di Dino Risi *Scemo di guerra* (1985), dove però si trovava in evidente difficoltà: "interrompe più volte le riprese a causa della depressione"³⁷.

Il popolarissimo Coluche, ovvero Michele Colucci (1944-1986), francese di origini italiane che saliva in scena con una salopette di jeans (la stessa divisa della prima apparizione televisiva di Grillo), nel 1980 si era candidato alle elezioni presidenziali con lo slogan "Per rompere le palle alla destra fino a sinistra". Secondo i sondaggi, in poche settimane aveva convinto il 16% dei francesi, mettendo in allarme l'establishment. Era stato poi "persuaso" a ritirarsi dalla contesa, anche perché nel frattempo un suo collaboratore era stato assassinato... Ciononostante, fino all'incidente motociclistico che gli costò la vita, Coluche rimase fedele alla sua verve iconoclasta:

³⁵ In "la Repubblica", 8 gennaio 1995.

³⁶ Da un'intervista di E. Marrese, in "la Repubblica", 3 aprile 2013.

³⁷ S. Cassati, *Coluche du rire aux larmes*, Paris, City, 2011, p. 177.

"Smetterò di fare politica solo quando i politici smetteranno di farci ridere!"³⁸. Le sue battute restano strepitose.

Mi permetto solo di far notare agli uomini politici che mi prendono per un buffone che non sono stato io a cominciare.

Tutti gli uomini politici di tanto in tanto fanno i comici. Io su di loro ho un vantaggio: sono un professionista.

La destra ha vinto le elezioni. La sinistra ha vinto le elezioni. Ma la Francia quando vince?

Fare il politico è un mestiere difficile? Mica vero! Bastano cinque anni di diritto e tutto il resto di rovescio.

Il 50% degli uomini politici sono dei buoni a nulla. L'altro 50%? Sono pronti a tutto³⁹.

Il Grillo giustiziere

Il 23 marzo 2009 i magistrati parmigiani, che indagavano sul crac Parmalat, convocarono "il testimone Grillo Giuseppe". In uno spettacolo del 2001 il comico aveva denunciato – con sette anni d'anticipo rispetto al clamoroso crac – i debiti della multinazionale di Collecchio. In tribunale ha dichiarato:

Avevo appena terminato un mio spettacolo al Palazzetto dello Sport di Parma, dove parlavo di economia e di bilanci, soprattutto di Fiat-Telecom. Più tardi andai a cena con un ex dirigente di Parmalat, il dottor Barilli (Domenico, ex direttore marketing della multinazionale, *n.d.r.*), che mi disse: "Hai parlato di Fiat e Telecom, ma non di Parmalat che in un regime di economia normale, in un paese normale, sarebbe fallita". [...] Un altro problema di cui abbiamo parlato è come fosse possibile che queste informazioni non uscissero sui media nazionali.

Nelle sue ghignanti invettive – in questa e in altre vicende – Grillo e soci hanno denunciato la verità prima della stampa e della magistratura, per non parlare della politica. Non era la prima volta che accadeva. Il commento abituale di Grillo:

Possibile che le informazioni ai giudici debba darle un comico?⁴⁰

L'endorsement di Fassino

Gli scandali e il crescente disagio contro la Casta. La politica-spettacolo. Un'antica sapienza teatrale. La consuetudine con le nuove tecnologie. La credibilità degli attori civili. Il precedente del geniale Coluche. La popolarità del satirico invisibile ai poteri forti. Il successo di raduni come il "Vaffa Day" del settembre 2007, con centinaia di migliaia di indignati a riempire le piazze di tutta Italia. Gli ingredienti c'erano tutti,

³⁸ *La politique, album Coluche: l'intégrale*, vol. 3, Paris, Carrère, 1989.

³⁹ Coluche, *Pensées et anecdotes*, Paris, Le cherche midi, 1995.

⁴⁰ In "la Repubblica", 7 febbraio 1995.

ma il Partito del Grillo forse sarebbe rimasto una gag, senza l'*endorsement* del vertice del Partito Democratico. In occasione delle primarie del 2009, Grillo annunciò di volersi candidare, previa la necessaria iscrizione al PD. Toccò al responsabile esteri del partito, Piero Fassino, dare il responso via video a Repubblica.tv:

Penso che quella di Grillo sia una provocazione, la interpreto come una delle tante provocazioni a cui ci ha abituato un uomo di spettacolo. Un partito non è un taxi⁴¹.

Bersani gli diede subito ragione:

Un partito non è un autobus sul quale salire e fare un giretto, ma una cosa seria⁴².

Conclusione del lungimirante politico Fassino: “Grillo fondi un partito, vediamo quanti voti prende”. Alla fine di febbraio 2013, il video di Fassino si moltiplicò in una serie di esilaranti parodie.

Conclusione del provocatore Grillo: prendere alla lettera il consiglio di Fassino, smettere di fare l'uomo di spettacolo, fondare il Movimento 5 Stelle. Insomma, uscire dal genere ed esibirsi come protagonista di un kolossal politico.

Il crollo dei generi

L'abbiamo imparato, ormai. I confini tra alto e basso sono svaporati, nelle arti e dunque anche in teatro. Il confine tra tragedia e commedia, tra denuncia e barzelletta, è sempre più labile. I generi si ibridano. Viviamo nell'era dell'ironia. Ma il sommovimento di questi anni è assai più vasto. Lo sconfinamento tra generi e ambiti non riguarda solo le arti e lo show business. Con le avanguardie, l'arte è entrata nella vita quotidiana e la vita quotidiana è diventata un'estetica. Tempo libero e tempo del lavoro si contaminano. L'identità personale è la costruzione di un progetto sempre in divenire, un intreccio di culture, consumi e pratiche. La sfera pubblica e quella privata si confondono, anche grazie all'avvento dei social network. I clown accrescono la produttività aziendale. Se ascoltano Mozart, le mucche producono più latte. L'informazione è diventata *infotainment*, la pedagogia *edutainment*.

In una società sempre più “liquida”, dominata dall'invasiva pervasività del denaro e dell'informazione (ibridate nel mercato finanziario globale, con le sue rapidissime transazioni digitali), diventa impossibile mantenere barriere di classe e culturali, e tenere separati ambiti, competenze, specialismi: a livello individuale (vedi la “omologazione” pasoliniana e appunto la “identità liquida” di Bauman), ma anche a livello istituzionale.

La divisione dei poteri, che per Montesquieu era condizione necessaria di ogni democrazia, resta formalmente in vigore, ma appare obsoleta, superata e spesso travolta nei fatti. Contaminazioni, sconfinamenti, commistioni, complicità tra poteri che

⁴¹ In “la Repubblica”, 13 luglio 2009.

⁴² *Ibidem*.

dovrebbero restare indipendenti e separati si verificano in tanti paesi. Nei vecchi regimi di stampo autoritario (come in Cina), ma anche nelle democrazie recenti e incompiute (vedi Russia), paiono un retaggio dell'*ancien régime*, una tara inevitabile ma effimera. Però sono presenti anche nelle democrazie evolute: basta pensare al potere delle lobby. Tuttavia i conflitti d'interesse vengono regolamentati, o – se sono troppo scandalosi – ipocritamente occultati: infatti spesso il principio (o l'ipocrisia) riescono a equilibrare il rapporto tra democrazia e oligarchie economiche (ed economico-mafiose, perché anche la distinzione tra economia legale e illegale tende a svanire).

Se la divisione dei poteri è destinata a diventare obsoleta, l'Italia offre da tempo uno straordinario laboratorio politico, anche sul piano simbolico.

Nel 1994, quando decise di “scendere in campo”, Silvio Berlusconi diventò l'emblema della subordinazione della politica all'economia e alla ricchezza. Non mancarono seguaci e imitatori di successo, dalla Thailandia allo Stato di New York. Il berlusconismo segnò anche il crollo della distinzione tra politica e media, da sempre quasi formale in un paese dove l'informazione è da sempre subordinata all'economia (industriali e banche sono da sempre grandi azionisti dei giornali) e alla politica (a cominciare dalla Rai).

Nel 2011, quando il nostro “Perón della mutua” venne destituito dal direttivo dell'Unione Europea, fu invece la finanza globalizzata a commissariare l'economia e dunque la politica, attraverso il fiduciario Mario Monti.

La campagna elettorale 2013 ha segnato un ulteriore collasso: con Grillo, lo spettacolo si è mangiato finanza, economia e politica. L'irrazionalità emozionale del gittito ha sconfitto la razionalità delle leggi ineluttabili dell'economia. Gli italiani si sono così ritrovati spettatori e insieme registi di una straordinaria drammaturgia politica, dove hanno giocato tre elementi: la comunicazione politica contemporanea, il teatro italiano (e la sua relazione con il potere e con i potenti) e naturalmente il sistema politico italiano e la moralità pubblica del paese.

Lo show democratico

L'ingresso di Grillo in Parlamento avrebbe potuto completare una sequenza prestigiosa e variegata. Il precedente più illustre – e forse illuminante – resta quello di Guglielmo Giannini, giornalista e commediografo di successo: nel 1946 il suo Fronte dell'Uomo Qualunque ottenne il 5,3% dei voti alle elezioni per l'Assemblea Costituente. Nel corso degli anni varie forze politiche hanno candidato al Parlamento attori e registi. Molte star hanno raccolto solo un pugno di voti ma alcune sono finite in Parlamento: Carla Gravina, Giorgio Strehler, Jerry Scotti, Gabriella Carlucci... Nel 1981 il presidente Sandro Pertini nominò senatore a vita Eduardo De Filippo.

Le presenze più eclatanti segnano però due primati italiani, riconosciuti e assai commentati anche all'estero: la prima pornostar e la prima transessuale in un parlamento nazionale, rispettivamente Ilona Staller, meglio nota come Cicciolina, eletta nel 1987 nelle file del Partito Radicale; e Wladimiro Guadagno, meglio nota come Vladimir Luxuria, eletta nelle file di Rifondazione Comunista nel 2006 (prima

di trionfare nel 2008 al reality *L'isola dei famosi*). Ma noi italiani non siamo certo gli unici: basti pensare a ex-attori come Ronald Reagan e Arnold Schwarzenegger negli USA, o al clown brasiliano Tiririca, eletto alla Camera bassa in Brasile nel 2010 con 1.350.000 voti, sull'onda dello slogan: "Cosa fa un deputato federale? Veramente non lo so, ma votami che te lo spiego".

Grillo avrebbe fatto un'ottima figura, in questa pattuglia, ma non si è candidato: è stato condannato per omicidio colposo, dopo un incidente d'auto accaduto nel 1981 in cui persero la vita tre suoi amici, e il regolamento del M5S esclude le candidature di pregiudicati. Tuttavia per costruire il trionfo del M5S l'impegno del "non-candidato" è stato determinante.

Il lazzo natatorio

Il gesto inaugurale della travolgente campagna elettorale per le elezioni regionali siciliane (che hanno preceduto di qualche settimana quelle nazionali) è stata una performance insieme sportiva e spettacolare: la traversata a nuoto dello Stretto di Messina il 10 ottobre 2012. Il lazzo natatorio, tre chilometri in 75 minuti, è una parodia della celebre nuotata nel Fiume Giallo del settantatreenne Presidente Mao, uno dei "padri-padroni" della storia politica del Novecento, e magari anche un implicito attacco ad avversari spesso definiti "cadaveri", come gli ultrasessantenni "Rigor Montis", Napolitano e soprattutto Berlusconi, il padrino del Ponte sullo Stretto. Nell'epoca della virtualità, la faticosa nuotata da Scilla a Cariddi, accoppiata all'esagitata fisicità dei comizi di Grillo, ha ricordato anche gli operai che manifestano in cima ai tetti, alle torri o alle ciminiere, oppure incatenandosi ai cancelli delle fabbriche: tutti coloro, insomma, che gettano il corpo nella lotta, che si danno in ostaggio, che rischiano la vita in prima persona per freddo, fatica, intemperie, vertigine... La campagna elettorale di Grillo è stata anche questo: non solo la virtualità del web, ma un corpo che gesticola, si agita, suda, sputacchia, urla, mugola, ansima.

La guerra dei media

La campagna elettorale del 2013 è stata anche una lotta tra i diversi media: un medium arcaico, forse obsoleto (il teatro), un medium moderno ma forse superato (i giornali), un medium moderno e in apparenza egemone (la televisione), un medium postmoderno in ascesa (la rete). Ricordando che "è l'interazione tra media mainstream e Internet ciò che caratterizza la politica mediatica nell'era digitale"⁴³. Ecco perché Grillo, pur rifiutando le interviste a giornali e televisioni italiane, ha potuto dettare l'agenda della campagna elettorale attraverso le sue apparizioni web.

Il comico genovese ha accoppiato la fisicità e la presenza del gesto teatrale alla virtualità della rete, evitando con cura (e vietando ai suoi seguaci, pena l'espulsione immediata) di rilasciare interviste ai giornali e di comparire in tv (abbandonandosi

⁴³ M. Castells, *Comunicazione e Potere*, cit., p. 194.

peraltro a lunghe interviste con prestigiosi organi di stampa stranieri, ritenuti più corretti).

Dal punto di vista militare, è stata una manovra a tenaglia. Dal punto di vista teatrale, un capocomico che non vuole farsi impallare da comprimari e caratteristi.

I leader "vecchio stile" hanno preferito muoversi all'interno del loro "genere di riferimento", la politica. Pierluigi Bersani è andato abbastanza poco in televisione e ha fatto pochi comizi. Soprattutto, ha rifiutato ogni commistione con lo spettacolo: "Non ci stiamo a fare una campagna elettorale fatta solo in termini di politicismo e cabaret...", il berlusconismo "sembrava una farsa, si è trasformata in dramma". Anche se poi paradossalmente queste frasi non le ha pronunciate in Parlamento, in un comizio o in una sezione di partito, ma dal suo palco preferito, quello dell'Ambr Jovinelli, il 17 gennaio 2013...

Politici come Bersani amano il monologo-comizio, ma si trovano a loro agio anche quando si fanno intervistare dai giornalisti della carta stampata e della televisione, in genere ben disposti nei loro confronti. Se accettano il dialogo, prediligono avere come interlocutore un giornalista, spesso "in quota" politica, e dunque posizionato a un livello diverso dal loro.

Quando hanno provato a sconfinare, i risultati sono stati assai deludenti. Le gag di Bersani contro Berlusconi ("Smacchiare il leopardo" e simili) gli si sono ritorte contro. Mario Monti – che si avvaleva di super consulenti elettorali americani per compensare l'incompetenza politica – è stato ospite di Daria Bignardi alle *Invasioni barbariche* il 6 febbraio 2013 e si è fatto regalare in diretta un cagnolino, ribattezzato Empatia, ovvero Empy: una gag a dir poco imbarazzante.

Dopo lunghi tentennamenti, Silvio Berlusconi è ridisceso in campo, rubando la scena al "delfino" Angelino Alfano. Per iniziare la lotta, ha scelto (prevedibilmente) la televisione generalista. Ma con mossa da gran giocatore d'azzardo, nella sua prima esibizione ha preso d'assalto la casamatta del nemico, la trasmissione *Servizio pubblico* condotta da Michele Santoro, dove è apparso il 12 gennaio 2013. Il Gran Barzellettieri⁴⁴ si era preparato all'esibizione come un consumato showman, trovando un allenatore di rango, il re – un po' imbolsito – dei cinepanettoni Massimo Boldi.

Come ha preparato la sorpresa?

Mercoledì ho saputo che ci sarebbe stata questa battaglia in tv. [...] Sono andato anonimamente con il mio pass di Cinecittà.

Poi l'incontro...

Quando lui è arrivato, io ero lì. Appena mi ha visto mi ha fatto un grande sorriso. Mi ha preso per la mano e mi ha detto: "Sono felice che sei qui". [...]

E lei l'ha rincuorato nel camerino?

La mia presenza lo ha rincuorato sì. Gli ho detto subito: "Ma chi te l'ha fatto fare?" E lui: "Io sono un combattente. Alla mia età voglio dimostrare che tante cose non sono vere".

Lei gli ha dato qualche consiglio?

Gli ho detto: "Mi raccomando Silvio, non abbandonare lo studio". E lui: "Non

⁴⁴ Cfr. S. Barillari, *Il re che ride. Tutte le barzellette raccontate da Silvio Berlusconi*, Venezia, Marsilio, 2012.

ti preoccupare che sono forte, io riesco a superare tutto”. Poi ho concluso: “Silvio ti voglio bene, sei un fratello maggiore per me”.

È vero che prima della diretta avete rifatto un vecchio sketch che lei proponeva al Derby di Milano?

Sì, era il mio cavallo di battaglia. Facevo il mobiliere della Brianza. Lui sapeva tutte le battute a memoria, a distanza di 35 anni. Pazzesco⁴⁵.

Santoro e i suoi collaboratori hanno cercato per tutta la trasmissione di inchiodare Silvio Berlusconi alle sue responsabilità, lavorando sulla memoria di scandali e false promesse: ma “la storia non svolge nessun ruolo significativo nella politica fondata sull’immagine. [...] La televisione è un mezzo che va alla velocità della luce, un mezzo imperniato sull’attualità”⁴⁶. Berlusconi ha facilmente eluso gli attacchi, da abile affabulatore. Tuttavia della puntata non si ricordano gli slogan ad effetto o i mirabolanti annunci elettorali (ingredienti abituali della sua ricetta comunicativa), ma due gag. La prima è il “controeditoriale” (scritto dal *ghost writer* Filippo Facci), una parodia del format utilizzato nella trasmissione da Marco Travaglio: insomma, il candidato premier ha fatto l’imitazione del celebre giornalista. La seconda gag è un gesto: con un fazzoletto, il Gran Barzellettiere ha pulito la poltroncina dove sedeva Marco Travaglio.

In questo clima, non poteva mancare uno scambio di battute meta-teatrale, che ha evocato sia il talent show dei cabarettisti in onda su Canale 5 sia il protagonista di un celebre film di Woody Allen:

BERLUSCONI Santoro, ma siamo per caso a *Zelig*?
SANTORO Lei è *Zelig*.
BERLUSCONI No, è lei.
SANTORO Lei lo è più di me.

Se l’obiettivo degli autori della trasmissione era politico, Santoro e soci hanno mancato il bersaglio, lanciando la campagna elettorale del gladiatore Berlusconi, che si è rivelato uno showman molto più efficace dei suoi interlocutori. Se invece la posta in gioco era l’audience, *Servizio pubblico* ha trionfato: 8.670.000 spettatori, con un share del 33,58%, dati eccezionali per La7. Dopo la memorabile serata, Berlusconi ha occupato sistematicamente tutte le trasmissioni televisive (e radiofoniche) in cui poteva apparire: l’unica possibilità per rendere credibili le sue mirabolanti promesse elettorali era esibirsi in un monologo incessante.

Del resto, al di là delle divergenze politiche, ad accomunare i protagonisti del febbraio politico 2013 è stata proprio la predilezione per il soliloquio: quello del comizio, quello della promessa elettorale o della clip su YouTube; quello mascherato dell’intervista con il giornalista amico; quello parodistico del comico, tra tutti quelli di Maurizio Crozza, ma anche il contro-editoriale di Berlusconi a *Servizio pubblico*.

⁴⁵ M. Boldi, da un’intervista di M. Volpe, in “Corriere della Sera”, 12 gennaio 2013.

⁴⁶ N. Postman, *Divertirsi da morire*, cit., pp. 174-175.

Parlare da soli non è proprio stato un gran sintomo. Eppure oggi appare come una vera e propria vocazione, e vociferazione, nazionale. [...] Così preferiamo Girolamo Savonarola: la predica, il messaggio, il monito ma anche lo sfogo di autocompianto, l’argomentazione indignata, la replica ad argomentazioni immaginarie, l’occupazione dello spazio acustico, fiera di sfiorare e incurante di quella risorsa della civiltà che consiste nel rispetto dei turni di parola. [...] Viviamo in una cultura monologica, che non tiene conto che del proprio punto di vista, nella speranza di suscitare adesione fideistica ed emozionale⁴⁷.

Le “vere” interviste sono state rarissime, annegate nei monologhi e sovrastate dall’altro format di successo dell’informazione politica italiana: la rissa televisiva tra candidati di opposte fazioni, resa ancora più grottesca dall’assenza del invitato di pietra, Beppe Grillo e i grillini. Per la politica italiana il dialogo – il confronto delle idee e dei progetti – resta una forma drammaturgica inesplorata. Negli ultimi giorni di campagna elettorale, quando la rimonta di Berlusconi veniva confermata dai sondaggi, Bersani e soprattutto Monti si sono dichiarati disponibili ad accettare il pubblico confronto con gli avversari, anche in televisione. È una pratica normale nelle democrazie evolute, ma impraticabile in Italia...

Tsunami tour

La strategia di Beppe Grillo ha declinato il monologo in due modalità. Da un lato una lunga serie di comizi-spettacolo, o di spettacoli-comizio, rodati alle elezioni regionali siciliane e ripetuti lungo la penisola. La campagna elettorale è stata battezzata Tsunami Tour, come la tournée di una rock star: circa 100 città,

con Walter (alla guida del camper), Pietro (ai social) e Salvatore (per dirette streaming, approfondimenti, e interviste) [...], un *web channel* dedicato per 12 ore al giorno. Il suo nome sarà “La Cosa”, come la cosa di un altro mondo, la democrazia diretta⁴⁸.

A gestire la logistica della complessa iniziativa, insieme casalinga e tecnologica, ancorata nella realtà di strade e piazze ma proiettata sul virtuale, è stata la Casaleggio Associati s.r.l.:

Tra il manager milanese e il comico genovese si è costruito negli anni un rapporto simile a quello che Grillo intrattiene con il suo storico agente. Se la Marangoni Spettacolo, infatti (che annovera nella sua scuderia anche artisti del calibro di Piero Chiambretti e Renato Pozzetto), segue i tour e gli spettacoli da “comico”, per tutto ciò che è l’attività politica di Beppe a fargli da angelo custode è la Casaleggio Associati.

Leggendo il bilancio dell’azienda,

⁴⁷ S. Bartezzaghi, in “la Repubblica”, 24 marzo 2013.

⁴⁸ Dal sito www.beppegrillo.it.

possiamo ipotizzare [...] che [...] alla voce “servizi” vengano conteggiate le royalties che Casaleggio gira annualmente a Grillo. È infatti l’azienda milanese a sobbarcarsi i costi di tour e campagne, ad anticipare le spese, a incassare i ricavi e poi a girare a Grillo la sua parte in base agli accordi interni⁴⁹.

Come gli antichi scavalcamontagne, non appena arrivava in una nuova piazza, Grillo – lo ha spiegato egli stesso in più di una intervista – si informava sulla situazione locale, facendosi raccontare le proteste, le richieste, i pettegolezzi, gli scandali, e li inseriva nel suo copione.

In rete, la forma del monologo assume la denominazione di blog: www.beppegrillo.it è seguitissimo (oltre 1.500.000 pagine viste al giorno), i suoi post massicciamente rilanciati dai social network ma anche dai media tradizionali. La strategia ha funzionato. I comizi di Grillo sono stati un successo. In una piazza difficile come Torino, l’esibizione di Beppe Grillo in piazza Castello ha sancito l’inversione di tendenza. In città,

le grandi manifestazioni di piazza sono finite con i 35 giorni del 1980 e la marcia dei quarantamila. [...] Negli ultimi anni piazza Castello è diventata il luogo dei concerti, la *medalplaza* delle Olimpiadi invernali del 2006. Grillo ci aveva fatto il suo secondo “Vaffa Day”, con risultati neppure paragonabili a quelli di sabato. La scelta di tornarci, senza più passare per la più capiente piazza San Carlo, lasciava intravedere un certo timore reverenziale. La risposta, invece, è stata impressionante. Piazza Castello riempita in quel modo ha il valore di un giudizio politico netto, di un cambio di stagione in corso, dopo che le amministrative del 2011 hanno segnato un’astensione massiccia, inusuale a questa latitudine. Nella foto dei trentamila c’è il segno di ciò che potrebbe succedere tra una settimana⁵⁰.

Comico teatrale contro comico televisivo

Un altro momento chiave della campagna elettorale ha avuto per protagonista un comico genovese, che però non era Grillo. La sera del 12 febbraio fece la sua attesa incursione al Festival di Sanremo Maurizio Crozza, per presentare a milioni di telespettatori le sue apprezzatissime imitazioni dei maggiori leader politici: per *par condicio*, aveva scelto di incarnare via via Berlusconi, Bersani, Ingroia e Cordero di Montezemolo. Ma qualcosa è andato subito storto:

Quando, a metà serata, arriva Maurizio Crozza travestito da Berlusconi viene subito contestato dal pubblico, c’è quasi un accenno di rissa. Crozza non sa più cosa fare, non sa come andare avanti, fatica non poco a riprendersi ma poi lo fa con mestiere. Questo sarà il momento indimenticabile del Festival! Non un grande momento comico, ma il primo momento sincero della manifestazione, regalo prezioso ai titolisti dei giornali⁵¹.

⁴⁹ F. Mello, *Il Movimento 5 Stelle cresce e Casaleggio incassa. Ecco il conflitto d’interesse del guru di Grillo*, Tiscali News, 27 marzo 2013; questo post e il suo autore sono stati immediatamente sommersi dagli insulti dei fan di Grillo.

⁵⁰ M. Imarisio, in “Corriere della Sera”, 18 gennaio 2013.

⁵¹ A. Grasso, in “Corriere della Sera”, 13 febbraio 2013.

La scenetta è finita subito in rete:

La contestazione a Maurizio Crozza da parte di qualche fedelissimo berluscones infilato nel pubblico dell’Ariston (“due soliti noti”, ha detto Fazio, o forse qualcuno in più) pare una trovata da copione. Il povero Crozza c’è rimasto male, con tutta la fatica che aveva fatto per non risparmiarne nessuno dei contendenti nello spazio dei quaranta minuti, come avrebbe poi dimostrato. Anche un bel pezzo di pubblico ha contestato il contestatore, ma intanto il piccolo evento viaggiava già su YouTube⁵².

I commenti si sono sprecati, soprattutto su due aspetti: le ricadute politiche e la qualità teatrale.

Crozza è tornato a casa a Genova e, nonostante lo stress, è soddisfatto: il pubblico televisivo è dalla sua parte. Secondo Carlo Freccero è stato “un errore imperdonabile” presentarsi subito nei panni di Berlusconi: “L’imitazione andava messa alla fine”. Stesso pensiero di Beppe Grillo: “Lo sbaglio forse è stato entrare vestito da fantasma, da Berlusconi, che oramai è in oblio”. Per il leader dell’Udc Casini la performance di Crozza “era in tono minore”; Bersani non era davanti alla tv, ma invita a sdrammatizzare e promette che vedrà la registrazione “per farsi una risata”. Monti ha ironizzato, non si sente “ferito nell’orgoglio” dalla scelta dell’attore, che al Professore-robot, uno dei suoi cavalli di battaglia, ha preferito la parodia di Montezemolo. Il segretario del Pdl Alfano giudica l’esibizione un “autogol aziendale e politico” e invita i vertici Rai “a riflettere”⁵³.

L’analisi di Aldo Grasso si è concentrata sulla distinzione tra il comico teatrale – abituato a interagire con il pubblico e le sue imprevedibili reazioni – e quello televisivo, che recita davanti a una telecamera con risate e applausi preregistrati.

Crozza è fondamentalmente un attore, non un improvvisatore. Se gli toglie il copione, o lo interrompi inaspettatamente, non sa più come girarsi⁵⁴.

Filippo Facci ha operato un altro distinguo, tra la genericità inoffensiva della comicità e la virulenza della satira, che divide e suscita reazioni feroci.

Crozza è un comico, non è un satiro. La satira va contro il potere, il comico deve solo far ridere. Piacere a destra e a sinistra è il successo di un comico, ma è la doppia sconfitta di un satiro⁵⁵.

Per un paio di minuti, il 14 febbraio, nella studiattissima macchina spettacolare del Festival di Sanremo, ha fatto irruzione l’imprevedibilità del “qui e ora” teatrale. Poi Fabio Fazio ha rincuorato Crozza e lo show ha ripreso il suo corso.

⁵² C. Maltese, in “la Repubblica”, 13 febbraio 2013.

⁵³ S. Fumarola, in “la Repubblica”, 14 febbraio 2013.

⁵⁴ A. Grasso, 13 febbraio 2013, sulla web tv del sito corriere.it.

⁵⁵ F. Facci, <http://www.liberoquotidiano.it/news/libero-pensiero/1183489/Facci--a-Sanremo-piuche-Crozza-e-stato-Crozarella.html>, 13 febbraio 2013.

Due giorni dopo al Festival era in scaletta il monologo di Luciana Littizzetto. A differenza di quelli comici di Crozza e Bisio, affrontava un tema di drammatica attualità come la violenza contro le donne: “L’amore con la violenza e le botte non c’entra un tubo, un uomo che ti mena non ti ama, un uomo che ti picchia è uno stronzo”. Banalità di base, scuola elementare di civiltà. Non c’era niente da ridere, anche se le diceva la più popolare attrice comica italiana.

Un intermezzo ancora più comico (se possibile)

Il colpo di scena più clamoroso della sgangherata campagna elettorale non troverà probabilmente spazio nei libri di storia, nemmeno in una nota a piè di pagina. Il protagonista è Oscar Giannino, giornalista economico dall’abbigliamento stravagante e vistoso. Da qualche mese era l’anima di un nuovo movimento politico, Fare per Fermare il declino, che aveva l’obiettivo di dar voce a una “destra perbene”, libera dalle tare del berlusconismo, per premiare l’onestà, la competenza, il merito. In poche settimane, coinvolgendo prestigiosi cattedratici, imprenditori, intellettuali, giovani di buona volontà, ha raccolto le firme necessarie per presentare le liste e ha raggranellato nei sondaggi percentuali significative, forse decisive in una regione chiave come la Lombardia.

Nella sua campagna elettorale ha anche usato il teatro, salendo in scena da protagonista, dopo aver commissionato il copione a una giovane drammaturga, Magdalena Barile:

Una famiglia come tante, riunita a cena, riceve la visita improvvisa di un ospite molto speciale, Oscar Giannino. *Una cena italiana* propone uno spaccato assolutamente fedele dell’Italia di oggi raccontando la politica – e tutto il circo che vi ruota attorno – al ritmo serrato e irresistibile imposto dai personaggi di questa commedia brillante: la mamma, imprenditrice ed ex berlusconiana convinta, il nonno pensionato, ex operaio, strenuo sostenitore del PD e poi i due figli. Lei, neolaureata, militante del Movimento 5 Stelle; lui, diciottenne perdigiorno, senza alcun interesse per il futuro⁵⁶.

Una cena italiana, sottotitolato *La politica come non l’avete mai sentita*, è stato replicato con successo su alcuni prestigiosi palcoscenici. Ma la scena chiave non si è vista in teatro.

A una settimana dalle elezioni, uno dei più autorevoli sostenitori di Giannino, l’economista Luigi Zingales, ha lanciato una clamorosa denuncia: nel curriculum e nelle dichiarazioni del leader del partito si cita un master dell’università di Chicago, proprio quella dove Zingales è professore, ma non è vero, quel master il meritocratico Oscar non l’ha mai preso. Ben presto si scopre che anche le due lauree elencate nel curriculum sarebbero millantate, e pure la partecipazione allo Zecchino d’Oro, il celeberrimo concorso canoro per bambini. Cino Tortorella, che ne è stato l’inventore e l’ha condotto per anni indossando la calzamaglia azzurra del Mago Zurlì, si è affrettato a puntualizzare, alla trasmissione radiofonica *La zanzara*:

⁵⁶ Dal sito www.fermareildeclino.it.

Ho verificato su un annuario tutti i nomi dei bambini che hanno partecipato allo Zecchino dal ’61 in poi e non c’è nessuno che si chiami Oscar Giannino. E non è possibile presentarsi sotto falso nome [...]. Lo Zecchino è una cosa seria, non un giochetto da laureati⁵⁷.

Giannino è uno dei pochi italiani che, beccati con le mani nella marmellata, ha avuto la dignità di dimettersi. Altri parlamentari hanno esibito nei curriculum false lauree e master di fantasia, ma nessuno di loro ha mai sentito la necessità di dimettersi: per un politico italiano il peccato mortale non è il falso titolo di studio, ma la falsa partecipazione a un talent show...

Il potere della maschera

Il primo gesto compiuto da Beppe Grillo dopo il trionfo elettorale è stato clamorosamente teatrale. Si era rifugiato nella sua villa di Marina di Bibbona, braccato dai reporter. Voleva fare jogging sulla spiaggia. È uscito di casa imbacuccato e mascherato.

Didascalia apparsa su un settimanale, pagina 10: “Per beffare i fotografi Beppe Grillo ha indossato una giacca modello *All Riders on The Storm*. È un piumino ultraleggero con cappuccio ergonomico, prese d’aria sul naso, bocca, orecchie e lenti incorporate. Costo 316 euro”. Stesso giornale, pag. 26. Grillo: “Chi cambierà casacca, sarà cacciato a calci nel sedere”⁵⁸.

Con quella maschera, Grillo ha prima di tutto difeso la sua privacy. Ha beffardamente ribaltato il suo ruolo di “volto del movimento”: il suo è diventato un “non-volto”, la sua persona deve valere quanto quella dei milioni di elettori di M5S, i “signori nessuno” che l’hanno votato. Il suo abbigliamento evoca anche la divisa dei black bloc, che nascondono il volto dietro un passamontagna, e magari la maschera utilizzata dai militanti di Anonymous, ispirata dall’eroe di *V for Vendetta*: il protagonista della *graphic novel* di Alan Moore e David Lloyd, ormai oggetto di culto, è un terrorista mascherato con il volto di Guy Fawkes; abbatte i simboli del potere fascista, ma in realtà è il demiurgo dello stato totalitario in cui è ambientata la vicenda.

Arrivano i clown!

Il successo elettorale del M5S ha ispirato a “The Economist” una feroce copertina: “Send in the Clowns”, con i ritratti di Grillo e Berlusconi e lo strillo: “Ora le disastrose elezioni italiane minacciano il futuro dell’euro”. Peer Steinbrück, socialdemocratico tedesco che aspira a succedere ad Angela Merkel, ha rilanciato la battuta, suscitando una piccata reazione sindacale. Il clown Bernhard Paul, star del Circo Roncalli, ha preso la parola a nome dei colleghi:

⁵⁷ In “il Giornale”, 21 febbraio 2013.

⁵⁸ D. Abatantuono - G. Terruzzi, in “Corriere della Sera”, 10 marzo 2013.

Un clown del circo non può essere messo allo stesso livello di Berlusconi. Essere un clown è un onorevole, e molto difficile, lavoro artistico. Come si può pensare di paragonarlo al bunga bunga?⁵⁹

La fine della democrazia?

Grillo forse è solo un clown, e non un autentico leader politico. Ma di sicuro ha saputo intercettare una mutazione profonda dello scenario politico. Ad aiutarlo, la forma “aperta” dello spettacolo teatrale, così come l’aveva impostata Fo:

Sembrerebbe che, con l’avventura del teatro di intervento e della Palazzina, Fo sia andato ancora oltre *Mistero buffo*; quando il comico si limita a gettare il sasso e a controllare il gioco collettivo che ne deriva, attraverso i suoi comandi grotteschi d’intrattenimento, il militante politico sembrerebbe emergere come figura principale: lo spettacolo appare socializzato⁶⁰.

Socializzato, lo spettacolo è pronto a uscire dai propri confini, se trova un amplificatore adatto nello scenario politico e in altri media. Il successo elettorale del M5S è il primo effetto su larga scala dell’avvento del web 2.0 in una democrazia occidentale: ancora una volta, l’Italia si è dimostrata un laboratorio politico d’avanguardia.

L’impatto politico del web 2.0 è forte ovunque, ma in situazioni di crisi può avere un effetto dirompente. A partire dal 2009 i Partiti Pirata si sono presentati nell’Europa del Nord (anche se con obiettivi più ristretti), con risultati di qualche rilievo in Svezia e Germania. Negli Stati Uniti i Tea Party hanno condizionato le ultime presidenziali, e solo l’abilità dei maghi del web democratici ha permesso a Obama di occupare la Casa Bianca. Nell’inverno 2010-11 le “primavere arabe” hanno abbattuto i Raïs maghrebini usando massicciamente Twitter e Facebook. A partire dal 2012 il movimento degli *indignados* ha dato voce in rete al disagio in Spagna e Portogallo. È difficile immaginare possibili evoluzioni:

Mentre non c’è alcun dubbio sulla crisi mondiale di legittimazione politica, non è chiaro se e come questo si traduca in una crisi della democrazia⁶¹.

In Italia la crisi del sistema politico si è rivelata più acuta che altrove. È vero che

la maggioranza dei cittadini del mondo non si fida dei propri governi o dei propri parlamenti, e un gruppo ancora più folto di cittadini disprezza i politici e i partiti politici, e pensa che il proprio governo non rappresenti la volontà del popolo.

Per capire l’accelerazione italiana bisogna aggiungere un elemento:

⁵⁹ In “Corriere della Sera”, 3 marzo 2013.

⁶⁰ C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta...*, cit., p. 187.

⁶¹ M. Castells, *Comunicazione e Potere*, cit., p. 375.

*La percezione della corruzione è il più significativo elemento di predizione della sfiducia politica*⁶².

La scarsa credibilità della politica e delle istituzioni è anche frutto della crisi dei loro modelli comunicativi:

*La pratica della democrazia è messa in discussione quando c’è dissociazione sistemica tra potere della comunicazione e potere rappresentativo. [...] la crisi più importante della democrazia entro le condizioni della politica mediatica è il confinamento della democrazia nell’ambito istituzionale di una società in cui il significato si produce nella sfera dei media. La democrazia può essere ricostruita nelle specifiche condizioni della società in rete solo se la società civile, nella sua diversità, è in grado di sfondare le barriere aziendali, burocratiche e tecnologiche poste alla costruzione dell’immagine sociale*⁶³.

Anche su questo versante, c’è una peculiarità italiana:

L’Italia ha vissuto per tanti anni, anche perché il premier era il principale editore televisivo, lo strapotere della tv, in una misura sconosciuta negli altri paesi. Il *sentiment* politico discendeva dal tubo catodico in ogni casa, e restava affidato alla nostra riflessione individuale. Poi è scattata grazie a Internet la ribellione a tutto questo. Puoi prendere in giro una persona per 24 ore ma non tutti per sempre. Così è nata la passione per i gruppi, si è riscoperta la voglia di confrontarsi da pari a pari, e il “capo” è diventato uno di noi. Internet è partecipazione, libertà di giudizio, democrazia. [...] Però a questo punto va messo un punto fermo: Grillo se vuole andare avanti deve diventare un po’ Bersani. Acquisire cioè la calma, la lucidità, la competenza, la disponibilità al dialogo del politico maturo. [...] Si deve passare alla fase costruttiva, e subito, valorizzando ancora una volta il fatto che a differenza della televisione c’è l’atout della partecipazione ma rendendosi disponibili anche ad ascoltare oltre che a mandare ordini o anatemi⁶⁴.

Che emozione: lo spettatore partecipante!

Il web 2.0 ha fatto irruzione nella dinamica politica con modalità proprie, inedite. È mutato il ruolo dell’opinione pubblica, che non fa più riferimento alla sfera pubblica borghese delineata da Habermas. Nel nuovo contesto, l’opinione pubblica

non può più essere pensata come semplice mediazione tra Stato e società civile ma unicamente come ambito di selezione e messa in rilevanza di un sapere tematico. [...] Da questo punto di vista la sfera pubblica, come prodotto compiuto del moderno, rimanda a una funzione di *rappresentazione* svolta dai mass media dell’ambiente interno della società, cioè dell’insieme magmatico di interazioni, organizzazioni e movimenti. [...] La sfera pubblica si fa plurale e tale pluralità diventa potenzialmente visibile e ricercabile, con buona pace delle teorie elitarie. La “nuova” realtà delle *sferes pubbliche connesse* non ha quindi

⁶² *Ivi*, pp. 362-363 (corsivo nell’originale).

⁶³ *Ivi*, p. 378 (corsivo nell’originale).

⁶⁴ D. de Kerckhove, da un’intervista di E. Occorsio, in “la Repubblica-Affari & Finanza”, 11 marzo 2013.

più la funzione di rappresentare i temi della società ma di *irritare*, a partire dai micro-vissuti e dalle nuove pratiche che si sviluppano. La sfida è quella di capire se e come questa modalità di produrre e abitare “dal basso” (*grass roots*) la sfera pubblica si relazionerà con la sfera pubblica tradizionale e quali forme di opinione pubblica genererà⁶⁵.

Non è un caso che la rabbia, l'indignazione siano i motori di movimenti politici che hanno proprio l'obiettivo, prima di offrire una proposta, di *irritare* l'ordine costituito, disarticolandolo. In questo Grillo è stato senz'altro un maestro, con le provocazioni e gli insulti, le battute ironiche prese sul serio e le proposte politiche respinte come barzellette.

Ma come si forma questa “sfera pubblica plurale”?

Gli individui abbandonano le forme conoscitive basate sul rapporto tra soggetto ed oggetto in cui sono stati socializzati per riconoscersi in meccanismi fiduciari fondati sull'appartenenza a gruppi con cui si sentono affini, secondo meccanismi affettivi ed emotivi [...] e che condividono narrazioni che costruiscono uno sfondo semantico comune⁶⁶,

spiega Giovanni Boccia Artieri citando il teorico della “modernizzazione riflessiva” Scott Lash. Nota anche che “la crescita di coinvolgimento politico passa sempre più da comunità riflessive sul web”, come dimostrano Tea Party, *indignados* e “grillini”, e sottolinea “la centralità della propensione al *farsi media* dei pubblici connessi”⁶⁷.

La classica politica della rappresentanza era fondata sul “Mi piace” del voto, e sulla sostanziale passività dell'elettore-spettatore di fronte al teatro (o al teatrino) della politica, al quale veniva opposto in circostanze eccezionali il “teatro della piazza”. Chi è abituato ai meccanismi del web 2.0 non può accontentarsi di questa forma di partecipazione intermittente. Accusare Grillo di fare “antipolitica” significa travisare il suo progetto: ha trasformato gli spettatori passivi del teatrino della politica in pubblico connesso e partecipante, e al limite in attore, in linea con l'evoluzione del panorama mediatico.

Le culture partecipative possono essere viste come le forme culturali corrispondenti a quel soggetto collettivo contemporaneo dopo-moderno che sono i pubblici connessi.

Queste comunità partecipative

non sono caratterizzate da pura adesione o appartenenza a-problematica ma richiedono confronto ed impegno ed un'elaborazione del senso dipendente dallo stare in relazione con gli Altri anche attraverso la produzione/consumo di oggetti culturali⁶⁸.

⁶⁵ G. Boccia Artieri, *Stati di connessione*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 147-148 e p. 151.

⁶⁶ *Ivi*, p. 45.

⁶⁷ *Ivi*, p. 68.

⁶⁸ *Ivi*, p. 86.

Il M5S ha offerto alla società civile l'occasione per trasformare la proposta e la protesta in progetto politico. Alla dimensione partecipativa (una possibile forma di democrazia diretta), alla spinta verso la trasparenza, fa però riscontro una clamorosa asimmetria informativa. Ai padroni del web è possibile

l'identificazione di valori, convinzioni, opinioni, comportamenti sociali e comportamenti politici (compresi gli schemi di voto) di segmenti della popolazione identificati per distribuzione demografica e spaziale⁶⁹.

Il sito www.beppegrillo.it è un formidabile strumento di marketing politico: permette di valutare istante per istante il comportamento, le preferenze, gli interessi, le reazioni dei visitatori del blog, in un sondaggio permanente. Questo consente a Grillo e ai suoi consulenti (a cominciare dal “regista a Cinque Stelle” Gianroberto Casaleggio) di rispondere in tempo reale alle attese dei loro fan. Anche se, quando gli pare che i dati non rispondano alle sue aspettative, l'“amato leader” li accusa di essere molesti troll o intrusi prezzolati dai vecchi partiti.

Il teatrino della politica 2.0

L'impatto del M5S (o del web 2.0) sta imponendo profondi cambiamenti di ruolo ai protagonisti della scena politica, con qualche rischio.

In un contesto “teso tra forme di intimità e pratiche di esibizione”⁷⁰, è difficile trovare un equilibrio. Incombe anche quella che Andrew Keen definisce “dittatura del dilettante”,

che si impone su quella dell'esperto e dietro alle apparenze di una disintermediazione capace di democratizzare i processi conoscitivi e produttivi nasconde un'ideologia, quella del web 2.0, che in realtà propone un appiattimento del mondo e svaporamento dei valori che tengono insieme i processi educativi, conoscitivi e produttivi⁷¹.

La “politica dello scandalo” e i meccanismi dell'irritazione sistematica mettono inoltre chi li pratica in una posizione più simile a quella del critico che a quella dell'attore. Lo ha detto chiaramente Riccardo Muti: Grillo

mi ricorda Iago, che nell'*Otello* dice: “Io non sono che un critico...” Criticare senza dare soluzioni credibili possono farlo tutti. Se dirigessi un'orchestra dicendo solo quello che non va, non risolverei nulla. Gli italiani si sono stancati della vecchia politica, ma ora hanno bisogno di vedere una luce in fondo al tunnel, e di qualcuno che li guidi verso la luce. Invece sento invocare dittature, “il 100% dei voti”: un'avventura che abbiamo già conosciuto, finita malissimo⁷².

⁶⁹ M. Castells, *Comunicazione e Potere*, cit., p. 263.

⁷⁰ G. Boccia Artieri, *Stati di connessione*, cit., p. 114.

⁷¹ *Ivi*, p. 91.

⁷² Da un'intervista di A. Cazzullo, in “Corriere della Sera”, 31 marzo 2013.

Carlo Freccero l'aveva notato a caldo:

I grillini hanno promesso che apriranno il Parlamento come una scatola di tonno, che non si metteranno né alla destra né alla sinistra nell'emiciclo ma alle spalle degli altri per controllarli. Il fatto è che sono loro, in quanto vincitori, che devono sottoporsi al controllo. Per questo indietreggiano⁷³.

Freccero sembrava invocare un cambiamento di funzione per Grillo e il suo movimento: trasformarsi da critico in attore, un auspicio condiviso da un gruppo di intellettuali che il 9 marzo ha lanciato un appello a favore di un accordo tra Pd e Movimento 5 Stelle, caduto subito nel vuoto:

Ha raccolto oltre ventimila firme in un giorno l'appello che Remo Bodei, Roberta De Monticelli, Salvatore Settis, Barbara Spinelli hanno lanciato al Movimento 5 Stelle. Un patto per cambiare l'Italia [...] per farlo i 5 Stelle dovrebbero accettare un'intesa con PD. [...] A dimostrare l'alterità del Movimento rispetto ai suoi interlocutori è arrivato un chiaro no all'appello degli intellettuali. Sul blog Grillo cita Gaber: "Gli intellettuali fanno riflessioni considerazioni piene di allusioni allitterazioni, psicoconnessioni, elucubrazioni, autodecisioni"⁷⁴.

Grillo ha rispettato la dignità di Giorgio Gaber?

Beppe era anche un suo amico. Non mi sento di essere seccata perché ha citato una canzone di mio marito. Ormai abbiamo capito tutti che tipo è Grillo e mi sembra ci sia ben poco da dire.

Lo dica comunque?

Quello che ho conosciuto io tanti anni fa era un Grillo diverso. Sono tanti anni che non lo incontro più.

Il Grillo di oggi come le pare?

Lo trovo diverso, un po' esagerato⁷⁵.

Critica della critica

Corazzato nel suo ruolo di critico del sistema, Beppe Grillo non ha mai amato i critici, nemmeno quando era un semplice teatrante: li accusava di rubargli le battute copiandole nelle recensioni e negava gli accrediti... Non sorprende che nella stampa circoli un generalizzato pregiudizio nei suoi confronti.

Più variegato l'atteggiamento dei suoi colleghi. Il 21 febbraio, al comizio che chiudeva la campagna del M5S a Milano, in piazza Duomo, Grillo ha ricevuto l'*endorsement* di Dario Fo; Grillo ha poi ricambiato Fo (che insieme a lui e Casaleggio era stato l'autore del libro elettorale *Il Grillo canta sempre al tramonto. Dialogo sull'Italia e il Movimento 5 Stelle*, Chiarelettere, Milano, 2013), con una candidatura alla Presidenza della Repubblica. Il premio Nobel ha declinato, dichiarandosi troppo anziano.

⁷³ Da un'intervista di A. Longo, in "la Repubblica", 8 marzo 2013.

⁷⁴ A. Cuzzocrea, in "la Repubblica", 10 marzo 2013.

⁷⁵ O. Colli, in "la Repubblica", 10 marzo 2013.

Lo stesso giorno, anche Celentano – un altro presunto interprete della "pancia degli italiani" – ha espresso il proprio sostegno al Movimento con una canzone diffusa con un video via internet: *Se non voti, ti fai male!*

Altri comici o satirici – che conoscono i trucchi del mestiere e forse invidiano il successo politico di un commediante che ha i loro stessi difetti – hanno espresso forti perplessità.

Cinque Stelle? È come una setta perché una qualsiasi critica arrivi al capo c'è una reazione fanatica, ed è incredibile perché Grillo viene dal mondo della comicità. È come se io mi offendessi se qualcuno mi prende per il c... [...] Non sopporto più i salvatori della patria, quegli illuminati unti dal signore come Berlusconi, o da Casaleggio o da Gaia, come Grillo⁷⁶.

I grillini non apprezzano nemmeno le innocue imitazioni di Fiorello:

Sull'inquadratura della faccia del senatore grillino (Vito Crimi, *n.d.r.*), assopito sullo scranno di Palazzo Madama, gli occhi chiusi, il capo reclinato all'indietro, Fiorello-Crimi, con accento del Sud, si spiega: "Ero in collegamento telepatico con Casaleggio ma purtroppo era occupato perché in quel momento era in collegamento telepatico con Grillo". Immediate le reazioni di diversi grillini che hanno attaccato Fiorello sui social network. "Ah già dimenticavo!" è la replica, ancora ironica, dell'imitatore, "il divieto di satira su M5S, brutta o bella che sia. Perché su tutto (Papa compreso) si può scherzare, ma non su Crimi!"⁷⁷

La ferrea disciplina di partito imposta da Grillo ha trovato riscontro nel maniacale controllo dei militanti e soprattutto – dopo le elezioni – dei gruppi parlamentari del M5S: vien da chiedersi se deputati e senatori del M5S, coristi costretti a ripetere il ritornello imposto dal drammaturgo, diventeranno un giorno cantanti solisti, o oppure regrediranno a semplici burattini animati dal "puparo" Grillo, come li ha raffigurati Giannelli nella vignetta apparsa sulla prima pagina del "Corriere della Sera" il 28 marzo 2013. L'elezione del Presidente del Senato ha visto alcuni rappresentanti del M5S operare una scelta autonoma rispetto all'astensione decisa dai leader: si sono meritati feroci rampogne e minacce di espulsione.

La chiusura autoreferenziale della "setta" dei grillini pare l'inevitabile conseguenza di una delle perversioni indotte dal web, l'omofilia,

per cui tendiamo a incontrare contenuti incapaci di produrre differenze rispetto al nostro modo di pensare, meccanismo dovuto sia a come operano le connessioni in Rete che al modo di ricercare informazioni. Le ricerche hanno evidenziato come la nostra socialità tenda a conformarsi secondo un principio per cui è la somiglianza a generare connessione, che è, appunto, il principio di omofilia⁷⁸.

⁷⁶ V. Sanesi a Radio 24, in "Corriere della Sera", 13 marzo 2013.

⁷⁷ In "la Repubblica", 28 marzo 2013.

⁷⁸ G. Boccia Artieri, *Stati di connessione*, cit., p. 93.

Oggi è sempre più difficile conciliare i “piccoli mondi” chiusi (quello delle compagnie teatrali e quello delle bolle “omofile” dell’arcipelago della rete) e il “piccolo mondo” aperto e sempre più interconnesso del World Wide Web, in cui i “legami deboli” e in apparenza periferici finiscono per diminuire i gradi di separazione tra abitanti del pianeta.

La scena e i retroscena

Non sono cambiati solo i ruoli e i rapporti tra attori, critici e spettatori della politica. Stanno muovendosi anche i confini tra la platea dei cittadini, la scena pubblica e le sue quinte e i suoi retroscena, ovvero quello che lo spettatore-cittadino non vede perché accade fuori scena, prima che si apra il sipario. La rete stravolge le regole della trasparenza e del segreto.

Determinare quello che deve essere visibile a tutti e quello che deve restare riservato, separare la trattativa “a porte chiuse” dall’annuncio dei “portavoce”, è da sempre una delle prerogative dei potenti. Wikileaks è fondato sul presupposto della massima trasparenza, che ispira molti giornalisti: tutto ciò che è pubblicabile deve essere pubblicato, e poi discusso apertamente da tutti, a prescindere dalle possibili conseguenze. Grillo e i suoi prima e dopo le elezioni hanno deciso le regole del gioco e imposto la distinzione tra scena e retroscena: per esempio, le riunioni dei gruppi parlamentari M5S a porte chiuse da un lato, e dall’altro il confronto in diretta streaming della delegazione M5S con il presidente del Consiglio incaricato, tanto “che sembra di essere a *Ballarò*” (almeno secondo la portavoce di M5S Roberta Lombardi).

Il regolamento vieterebbe ai parlamentari di fotografare o filmare durante le sedute, un principio che contraddice – secondo i militanti grillini – l’ispirazione “anti-inciucio” dell’hashtag #open Camere (inventato peraltro da un deputato PD, Andrea Sarubbi), che permette ai “sudditi” di seguire in tempo reale quello che accade in Parlamento, offrendo la trasparenza della politica attraverso Twitter.

L’evoluzione è drastica. “Le istituzioni [...] diventano sempre più un fatto culturale”⁷⁹, con ripercussioni tanto sul rapporto attore/spettatore quanto sulla distinzione sala/scena/retroscena.

Al nuovo teatro politico servirebbe una diversa drammaturgia, anche se è difficile individuare le regole giuste: quelle che possono essere effettivamente applicate in rete e che al tempo stesso favoriscono l’efficace funzionamento delle istituzioni democratiche, al di là del caotico assemblearismo di una consultazione pubblica e permanente. Si tratta di bilanciare la trasparenza e il rispetto della privacy, l’omofilia del gruppo e la libertà individuale, le pulsioni narcisistiche delle star e la reale condivisione di valori e progetti.

La personalità carismatica di Grillo, che resta in tutto e per tutto il “grande attore”, ha usato efficacemente il web, ma finora ha comunicato in modalità abbastanza tradizionali, soprattutto top-down, come se la rete fosse un canale unidirezionale, con una linea di comando che il capo impone ai seguaci.

⁷⁹ *Ivi*, p. 45.

Oltretutto il marchio del M5S – come quello di altri partiti – resta una proprietà personale del leader, con il rischio di apparire più un brand concesso in franchising ai candidati (e revocabile a piacere e senza contraddittorio dal concessionario) che un simbolo politico. Dietro l’apparente apertura e democrazia della struttura, si nasconde (come accade ad altri giganti della rete) un nucleo chiuso di top manager, di fatto svincolati da qualunque controllo democratico (come nei vecchi e vituperati “partiti personali”); oltretutto i top manager dispongono di un’enorme quantità di dati su chi partecipa all’attività del “social party”, con inquietanti possibilità di controllo e indirizzo.

Anche i meccanismi decisionali e di selezione appaiono molto discutibili: per le Parlamentarie, che hanno scelto i candidati M5S a Camera e Senato, Grillo & Co. hanno privilegiato un format a metà tra il provino teatrale, con i tesserati del movimento che si esibivano in un clip su You Tube, e il talent show, con il successivo voto al video preferito: il programma elettorale era già stato deciso, elencando una serie di proposte scollegate – per lo più dei “no” dettati dall’irritazione.

Infine, la purezza anti-ideologica e la salvaguardia dell’identità del movimento lo spingono a irrigidirsi in una funzione puramente “critica” nei confronti di tutte le forze politiche tradizionali.

Nonostante i limiti del M5S (e le colpe storiche delle altre forze politiche), le elezioni politiche del 2013 hanno offerto una straordinaria opportunità per modernizzare la società italiana. Scopriremo se la nostra classe dirigente riuscirà a trarne le giuste conclusioni, o se questa tornata elettorale è stata l’ennesima “occasione mancata” della nostra storia, che alle spinte modernizzatrici democratiche ha sempre preferito scorciatoie autoritarie e regressive.

L’ultima volta che me ne sono occupato il M5S aveva un leader – anche piuttosto buffo – e anche un ufficio in una zona piuttosto costosa di Milano. Non è questa una sorta di gerarchia? Ci sono due modi di pensare al M5S: uno è che il loro tentativo di sfuggire alla politica – con i suoi leader e le sue gerarchie – non possa funzionare perché il motivo per cui abbiamo bisogno di leader e gerarchie non sempre ha a che fare con i costi della comunicazione. Qual è il contributo di Internet? Che riduce i costi della comunicazione. Ma i leader e le gerarchie servono a creare carisma e dare un’idea di coesione e credibilità in fase di negoziazione con gli altri partiti. Questo Internet non può cambiarlo: carisma e disciplina non si fanno con i byte. Qualcuno deve pur rispondere ai commenti al blog, non è che se ne vadano da soli.

Il secondo punto di vista è che questo deliberato tentativo di sfuggire alle caratteristiche della politica – ideologia, negoziazione, prevaricazione occasionale e ipocrisia – può solo peggiorare le cose. Di fronte a una qualsiasi fluttuazione del sistema politico attuale (e il cielo sa quante ce ne possano essere in Italia), l’imperfezione è meglio di un’alternativa che in questo caso potrebbe essere l’eliminazione di ogni spazio di manovra e la sostituzione della politica con una qualche forma di managerialismo o di totalitarismo populista. L’eccellente libro del 1962 di Bernard Crick *In Defence of Politics* dovrebbe essere distribuito ampiamente in Italia: è il miglior argomento del perché i sogni populistici e tecnocratici di abbandono della politica siano sbagliati⁸⁰.

⁸⁰ E. Morozov, in “la Repubblica”, 5 marzo 2013.

La morale della favola

Proprio nei giorni di fine marzo in cui Pierluigi Bersani tentava invano di formare il nuovo governo, sulle pagine della cronaca romana si poteva leggere una notizia:

A fine stagione chiuderà il Teatro Ambra Jovinelli di Roma. Il primo luglio andrà giù il sipario che si era rialzato il 26 dicembre 2010 sotto la guida di Officine Culturali, con la direzione artistica di Fabrizia Pompilio. “A distanza di due anni e mezzo di attività culturali di grande interesse e di grande successo, la società di gestione deve rinunciare alla sua casa artistica per problemi tecnici e strutturali del teatro”, è scritto nell’annuncio ufficiale⁸¹.

Per concludere altre significative dichiarazioni:

La creazione delle istituzioni democratiche fece del dibattito pubblico, delle decisioni prese collettivamente e degli ideali condivisi della cittadinanza partecipata gli elementi centrali della pratica politica. Far parte di un pubblico non era soltanto un filo del tessuto sociale della città: era un gesto politico fondamentale. Sedersi come spettatore che valuta e giudica significava partecipare come soggetto politico⁸².

Nella tragedia si incontrano pensiero mitico tradizionale e razionalità nuova, cultura popolare e cultura superiore. Ci domandiamo se essa non possa aver svolto la funzione di continuare a rappresentare, tramite il mito, ciò che interessava ai cittadini in quanto tali. Probabilmente avrà anche dato loro modo di sincerarsi negli spettacoli [...] sia del loro ordine come dei suoi fondamenti, della giustizia del cosmo. Forse la giovane democrazia trovò nella tragedia quel supporto che le prime monarchie ebbero nelle loro concezioni del mondo e le prime aristocrazie nella tradizione, nell’immediato accesso agli dei? Forse la tragedia rappresentava [...] la specifica forma estetica su cui poggiava la democrazia?⁸³

Ci sono due modi per spegnere lo spirito di una civiltà. Nel primo – quello orwelliano – la cultura diventa una prigione. Nel secondo – quello huxleyano – diventa una farsa⁸⁴.

⁸¹ In “Il Messaggero”, 26 marzo 2013.

⁸² S. Goldhill, *Programme Notes*, in S. Goldhill - R. Osborne (a cura di), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 5.

⁸³ Ch. Meier, *L'arte politica della tragedia greca*, Torino, Einaudi, 2000, p. 6.

⁸⁴ N. Postman, *Divertirsi da morire*, cit., p. 153.

DOSSIER ALINOVI

“AD OGNI MODO, NON SEI SOLA” La Pesatura dei Punti e il caso Alinovi

a cura di Fabio Acca

Il 15 giugno del 1983, a soli 35 anni, Francesca Alinovi¹ venne ritrovata morta nella sua casa di via del Riccio, a Bologna. Il corpo, martoriato con 47 coltellate, giaceva riverso su un fianco, in una pozza di sangue, in iniziale stato di decomposizione.

La giovane studiosa fece però in tempo a lasciare molte testimonianze del suo talento di critica d’arte, intellettuale e curatrice. Del Novecento condivideva l’amore per il nuovo e l’avanguardia. Aveva studiato il dadaismo, la fotografia sperimentale, l’arte contemporanea. Aveva scoperto nelle periferie di New York l’invenzione artistica dei giovani graffitisti americani, tra cui Keith Haring e Basquiat. Con lucida consapevolezza estetica e acuta intuizione speculativa, aveva colto le migliori pulsioni del postmoderno già a partire dagli anni Settanta: una miscela eclettica e dirompente fatta di modernismo e storicismo, di citazionismo rocambolesco e audace gusto del *pastiche*, di kitsch e neo-espressionismo, elaborata in una tensione alla provocazione, alla moda, all’effetto sorprendente². Un’attitudine che la studiosa incarnava in qualche misura anche nella vita professionale, nella palese performatività che donava ai propri interventi pubblici e in una certa trasgressione degli stili sociali convenzionali.

Non a caso, tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, proprio l’arte della performance diviene per Alinovi un ambito importante di interesse, a cui dedica alcuni scritti brucianti. Nella ossessiva ricerca del nuovo che animava la sua attività, la performance, spesso accompagnata ad una dinamica sonora galvanizzante, era progressivamente divenuta “la forma d’arte ‘viva’ per eccellenza”³. Ciò che

¹ Nata a Parma il 28 gennaio del 1948, Francesca Alinovi ha rappresentato una figura importante nell’ambito della storia e della critica d’arte contemporanea. Allieva di Francesco Arcangeli e Renato Barilli, è stata anche ricercatrice all’Università di Bologna e insegnante al corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) della medesima Università. Tra i suoi contributi critici di maggiore rilievo ricordiamo: *Dada, arte, anti-arte*, Firenze, D’Anna, 1981; *Una generazione postmoderna: i nuovi-nuovi, la postarchitettura, la performance vestita*, a cura di F. Alinovi - R. Barilli - F. Irace, Milano, Mazzotta, 1982; *La fotografia: rivelazione o illusione?* (con C. Marra), Bologna, Il Mulino, 1982; *L’arte mia*, Bologna, Il Mulino, 1984 (ripubblicato nel 2001 per Danilo Montanari Editore, Ravenna).

² In tempi relativamente recenti, le rifrazioni estetiche e stilistiche del postmodernismo sono state ben delineate dalla mostra – e relativo catalogo – dal titolo *Postmodernism. Style and subversion, 1970-1990*, a cura di G. Adamson - J. Pavitt, allestita dal 24 settembre 2011 al 15 gennaio 2012 al Victoria and Albert Museum di Londra.

³ Questa e le successive citazioni sono tratte da F. Alinovi, “Performance”, *musica e altro*, in *L’arte mia*, cit. (edizione del 2001), pp. 135-136. A ulteriore testimonianza dell’interesse di Francesca Alinovi per

attraeva la studiosa è la capacità di quest'arte di elaborare forme ibride di creazione, "da quelle più intensamente fisico-corporali, come l'uso della voce e della parola, a quelle più rarefatte e concettuali, come l'uso dei più sofisticati strumenti elettronici", intrecciandosi indissolubilmente "con la mimica, la gestualità, l'azione in generale, e quindi con elementi plastici, visivi, oggettuali, includendo molto spesso diapositive, film, *videotape*". Ma ciò che destava maggiormente la sua attenzione era la vocazione storica della performance a travalicare i generi artistici e i ruoli a essi connessi, per produrre piuttosto sconfinamenti, contaminazioni, mescolanze che lei stessa definiva "impure", per le quali "non si sa più, di fatto, se ci si trova nel campo delle arti visive, della musica o del teatro". Il "teatro" che aveva in mente Francesca Alinovi nei primi anni Ottanta è esattamente il punto di convergenza delle arti e – in questo senso – rispondeva a una logica stringente. Il suo pantheon era perciò abitato da artisti eclettici oggi ormai appartenenti alla storia del Nuovo Teatro, come gli italiani La Gaia Scienza, Falso Movimento e Magazzini Criminali; o ancora i più internazionali e trasversali Charlmagne Palestine, Laurie Anderson e Orlan.

Proprio a quest'ultima è fatalmente connessa una pagina del suo diario datata 7 giugno 1981, in cui già si manifestano alcuni interrogativi sull'identità di Francesco C.⁴, per lo Stato italiano suo futuro carnefice e oggi uomo libero dopo aver scontato la pena inflittagli dalla magistratura. I pensieri che affiorano da quelle righe così personali avrebbero tormentato la coscienza privata dell'intellettuale parmense nel difficile rapporto con il giovane artista conosciuto pochi mesi prima, nel febbraio dello stesso anno, nell'ambiente universitario bolognese. Alinovi, infatti, non riusciva a credere che il "suo" Francesco potesse "essere innamorato di un ragazzino venticinquenne incontrato per caso alla Soffitta la sera della performance di Orlan, mentre io non c'ero, l'unica sera in cui non c'ero"⁵.

Dell'effettato delitto della studiosa fu appunto accusato – e in seguito definitivamente condannato – il giovanissimo Francesco C., la cui controversa figura contribuì ad alimentare per tanti anni l'interesse mediatico intorno alla vicenda⁶.

A partire da questo "caso" e in ideale sintonia con l'inclinazione pionieristica mostrata da Francesca Alinovi per l'arte della performance, La Pesatura dei Punti⁷ ha

la performance, ricordiamo anche il suo fondamentale ruolo di curatrice, tra il 1977 e il 1982, per le Settimane Internazionali della Performance della città di Bologna.

⁴ Nato a Napoli nel 1959, al tempo degli eventi descritti era studente al DAMS di Bologna. A seguito del rapporto con Francesca Alinovi avrebbe sviluppato il proprio talento pittorico come esponente della corrente degli "enfatici".

⁵ Cfr. A. Melchionda, *Francesca Alinovi. 47 coltellate*, Bologna, Pendragon, 2007, p. 201.

⁶ Al delitto Alinovi sono stati dedicati diversi episodi televisivi e alcuni libri. Tra questi ultimi ricordiamo: R. Canditi, *Il mistero di via del Riccio: il caso Alinovi*, Bologna, Anibaldi, 1984; L. Bernardi, *Bologna avanti e oltre il delitto Alinovi*, Arezzo, Editrice Zona, 2002; A. Melchionda, *Francesca Alinovi. 47 coltellate*, cit.

⁷ La Pesatura dei Punti (da questo momento PdP) nasce come progetto teatrale nel 2008 a Bologna, dal nuovo incontro di Debora Pradarelli con Carlotta Pircher, formatesi insieme presso il Centro di Ricerca Teatrale di Pontedera. Il primo lavoro del duo che precede la trilogia dedicata agli atti processuali del caso Alinovi viene realizzato nel 2009 e ha per titolo *T. - Duetto per entità dissociata in invecchiamento*. Alle due performer si è oggi aggiunta la presenza di Ruggero Trast come terzo componente.

composto tra il 2010 e il 2013 una trilogia di rara sensibilità teatrale, dal titolo *Your [you're] not alone any... way*⁸, in riferimento – come vedremo in seguito – all'enigmatica frase trovata scritta nell'appartamento della studiosa, sul vetro della finestra del bagno, nei giorni successivi al rinvenimento del cadavere.

Evitando di rimarcare gli aspetti più morbosi della cronaca, piuttosto rilanciando in termini di pratica performativa alcune traiettorie legate alla metafisica e cinica freddezza dei dispositivi linguistici generati dai testi emersi dalla imponente documentazione giudiziaria (in particolare le testimonianze, le perizie e le sentenze), gli artisti della PdP hanno attraversato gli avvenimenti per fratture combinatorie. Senza una volontà esplicitamente narrativa, ne hanno messo crudelmente in luce le contraddizioni, i non-detti, le trasformazioni in una logica analitica di personale assunzione fisica.

L'obiettivo di questo dossier è dunque fornire al lettore una sintesi di questa esperienza artistica, e insieme uno spaccato esemplare di tale procedimento drammaturgico, con particolare riferimento a *Non più di due ore*, terzo e ultimo episodio della trilogia dedicata dalla PdP al caso Alinovi⁹. Per i primi due, invece, si rimanda alla estesa auto-testimonianza firmata dalla stessa PdP, nella seconda parte di queste pagine.

In ciascuno degli episodi della trilogia, il valore storico e testimoniale dei documenti, grazie a una convenzione artistica, viene tradotto dal gruppo nelle forme di una scrittura scenica originale, nella quale le geometrie performative di estrazione concettuale convivono con le pulsioni più positivamente prosaiche dei testi e del racconto.

Un dramma d'oggetti

La storia processuale del caso Alinovi si estende nei tre gradi di giudizio previsti dall'ordinamento giudiziario italiano, al termine dei quali, nel 1988, Francesco C. venne condannato a 15 anni di reclusione. Eppure, l'apparente linearità oggi definitivamente consegnata alla cronaca è stata l'esito di un percorso piuttosto frastagliato, rivelatosi in tre diverse sentenze.

Nella prima (gennaio 1985), la Corte di Assise di Bologna disponeva che Francesco C. venisse assolto "dal reato ascrittogli per insufficienza di prove"¹⁰, ordinandone di conseguenza "l'immediata scarcerazione se non detenuto per altra causa". Nella seconda (dicembre 1986), la Corte d'Assise d'Appello di Bologna ribaltava la prima sentenza, dichiarando l'imputato "colpevole del delitto di omicidio doloso, aggravato e, ritenuta sussistente la diminuzione del vizio parziale di mente, prevalente rispetto

⁸ La trilogia è composta da *Tonight it's electric* (2010), *Questo rosso è un'intrusione atomica* (2011), *Non più di due ore* (2013).

⁹ Lo spettacolo ha debuttato il 6 aprile 2013 al Teatro dei Laboratori delle Arti di Bologna, nell'ambito del più ampio progetto dal titolo "*L'unica sera in cui non c'ero*". Ricordando Francesca Alinovi, a cura di F. Acca, dedicato al trentennale della scomparsa della studiosa. Il progetto è stato presentato nella stagione 2013 del Centro La Soffitta - Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

¹⁰ I documenti relativi agli atti processuali del caso Alinovi, a cui si farà da qui in poi riferimento, sono depositati e consultabili presso la Corte d'Assise del Tribunale di Bologna.

all'aggravante dell'aver agito con crudeltà", condannandolo "alla pena di anni 15 di reclusione"; dichiarandolo "altresì interdetto in perpetuo dai pubblici uffici, dispone che, a pena espiata, sia assegnato a una casa di cura per un tempo non inferiore ad anni 3". Infine, nella terza sentenza (maggio 1988), la Prima Sezione penale della Corte di Cassazione annullava "senza rinvio la sentenza impugnata nel punto concernente l'applicazione della misura di sicurezza (i 3 anni di assegnazione a casa di cura e custodia)", rigettando nel resto il ricorso mosso da Francesco C. e i suoi legali e confermando dunque i 15 anni di reclusione disposti in Appello.

L'evidente oscillazione, a cui è stata sottoposta l'articolazione del giudizio nel percorso che ha poi condotto alla verità processuale, viene adottata dalla PdP come modello per la creazione del dispositivo performativo di *Non più di due ore*. L'alternanza che emerge dalle sentenze, la tensione all'acquisizione di una possibile oggettività dei fatti, l'improvviso capovolgimento tra posizioni dell'accusa e della difesa rispetto alla esattezza della verità processuale, si traducono in scena nell'allestimento di un match di tennis dalle componenti pseudo-realistiche. In uno spazio delimitato dalle caratteristiche linee bianche che individuano le diverse porzioni di un campo da tennis, con tanto di rete disposta al centro a dividere lo spazio tra le due attrici-contendenti, queste ultime sono vestite in perfetto completo sportivo e agiscono l'una di fronte all'altra con stile ginnico e piglio agonistico.

Tuttavia, a contraddire in maniera evidente questo schema naturalistico, un tappeto verbale e sonoro scorre per tutta la durata della performance, alternando all'esposizione delle diverse sentenze altri momenti musicali o rumoristici, che in alcuni tratti spostano il baricentro della creazione in un territorio più rarefatto e simbolico. Benché in un regime di potente straniamento dovuto all'assetto complessivo dell'azione scenica, l'introduzione "forzata" della laconica lettura delle sentenze come componente sostanziale della drammaturgia comporta per lo spettatore un'automatica, permanente riconciliazione con il fatto originale, appunto l'omicidio di Francesca Alinovi.

A dare maggiore enfasi a questo aspetto narrativo di ritorno, la presenza di alcuni elementi chiave, che affiorano con precisa ciclicità dai documenti generati dalla vicenda processuale. Le distinte interpretazioni a cui essi sono stati sottoposti nell'arco della "storia" del delitto hanno influito sui differenti esiti delle sentenze e sugli orientamenti dei protagonisti rispetto all'acquisizione di una verità definitiva. Nella performance, almeno tre di questi elementi assumono un'importante rilevanza drammaturgica: il coltello, l'orologio, la scritta "YOUR 'NOT' ALONE, ANY... WAY...". Presi nel loro insieme e in relazione a una precisa sincronia gestuale delle performer in scena, contribuiscono a produrre quella vivace corrispondenza tra verità scenica e verità storica, tra espressione documentaria e libera interpretazione artistica, tra funzione del narrare e esercizio di astrazione.

Il coltello

Sin dal momento del rinvenimento del cadavere, fu subito chiaro agli inquirenti che Francesca Alinovi avesse subito un'aggressione con un'arma da taglio, in virtù

delle ferite riscontrate "alla testa, agli arti superiori, al torace, alla spalla, alla schiena, e alla coscia destra", come dichiarato nella relazione scritta dalla Polizia Scientifica il 27 giugno 1983. Nei successivi appunti, poi confermati, della perizia medico-legale redatta dal prof. Pier Lodovico Ricci, l'arma del delitto – mai ritrovata – pare fin dal primo momento essere "da punta e taglio, [...] mediamente larga 3-3,5". Sebbene tale perizia non fosse in grado di stabilire con precisione la lunghezza dell'arma, si dimostrò propensa "ad escludere il coltello a serramanico, ripiegando verso un'arma occasionale anche ad uso domestico".

Nel corso di *Non più di due ore*, i coltelli assumono un ruolo centrale in almeno tre occasioni, agendo come motivo al contempo visionario e filologico. Infatti, una delle due protagoniste trascorre una parte della propria azione reiterando con ostinazione l'atto di aguzzare un piccolo campionario di coltelli domestici. Se il gesto è effettuato con una credibilità del tutto naturalistica, è evidente che risuona decisamente deviante rispetto al contesto in cui si iscrive – una partita di tennis –, dirigendo piuttosto la sensibilità dello spettatore a riconoscere un parallelo territorio teatrale, onirico e metaforico. Questo infatti si rivela compiutamente nelle due scene successive che contemplano l'uso dei coltelli: l'azione di *body-painting* che C.P. attua sul ventre di D.P. tramite un piccolo coltello da formaggio presente nel suddetto campionario, nello scrivere con un colore rosso-sangue le iniziali che compongono il nome di Marina Abramović e così citandone esplicitamente l'estremo universo poetico di riferimento; il gesto mimico dell'accoltellamento, di C.P. verso D.P., mentre le due performer si fronteggiano a rete, in un'atmosfera resa ancor più lisergica dall'uso stroboscopico delle luci di scena. Anche in quest'ultimo caso ci troviamo di fronte al riposizionamento di elementi realistici e filologicamente unitari in un contesto a essi disomogeneo. Una tecnica ulteriormente sottolineata dall'esplicita allusione della partitura mimica a quanto descritto nella già citata perizia medico-legale in merito alla dinamica del ferimento, durante la quale Alinovi si sarebbe riparata "protendendo gli arti superiori e le mani". In entrambi i momenti, un immaginario cinematografico di ascendenza lynchiana sembra prendere il sopravvento e così liberare le pulsioni visionarie della scrittura scenica, in un preciso rimando tra realtà e finzione.

L'orologio

Al momento del delitto, Francesca Alinovi indossava un orologio da polso a carica automatica di marca Rolex, fermo – secondo la relazione della Polizia Scientifica – "sulle ore 17.12 del giorno 14". L'orologio avrebbe assunto nel corso dei processi un ruolo fondamentale per fissare l'ora esatta del decesso, contribuendo di conseguenza all'individuazione della presenza dell'aggressore in casa della vittima. Sarebbe stata appunto tale determinazione, nel corso degli ultimi due processi, ad appesantire gli indizi di colpevolezza nei confronti di Francesco C. Proprio per il rilievo assunto dal Rolex nella ricerca della verità, durante la fase istruttoria del primo processo venne disposto dal magistrato Daniela Magagnoli l'espletamento di una perizia tecnica sull'orologio. Il perito incaricato, Giovanni Berra, nella sua relazione pervenne alla conclusione che:

a carica completa la durata massima di funzionamento, una volta cessato il movimento del polso e senza interventi di carica manuale, è di 35 ore; posto pertanto che l'orologio segnava le ore 5.12 del giorno 14, il movimento del polso sarebbe cessato al massimo 35 ore prima, cioè alle ore 18.12 del giorno 12, ovvero (se segnava le ore 17.12 di quel giorno), alle ore 6.12 del giorno 13. Tutto questo nell'ipotesi dell'esistenza di massima carica della molla.

La perizia costituì uno dei capisaldi dell'intero iter processuale, e avrebbe in seguito portato a definire con esattezza l'orario del decesso di Francesca Alinovi per le ore 18.12 del giorno 12 giugno 1983.

Da qui uno degli spunti per gli artisti della PdP di mettere in atto nella creazione scenica una dimensione fluida del tempo, che diviene, nell'episodio oggetto della nostra analisi, un preciso orientamento operativo, già a partire dal titolo. Possiamo anzi dire che tale concezione costituisce in buona misura la struttura portante dell'assetto drammaturgico dello spettacolo, fondato spesso sull'imprevedibile sincronia dell'azione scenica con una meta-narrazione quasi occulta. Se, per esempio, una delle performer compie un'azione utilizzando uno dei coltelli precedentemente descritti, improvvisamente, quasi solo per una frazione di secondo, l'oggetto protagonista della medesima azione trova una risposta, un'eco, una corrispondenza nelle parole delle sentenze che scorrono, registrate e udibili, su un superiore piano descrittivo. Lo stesso dicasi per l'orologio. Inoltre, la percezione lineare del tempo viene meno nell'utilizzo di un dispositivo¹¹ che, in corrispondenza di una omogenea e parallela partitura fisica riprodotte alcune "scene" precedenti, attiva nello spettatore la visione del replay. E ancora, durante la partita di tennis il tempo – cronologico ma anche meteorologico – diviene oggetto di trattativa tra le due performer-tenniste e un arbitro immaginario, che decide infine di concludere in anticipo il match a causa dell'approssimarsi di un minaccioso temporale.

La scritta

L'enigmatica scritta in stampatello "YOUR 'NOT' ALONE, ANY... WAY...", rinvenuta sulla metà superiore del pannello sinistro della finestra del bagno di Francesca Alinovi alcuni giorni dopo il ritrovamento del cadavere, ha costituito sicuramente uno degli elementi di maggior curiosità nel complesso caso giudiziario. La scritta (il cui significato riferibile alla Alinovi è "Ad ogni modo, non sei sola"), ha alimentato per un lungo periodo i sospetti che l'assassino avesse voluto lasciare una sorta di macabra firma, peraltro piuttosto sgrammaticata, da cui sono emerse alcune sofisticate ipotesi psicologiche del rapporto tra vittima e carnefice. Le testimonianze succedutesi in merito a chi, quando e per quale ragione qualcuno avesse sentito la necessità di scrivere una simile frase, non hanno mai del tutto fugato i sospetti intorno alla sua presunta vera natura. Anche le perizie grafologiche, disposte negli anni sia dall'accusa che dalla difesa, benché abbiano garantito sul piano della verità processuale una indicazione certa rispetto all'autore (sicuramente non Francesco C., piuttosto

¹¹ Si tratta di un riproduttore di scritte a led, posizionato sulla parte alta del proscenio.

sto Umberto Postal, dentista trentino con velleità artistiche, amico della Alinovi), non hanno arginato completamente alcune congetture, forse solo fantasiose.

Sul piano delle scelte artistiche, la scritta comporta evidentemente un forte elemento di attrazione per la PdP. La sua storia ermetica e non del tutto scevra da un alone di sinistro mistero rappresenta la qualità sottile di una realtà difficilmente circoscrivibile con i soli strumenti della ragione e della logica. A testimonianza di questo valore, essa compare esclusivamente nella scena finale dello spettacolo: affiora a grandi lettere dal bianco del fondale, resa leggibile da una speciale inclinazione delle luci di scena, che le danno istantaneamente visibilità, grazie al colore fosforescente con cui è scritta¹².

In realtà è difficile non considerarla in rapporto a quanto accade in chiusura dello spettacolo, alla fine di una parabola nella quale si fa progressivamente strada la disperata possibilità di contemplare la tragicità dell'errore nell'orizzonte dell'umano. Ecco dunque "galleggiare" l'immagine di John McEnroe in una patina d'acqua virtuale proiettata sui teli disposti dalle due performer sul campo da tennis, prima di abbandonare la scena, a preservarlo dalla violenza di un altrettanto virtuale temporale. In una partita improvvisamente corrotta da eventi mossi dall'irrazionalità della natura, anche l'umano – simbolicamente incarnato dal grande tennista americano – sembrerebbe vittima di gesti che vanno ben al di là della grazia, della forza, dell'equilibrio verso i quali si dispone l'individuo in continuità con un ideale eroico ormai tramontato. La bestemmia e l'ingiuria, gli irriducibili scatti d'ira, tradizionalmente rivolti da John McEnroe verso arbitri e avversari, divengono così l'emblema di una straordinaria "bellezza amara", tipicamente novecentesca e per certi versi artaudiana, nel mirare alle fondamenta di una metafisica della organica coerenza e del buon senso. Che – a ragione o torto – non può non fare i conti anche con la vertigine, estetica e concettuale, per il resistentissimo mito tardo romantico della morte.

Le pagine che seguono costituiscono un significativo documento per il discorso finora tracciato. La PdP vi ripercorre in prima persona, con una prospettiva analitica, i passaggi e le motivazioni alla base della propria poetica, con particolare riferimento alla trilogia dedicata al caso Alinovi. Una scrittura d'artista che, pur con le dovute concessioni e licenze del caso, rende conto di una misura autobiografica. Tuttavia lucida nel mettere a fuoco alcune problematiche sostanziali nel complesso rapporto tra documentazione storica e necessità d'invenzione, soprattutto in funzione delle dinamiche del testo e degli elementi che compongono la relazione scenica.

¹² In una testimonianza raccolta dal sottoscritto successivamente al debutto dello spettacolo, gli artisti della PdP hanno aggiunto: "La nostra idea, in realtà, era che la scritta comparisse fin dall'inizio e non alla fine. Anzi, nel migliore dei mondi possibili, dovrebbe apparire allo spegnersi delle luci, quando il pubblico è seduto, per poi progressivamente affievolirsi mano a mano che lo spettacolo procede. Questo per distaccarci dagli spettacoli precedenti, dove avevamo dato alla scritta un certo risalto, facendone quasi una didascalia alla traccia audio e posizionandone la comparsa, in corrispondenza del testo, più o meno a metà dello spettacolo (in *Tonight*) e alla fine (in *Questo Rosso*), dove è praticamente protagonista assoluta degli ultimi cinque minuti. Un'altra motivazione era proprio quella di negare deliberatamente una delle caratteristiche dalla connotazione più evidentemente misteriosa del caso. E anche perché la scomparsa della scritta riflette in un certo senso la sua 'fortuna' nell'ambito degli elementi in esame".

La Pesatura dei Punti

UN'ENTITÀ DAL SANGUE CALDO

In tutto quello che segue, non troverete veri e propri estratti di una metodologia personale, studiata a tavolino per essere un modo nuovo di portare in scena un testo; né un manuale di istruzioni per la comprensione di uno spettacolo dal senso componibile secondo figure contrassegnate da numeri; né ancora sistemi per una corretta comprensione della messa in scena, la cui direzione è garantita da frecce ben posizionate lungo il tracciato.

Quello che offriamo al lettore è una visione del lavoro che La Pesatura dei Punti porta avanti dal 2008, anno della propria nascita. E quello che possiamo fare, allora, è proporre non tanto un “quello che segue”, quanto piuttosto un “quello che insegue”, dal momento che – come spesso accade – tutto comincia da una convinzione forte, che poi trascina il resto, rumorosamente, lasciando segni sull’asfalto che solo a posteriori possiamo scendere cautamente ad esaminare, senza sapere – nel momento in cui apriamo la portiera – se quello che vedremo saranno in effetti solamente segni lasciati sull’asfalto o il risultato di un gioco finito male.

La nostra convinzione forte è stata fin dal principio quella di abbandonare l’ipotesi di un testo costruito apposta per il teatro. Abbiamo messo in discussione l’idea stessa che noi per primi avevamo del teatro, per andare alla ricerca innanzitutto di un contesto lontano, tanto nella forma quanto nelle intenzioni, immaginando che qualunque sarebbe stata la natura del testo scelto, noi l’avremmo manipolato il meno possibile, considerandolo come un’entità dal sangue caldo; dotato, per il fatto stesso di esistere, di una carica teatrale implicita. In questo senso, La Pesatura dei Punti può considerarsi solo un innesco che agisce su un testo come fosse materiale infiammabile. Qualcosa da cui, se si seguono le regole, sarebbe bene tenersi alla larga.

Dal Testo al Testamento. Dal Testamento al Testo

In un giorno non ben precisato, siamo entrati in possesso del testamento di un’anziana donna, morta pochi giorni prima, investita da una motocicletta mentre gettava l’immondizia. Il che, sebbene sia terribile, non pare particolarmente interessante. Quello che invece allora ci sembrò – e tuttora ci sembra – davvero molto interessante era la violenta carica teatrale di un testo tecnico. Seppur concepito per tutt’altra dimensione, manteneva, tanto nella forma quanto nei contenuti, la traccia di un potere narrativo che, proprio per il fatto di essere rovesciato su un documento formale e intriso di squisita burocrazia, risaltava e collideva, quasi chiedesse di essere liberato.

Nel caso specifico, un testamento è ancora lontano dal punto ben più radicale in cui la nostra ricerca ci ha portato in seguito, perché è comunque il frutto della rifles-

sione – anche inconsapevole – messa in atto dall’essere umano nel momento in cui pensa alla propria morte; anche solo dal punto di vista dei beni materiali, il che inevitabilmente lo porta a rimuginare sulla propria vita. Una cosa che non si fa spesso. Se la penna è buona, il testamento può quindi assumere i contorni della piccola opera letteraria, di viaggio nel tempo che è stato il proprio tempo, un romanzo di deformazione del reale comunque diretto – in un certo senso – a un pubblico. È un punto altissimo di intimità inserito in un’asettica dinamica tecnica.

Questo testamento – che abbiamo tentato di manipolare il meno possibile – è diventato il primo spettacolo de La Pesatura dei Punti, *T. – Duetto per entità dissociate in invecchiamento*, una performance che conteneva in sé i germi della ricerca poi sviluppata nel corso degli anni successivi. Già qui abbiamo messo a fuoco alcune volontà – per restare in tema di testamenti – e prima tra tutte quella di non seguire alla lettera il testo, di non essere didascalici, lasciando le parole, registrate in una fase produttiva, libere di disturbare l’azione e lo spettatore, di compiere come un cerchio intorno alla scena, per poi lanciarsi alla cieca, accettando il rischio di colpire o di sfiorare o ancora di non arrivare neanche vicino ai corpi, ai movimenti e agli oggetti.

Come abbiamo appreso dai documenti

Prima ancora di affrontare le motivazioni che ci hanno spinto a lavorare sul caso di Francesca Alinovi, forse è necessario premettere e ribadire che quello che maggiormente ci interessa non è la dinamica degli eventi, lo scandalo e il prurito che essi sono in grado di suscitare o i dettagli della vicenda. Al centro della ricerca c’è il testo. L’idea che il testo tecnico – in questo caso specifico, gli atti di un processo – abbia per sé una forza capace di giustificare una drammaturgia e una messa in scena.

Le cosiddette “scartoffie”, che compongono il *corpus* dei documenti di un dibattito in aula, rappresentano un salto al livello successivo, un grado di difficoltà superiore rispetto a quello posto da pochi fogli, tendenzialmente privati, che finiscono per una serie di coincidenze sul tavolo di qualcuno in un dato momento. La ricerca si arricchisce di un nuovo elemento, faticosissimo sia dal punto di vista fisico che da quello burocratico: la documentazione deliberata, la fase che precede tutto e che tutto rischia di mettere in discussione nel momento in cui la realtà dei fatti dovesse tradire le aspettative.

Naturalmente, facciamo parte di una generazione che ha imparato a vedere la morte in televisione, a leggere le intercettazioni sui giornali, a seguire i processi in seconda serata e ad assistere allo smascheramento degli assassini in diretta. Affermare che potessimo arrivare completamente digiuni ed ingenui di fronte ai faldoni di un dibattito sarebbe scorretto. Però è indubbio che un caso nella sua interezza – perso nella meticolosità dell’accusa e della difesa, nella lunga sequenza di testimonianze spesso inutili, bloccato tra gli ingranaggi di perizie dalla terminologia oscura e a tratti fantascientifica – è ben altra cosa rispetto a quello che siamo abituati a vedere e a conoscere, tagliato e cucito ad arte per diventare interessante, spettacolare. In una parola: televisivo.

L'idea di fondo è comunque sempre stata quella di un approccio inedito e neutrale nei confronti della vicenda. A costo di essere ripetitivi, a noi interessano i documenti. Non ci preoccupiamo dell'innocenza o della colpevolezza dell'imputato. Non ci preme capire se il fatto che qualcuno menta abbia una ripercussione sull'esito del processo. Non stiamo facendo un reportage né stiamo scrivendo un libro. La nostra relazione è con i documenti e solo con quelli. Se qualcosa ci fa ridere, quella cosa è nei documenti. Se qualcosa ci commuove, quella cosa è nei documenti. Nella forma e in parte nel contenuto ma non nella vicenda in sé. La differenza è sottile ma sostanziale.

Aldilà dell'innegabile legame personale con la città di Bologna e col DAMS, abbiamo scelto di lavorare sugli atti processuali del caso Alinovi – e non sull'omicidio di Francesca Alinovi (sperando che lo scollamento sia ben chiaro) – innanzitutto per motivi funzionali. Inutile aprire qui una parentesi graffa destinata a contenerne una quadra, a sua volta seguita da una serie di tonde, sulle difficoltà che le giovani compagnie incontrano a livello tecnico ed economico in questo Paese. Basti sottolineare che un tipo di ricerca come la nostra richiede, almeno in una fase preliminare, l'accesso assiduo e sistematico alla documentazione conservata in Tribunale. E abitando noi tutti a Bologna, abbiamo pensato di lavorare su qualcosa che fosse alla nostra portata. In secondo luogo – e qui sì, forse, la vicenda in sé ha un ruolo non marginale – l'omicidio di Francesca Alinovi è stato un avvenimento abbastanza clamoroso – in un periodo di fermento e di benessere apparente, di esplosione artistica, di inganno sociale – da non necessitare oggi di troppe spiegazioni.

Per come la vediamo noi, è stato uno dei primi o comunque uno dei pochi casi – vuoi per la personalità dei protagonisti, così lontana dall'immaginario dell'italiano medio (definizione qui usata senza nessun intento denigratorio), vuoi per la modalità dell'omicidio (quelle 47 coltellate di cui una sola mortale, ripreso e citato persino in un serie televisiva non certo di nicchia e d'avanguardia come *Don Tonino*) – divenuti fenomeno “pop”. Che spostano la morte sul piano del pop. È curioso come un'attivista dell'arte contemporanea degli anni Ottanta quale fu Francesca Alinovi – co-ideatrice della *Settimana della Performance*, assoluta sostenitrice della commistione dei generi e delle discipline e del loro diritto di entrare nei musei – diventi un'icona pop proprio nel momento in cui muore. Proprio perché muore. E proprio per come muore.

In un tornado che, quando si risolve – quando cioè le schegge delle case, le porte, le biciclette, le gambe, le finestre e tutto quello che era la sua immagine pubblica si deposita a chilometri di distanza – rivela, per come gli atti ce lo raccontano, la propria causa scatenante in una difficoltà relazionale alla pari di uno contro uno, nel suo essere privato quasi indipendente ed autonomo dal suo apparire al mondo della critica e dell'arte. E questo è interessante aldilà del fatto che si parli dell'omicidio di Francesca Alinovi, che – per l'ennesima volta – non abbiamo scelto di affrontare con intenti che non fossero funzionali alla nostra ricerca. Senza voler mancare di rispetto a nessuno, è piuttosto provinciale pensare che una compagnia possa richiamare l'attenzione su di sé parlando di Francesca Alinovi e della sua morte, capace forse di suscitare clamore ma – se non in un primo momento di risonanza nazionale – principalmente a livello cittadino. E nel caso nessuno lo abbia pensato o lo stia pensando, sgombriamo il campo dai dubbi.

Detto ciò, nei mesi passati pericolosamente presso il Tribunale di Bologna – tra processi segreti e falsi allarmi bomba, con tanto di sfollamento dei locali – abbiamo lavorato su un *corpus* di documenti rispettandone la suddivisione in Testimonianze, Perizie e Sentenze, trattandole come fossero ognuna un singolo capitolo dell'ideale trilogia che prende il titolo di *Your [you're] not alone any... way...*, dalla “scritta a penna anzi matita da trucco” rinvenuta su una finestra del bagno della casa di Francesca Alinovi dopo il ritrovamento del cadavere.

Come abbiamo appreso dai documenti.

Il suono, come quelle frecce

Quanto detto in precedenza – se siamo stati bravi a sottolineare fino alla noia il ruolo centrale e fondante degli atti – impone l'apertura di una frattura tra il concetto di “fedeltà” e quello di “dipendenza” rispetto al testo originale, nel momento in cui la produzione della traccia sonora incide lo strato superficiale, l'epidermide della parola scritta, per poi ricucirne i lembi e dettare le condizioni dell'azione scenica. Tecnicamente, il testo – che si presenta a tratti ripetitivo (il che non è un male, laddove la ripetizione è funzionale ad esprimere stati quali l'angoscia, l'ansia, la noia, eccetera) e in alcune parti irrilevante per la nostra ricerca – viene, in una prima fase, scarnificato e ridotto, con un'attenzione – speriamo – maniacale alla non distorsione del senso.

Esiste come sempre anche un motivo puramente concreto, di quelli che la cosiddetta “arte” a volte fa fatica ad ammettere. Noi in questa fase (e onestamente anche nelle successive) siamo artigiani e facciamo più attenzione alle giunture e alla corrispondenza tra foro e vite che non alla raffinatezza del manufatto. Il *corpus* degli atti, considerato e riprodotto nella sua integralità, sfiorerebbe non solo i tempi accettabili di uno spettacolo teatrale ma susciterebbe la sonnolenza persino nel più estremista dei sostenitori del partito del “Tutto alla lettera, ad ogni costo”. In questo senso, quindi, non possiamo e non vogliamo giurare fedeltà al testo, che è di conseguenza relativa. Dichiariamo invece la nostra dipendenza dalla parola scritta, o meglio trascritta, o meglio ancora registrata e integrata col suono sintetico estraneo agli atti, che finisce, anzi comincia, per divenire la Gabbia entro cui si inscrivono tutte le azioni che agiscono lo spazio scenico, ma non del tutto quello sonoro, che invece le detta.

Questa – che si tratti del primo, del secondo o del terzo episodio – è un'altra regola fino ad ora non scritta del progetto *Your [you're] not alone any... way...*. Il suono è stato prodotto in una prima fase dalla compagnia e poi lavorato con estrema pazienza da Bob Meanza, che ci piace immaginare come uno di quei sarti (leggi anche “santi”) che per ore roteano intorno ad un manichino cercando di studiare le giuste impunture e il taglio esatto dell'abito. Il suono precede e costringe l'azione in un frammento della *timeline*, in un codice che stabilisce l'altezza, la larghezza e la profondità e in un certo qual modo anche il verso della scatola. Come quelle frecce disegnate su pacchi che possono contenere ciò che vogliono – nei limiti della dimensione consentita dal volume del contenitore – ma che devono arrivare a destinazione nella posizione indicata dalla freccia stessa.

Le testimonianze: *Tonight it's electric*

Il detonatore è un artificio esplosivo primario contenente una piccola quantità di un alto esplosivo, innescato a sua volta da pochissimo esplosivo primario o innescante, in genere molto sensibile alla fiamma o al calore, la cui esplosione produce pressioni e temperature altissime in grado di produrre una rottura molecolare nell'esplosivo secondario, e di iniziare quel processo a catena che si chiama detonazione. Le dimensioni e la potenza del detonatore variano in base al tipo di esplosivo da innescare e alla quantità dello stesso (più o meno sensibile). [Wikipedia].

Quando sono tristi o depresse, le persone fanno ogni genere di cosa per combattere il proprio stato di disagio o, al contrario, per sprofondarci dentro. Si lanciano in autolesionistiche sessioni di shopping, leggono Jung con lo spirito con cui si sfoglia un porno, vanno in piscina e nuotano fino a che non sentono il cuore che scoppia, si guardano allo specchio e si impegnano per vedersi peggiori di quanto in realtà sono. Noi, quando siamo presi dallo sconforto – una condizione abituale nella fase di progettazione di ogni spettacolo – guardiamo film di David Lynch, l'unica vera fonte di ispirazione che ci sentiamo di nominare in queste pagine. È una cosa che consigliamo a tutti, perché David Lynch è un detonatore. E la detonazione è una metafora fondamentale di quello che possiamo chiamare “processo creativo”.

Le testimonianze, nella prima fase, ci si presentavano come una pila di dichiarazioni più o meno eterogenee circa la personalità di Francesca Alinovi e di Francesco C.: la natura della loro relazione, i fatti dei giorni e delle ore precedenti l'omicidio e il rinvenimento del cadavere. A tratti erano quasi in competizione sul piano della maggiore o minore confidenza con la vittima, spesso clamorosamente in contrasto con quanto riportato sui suoi diari. Nel lavoro abbiamo dunque proceduto secondo una logica della collisione, che ha interessato tanto il montaggio del testo, quanto – seppur in modo diverso – la dinamica delle azioni in scena. Le testimonianze, ora dirette ad avallare una tesi di innocenza, ora rilasciate con l'intento di aggravare una posizione nell'ambito di un episodio criminale, si scontrano, si allontanano, prendono come la rincorsa, a tratti coincidono pur nella loro opposta intenzione. Sono voci discordanti e disordinate, ricordi confusi, macerie di un passato prossimo difficile da ricostruire proprio nel momento in cui l'occasione per la ricostruzione bussa all'improvviso. Questo perché i terremoti non si possono prevedere. Non siamo mai preparati. Né a quello che succede quando la terra si scuote e ci scuote, né a quello che dovremo fare quando tutto sarà finito.

Ecco allora che le parole e le voci – nitide e chiare se prese singolarmente, deliberatamente non teatrali, per ricercare l'inespressività o comunque un'espressività incerta e fraintesa – diventano vorticosi e disturbanti, nel momento in cui si mescolano tra loro, tanto che è impossibile seguire con precisione e linearità il contenuto delle registrazioni, tanto che l'asfissiante sovrapporsi di tonalità e inflessioni diventa a tratti insopportabile, tanto che ad un certo punto sembra quasi di sentire (perché se ne sente l'esigenza) un'ulteriore e definitiva voce che urla semplicemente “Basta!”. Eppure, nei momenti di silenzio, nell'assenza delle parole impazzite, se ne sente la mancanza,

si avverte quel disagio tipico del vuoto, quando nel bel mezzo di un'architettura intricata e fitta ma non ancora del tutto compiuta, si arriva ad un punto morto, ancora in costruzione, si guarda di sotto, e di sotto ci sono solo centinaia di metri di niente.

Questa è la Gabbia sonora entro cui l'azione gioca con quella ripetizione ossessiva che produce la collisione, secondo una poetica esplosiva del quotidiano. Non è un caso che “Tonight it's electric” sia una frase estrapolata da un appunto lasciato a casa della Alinovi da Francesco C., una nota come quelle che si attaccano al frigorifero per avvertire chi rientra di qualche piccolezza (“ho preso la macchina per andare dal dentista”), lontana anni luce da una costruzione didascalica e documentaristica dei fatti.

Il teatro, in maniera inevitabilmente più “impacciata” del cinema, tende a portare in scena una finzione basata su una convenzione. Il nostro intento è invece quello di non ricreare, di rimanere nel presente, azzerando il convenzionale distacco tra quello che lo spettatore vive e quello che lo spettatore vede. In una struttura, ricoperta su ogni lato di cellophane (grazie, David Lynch), vestendo panni contemporanei e compiendo gesti quotidiani, agiamo uno spazio scenico, un guscio cubico pseudo-abitativo, una casa. Non necessariamente “quella” casa, piuttosto un contenitore sigillato di azioni tangenti, che non subiscono tagli ma procedono, al contrario, nell'ottica di un piano sequenza, un involucro dal quale non si esce se non per respirare, che vuole essere chiuso e distinto a livello di significato e di significante tra quello che è il passato e quello che è il “qui ed ora”.

C'è da dire che il processo di documentazione prodotto durante la nostra “residenza” in tribunale, in particolare la possibilità dolorosissima di visionare il materiale fotografico, è stato fondamentale per quelle che potremmo definire “citazioni sceniche”, specie sul piano degli oggetti, alcuni dei quali sono appunto dedotti dall'esame iconografico e guidano le azioni. Ma questa è una storia vera e sarebbe paradossalmente una finzione riportarla in vita, secondo le regole tipiche del teatro di un tempo. Qui il ricordo è meramente conservato e l'idea è quella di parlare al presente con gli strumenti del presente, in linea con la scelta drammaturgica di un testo che si riferisce – anzi, che è parte – di cose successe realmente, per mantenere un'aderenza esasperata con la realtà. Manca l'impersonificazione in un personaggio. Manca il concetto stesso di personaggio. Attori e spettatori, in questo senso, sono uguali, hanno lo stesso peso. Si annulla la distanza, anche se l'artificio si crea comunque per il fatto di essere una macchina espressiva, oltre la quale c'è però solo la vita reale. Abbiamo quindi due entità contrapposte in uno spazio quotidiano attraversato da una violenza sotterranea e quasi soffocata dalla plastificazione – ovvero dal tempo negato – ma accessibile e amplificata da un intreccio di testimonianze che parlano dei contorni di qualcosa di cui noi conosciamo le conseguenze ma di cui non vediamo mai niente. Fino a una scena conclusiva che distrugge la dualità iniziale e diventa la fotografia di un omicidio in bianco e rosso.

Proprio il finale è uno dei pochi momenti che distruggono la poetica esplosiva del quotidiano, un'interferenza che è come la dichiarazione del potenziale narrativo dei documenti; così come sono interferenze le maschere, che tuttavia, dopo essere entrate in scena, ne diventano parte integrante, quasi fossero oggetti che lo spettatore a quel

punto considera come tali; o le telefonate, la cui presenza drammaturgica pervade tutto lo spettacolo.

Tuttavia, l'evocazione di Francesca Alinovi nel finale, pur essendo un chiaro riferimento alla documentazione – gli indumenti in scena sono gli stessi che il cadavere aveva indossato al momento del ritrovamento e quindi anche gli stessi indossati dalla vittima all'atto dell'omicidio – è però come fuori-sincro, non segue la traccia o – se la segue – lo fa in ritardo o in anticipo. Inoltre, se in quel momento Carlotta è in un atto di personificazione, al culmine dell'immedesimazione, Debora è al lato opposto, al massimo del distacco, addirittura mastica una gomma e fa le bolle. Nel momento in cui la finzione è in un certo senso dichiarata, non siamo più di fronte ad un atto teatrale *tout court*, ma l'attenzione dello spettatore è ancora accesa. Poi tutto si spegne e si torna come al punto di partenza. È un circolo chiuso e ossessivo che non arriva a nulla. Il cellophane – per quanto trasparente, comunque è un filtro più o meno lattiginoso – mette lo spettatore nella condizione di vedere solo a tratti, così come il montaggio dell'audio crea un'alternanza nella percezione distinta del suono, così come il tempo, o l'intento narrativo in senso cronologico, è respinto e negato da sequenze che potremmo definire *in reverse* rispetto alla ricostruzione effettuata dagli inquirenti: non c'è la certezza del messaggio. Perché la volontà di giudizio è estranea alla nostra ricerca.

Detto per inciso, l'abbonamento trimestrale per il nuoto libero di un noto consorzio di piscine della provincia di Bologna costa, dal 2012, 170 euro. Gli analisti della corrente junghiana tendono – come i parenti delle vittime delle stragi – a riunirsi in associazioni e le palestre pullulano di personaggi insospettabili. E allo specchio nessuno si vede mai per come è realmente. Ma questo, d'altra parte, si sapeva già.

Le perizie: *Questo rosso è un'intrusione atomica*

Among the losses which have been occasioned by death in the lapsed year, we have to deplore that of Rear-Admiral Sir Francis Beaufort, K.C.B., the late Hydrographer to the Admiralty, so well and so justly known as a scientific, indefatigable, and amiable Fellow of this and other Societies. This event occurred on the 1th of last December, at Brighton, whither he had repaired for the benefit of change in failing health, but with his mental faculties clear and vigorous. This, indeed, was exemplified in his discussing historical points on the very evening of his death; and in his consulting the 'Sacra Privata' of Bishop Wilson, a favourite work, almost until he calmly expired at 1h 50TM after midnight: he was then in his 84th year. [*Obituary Notices of Deceased Fellows, Proceedings of the Royal Society Of London, 1857*].

Senza voler fare un esercizio di spoileraggio – ammesso che si dica così – ci sembra corretto avvisare chi legge una rivista dedicata al teatro che, in *Questo rosso è un'intrusione atomica*, la parte di ricerca sugli atti processuali dell'omicidio di Via del Riccio concentrata sul *corpus* delle perizie non è teatro. Almeno, non lo è nella misura in cui il nostro occhio, nella costruzione delle scene, dei quadri e delle azioni, sfruttando l'eterogenea natura delle analisi scientifiche – dalle considerazioni sulle tracce ematiche a quelle sulla psiche del presunto assassino – ha preso una via meccanica

e come filtrata da una o più lenti, dandoci l'illusione di poter guardare la scena da punti di vista differenti, scegliendo l'inquadratura migliore tra le tante disponibili e incollandole alle altre senza necessariamente ricorrere ad alcuna dissolvenza. Per giocare un gioco diverso che assomiglia molto più al cinema d'avanguardia che al teatro.

Se le testimonianze di *Tonight it's electric* si accavallavano come nervi sui nervi tesi, producendo sulla scena una sorta di lungo piano sequenza, di una quotidianità sottovuoto lacerata da infinite versioni personali della medesima verità che si sgretola, in *Questo rosso è un'intrusione atomica*, il *corpus* delle perizie psicologiche, medicolegali, tossicologiche, grafologiche, eccetera, dà vita ad un montaggio meccanico di quadri paradossalmente distorti, perché generati da un'autoconvincione di assoluta ed accettabile lucidità.

C'è anche un altro motivo per cui "Questo è cinema" è diventato una sorta di sottotitolo di *Questo rosso*, una frase che, nel periodo di creazione dello spettacolo, ha di gran lunga distanziato "ciao" e "non voglio mai più fare teatro" nella classifica delle nostre frasi ricorrenti. Questo riguarda il metodo di lavoro, la cui costante rimane la Gabbia sonora assemblata da Bob Meanza, ma che in questo caso differisce nel rapporto tra la costruzione e lo spazio. Tra *Tonight it's electric* e *Questo rosso è un'intrusione atomica* c'è una sostanziale differenza nella fase compositiva dell'impianto scenico e dei movimenti che a esso reagiscono. Il limite previsto dalla residenza della Pesatura dei Punti al DOM di Bologna, grazie alla disponibilità dimostrata dalla compagnia Laminarie, ci ha suggerito di procedere in un modo per noi inedito, immaginando lo spazio e le sue evoluzioni, per poi verificare il tutto solo una volta messo piede in teatro.

Questo è cinema, dunque, nella misura in cui da una parte scriviamo il soggetto e la sceneggiatura senza fare prima i conti con la cosiddetta *location* e, dall'altra, ci muoviamo con gli strumenti che abbiamo: non tanto come un cineasta quanto piuttosto come un montatore che, nella sala di montaggio, segue le direttive del regista che gli sta seduto a fianco, tenendo sempre presente che a volte basta affiancare un'immagine a un'altra per dare forza alla pellicola e per ottenere rudimentali effetti speciali.

Questo spettacolo ha anche una cosiddetta "vena ironica", sulla quale ci sentiamo di voler spendere qualche parola. Noi siamo persone tendenzialmente allegre, ma è innegabile che una sequenza di documenti che riportano giudizi formulati da professionisti affermati nei rispettivi settori scientifici, per quanto interessante, abbia il potere di togliere il sorriso anche al meno schizzinoso tra i telespettatori medi in un campione selezionato di fan dello sketch facile da prima serata. Ma i numeri che traducono le risposte agli stimoli, il rumore di un parere tecnico che rimbalza contro le corde tirate di un parere contrastante, lo spazio vuoto di una conclusione che rimane come imprigionata in una struttura metallica, si accumulano fino a comporre il tessuto sonoro e lo spazio scenico in cui le figure si muovono, in un tentativo ostinato ma quasi distaccato di analisi performativa. Come accade al soggetto di una perizia, il pubblico è invitato di peso a collaborare, proiettandosi in una dimensione asettica quanto un parere tecnico, assistendo all'ubriacante trionfo della scienza che perde l'equilibrio, con il classico effetto comico della caduta di una persona ben vestita nella pozzanghera fangosa.

Una concretezza scientifica permea tutti questi testi, concretezza che inevitabilmente si riverbera nello spazio e nell'atto performativo con tutta la potenza incontrovertibile di ciò che è reale e tangibile. Non ci sono filtri che possano edulcorare la crudezza asettica di una perizia medico-legale: una ferita è una ferita e putrefazione non è altro che carne in decomposizione. Eppure c'è qualcosa che i nostri occhi di spettatori non dovrebbero vedere, un'ironia sotterranea che emerge e invade lo spazio sonoro. La proverbiale beffa del destino costringe in una camicia di forza le parole che descrivono la complessità del carattere di un essere umano e delle sue relazioni col mondo e con le persone. Per "forza" si suggerisce in questo caso l'unità di misura associata alla scala di Beaufort relativa alla violenza del vento, da un punto zero in cui tutto è calmo, all'esplosione della forza 11, l'uragano, dove più di 64 nodi impediscono di risolvere qualcosa che deve a ogni costo rientrare sotto il controllo della tecnica, per consentire il recupero della calma e dell'equilibrio di partenza. La stessa bilancia simmetrica responsabile dell'ironia di fondo che si genera nel momento in cui un test di complessità urticante dà come risultato la disarmante ovvietà. Ma quello che resta, l'unica cosa realmente inconfutabile, è un insopportabile odore di carne morta.

Dando per acquisito il fatto che, se prendiamo una posizione, lo facciamo non nei confronti dell'esito del processo che le perizie hanno inevitabilmente influenzato, ma piuttosto rispetto alla paradossale inesattezza di una scienza che chiede di essere interpretata, abbiamo scelto di affidarci a quella che abbiamo chiamato "la dittatura degli oggetti". Alla pari degli schermi a circuito chiuso o dell'immancabile orologio, del carrello che conduce e sposta in scena un individuo (il paziente, l'imputato, il soggetto, ciò di cui si parla) altrimenti immobile o dei camici che definiscono un ruolo ben preciso degli attori, ogni cosa è un ingranaggio parte di un meccanismo. Lo stesso pubblico, che entra per assistere a uno spettacolo, cambia funzione in relazione agli oggetti, diventando ora cavia da laboratorio ora testimone della sezione di un corpo testuale. Quest'ultimo, posto al centro di un teatro anatomico, buio e inondato di luce, ha la forma di una piscina bianca senz'acqua, specchio irregolare inchiodato a terra per essere calpestato dal dubbio che la prova analizzata scientificamente conservi un margine di errore superiore a qualsiasi media. Persino il cadavere – che qui non è il principale oggetto d'analisi – perde qualsiasi connotazione drammatica, posto inizialmente ai margini della scena e trascinato come si trascina qualcosa di pesante ma non fragile, senza cura.

Sono gli oggetti, sempre loro, a stabilire un errore di partenza, a inquinare uno spazio inaccettabile come presunta scena del crimine che non può essere, come invece è, asettica e lucida, in totale contrapposizione con l'oscurità della scena che evoca i passaggi tratti da un diario, contenitore privato di una personalità della quale solo ora, dopo la morte, è possibile illuminare brandelli di senso. Siamo nell'ambito della scienza. Quella che analizza le parole affidate da una donna a pagine inaccessibili, come fossero numeri di una complessa equazione da risolvere. Quella che considera un cadavere per ciò che appare: un corpo morto. Punto e basta.

Nel momento in cui viene indagato dal punto di vista olfattivo, il cadavere pone dei quesiti circa il tabù che circonda la morte e che qui viene accantonato per poter registrare il deperimento organico in quanto elemento in grado di condurre alla ve-

rità. I vasi mascherati che entrano in scena e vengono posizionati ai piedi del pubblico nascondono lo stato putrefattivo e danno modo di concentrarsi su ciò che spesso viene occultato. Perché se è vero che ormai siamo abituati alla vista della morte, non possiamo dire lo stesso per il suo odore, che presuppone una vicinanza materiale a essa. E la presenza rassicurante delle hostess altro non è che il preludio al culmine del disturbo, dettato proprio dall'odore e dalle teste di bambola che girano all'interno di comunissimi forni a microonde, illuminate dall'unica luce di un elettrodomestico. Non c'è nessuna sorpresa. L'ingresso strisciante della morte in scena – un insinuarsi tra le pieghe dell'oggetto quotidiano – il suo impatto sulle narici viene esplicitamente preannunciato, così come si offre una procedura con tanto di istruzioni per sopportarne il passaggio.

C'è un'ultima cosa. Un ultimo oggetto invisibile che, in tutto questo, agisce senza sosta sulla catena di montaggio del senso. Montato a seconda delle difficoltà su supporti più o meno professionali e ad altezza variabile, per tutta la durata dello spettacolo, un complesso macchinario – reperibile in un qualsiasi centro commerciale, al reparto giardinaggio – contribuisce a inquinare il bianco del tappeto con un implacabile sgocciolare rosso sangue. Cosa che impedisce, per quanto si sia ostinati, la pulizia di quello che è un tavolo o forse una scena del crimine o ancora meglio, il gioioso meccanismo a incastro di azioni che, in definitiva, ha come ultimo scopo quello di portare alla verità.

Le sentenze: *Non più di due ore*

Per ricevere bene un servizio potente ci vuole quello che viene chiamato "senso cinestetico", vale a dire la capacità di controllare il corpo e le sue appendici artificiali attraverso complessi e rapidissimi sistemi di applicazione. I vari aspetti di questa capacità attingono a una terminologia sterminata: percezione, tocco, forma, propriocezione, coordinazione, coordinazione occhio-mano, cinestesia, grazia, controllo, riflessi e via dicendo. Per i giocatori juniores di belle speranze, gli inflessibili regimi di esercizio quotidiano dei quali sentiamo spesso parlare sono finalizzati innanzitutto ad affinare il senso cinestetico. L'allenamento richiesto è tanto muscolare quanto neurologico... Un esercizio ripetitivo, che spesso il profano considera noioso e perfino crudele, ma il profano non può percepire quello che succede dentro il giocatore: aggiustamenti minuscoli, incessanti, e un senso degli effetti di ogni singolo cambiamento che si acuisce al progressivo allontanarsi dalla normale consapevolezza. [D.F. Wallace, *Federer as a religious experience*, The New York Times Magazine, 2006].

Il terzo e conclusivo episodio della trilogia prende in esame la sentenza di primo e quella di secondo grado, atti conclusivi ma non definitivi di quello che ormai è – e già era – noto come il Caso Alinovi. La sentenza è di per sé un oggetto tagliente, perché mette alcuni individui nella condizione di giudicarne degli altri sulla base di un ruolo assegnato loro convenzionalmente dalla società, dichiarando implicitamente la scarsa propensione alla fallibilità delle opinioni di alcuni rispetto a quelle di altri. Un impianto artificiale che vacilla per la natura elastica dei fatti e implode nel momento in cui tale natura produce un ribaltamento. Le stesse azioni e le stesse coordinate, che

i testi esaminano ossessivamente sotto ogni dettaglio, lasciando curiosamente aperte voragini alla base del dubbio e dell'equivoco, conducono – come in una storia a bivi – a due finali non solo diversi ma addirittura opposti, dove per finale s'intende un'azione conclusa in un modo tra i tanti, o forse solamente due, possibili.

Abbiamo scelto letteralmente di giocare, nel capitolo finale della trilogia, con il grande clamore di un caso capace di scuotere l'opinione pubblica di allora al punto da assumere i contorni e gli effetti di un fenomeno pop, alla pari di una *soap opera*, dell'aspetto mediatico di un evento sportivo o di una tendenza dello *show-business*. Perciò abbiamo costruito una struttura autoribaltante, reclinabile e pieghevole, che chiama in causa ma anche in effetto lo spettatore, costretto a osservare e a dubitare di una scena che non è una, ma in qualche modo molteplice, forse perché in totale sincronia con il proprio doppio speculare, che rovescia la realtà senza destare troppo scalpore perché è funzionale a uno scopo. Come in uno di quei videoclip, dove le immagini sono al servizio della musica. O come in un meccanismo televisivo consolidato, dove le pause hanno perso il gusto del silenzio, diventando il luogo della diversa angolazione, del dibattito e dell'approfondimento, dello zoom sul dettaglio di un'azione. E tutto il resto, senso compreso, non conta molto.

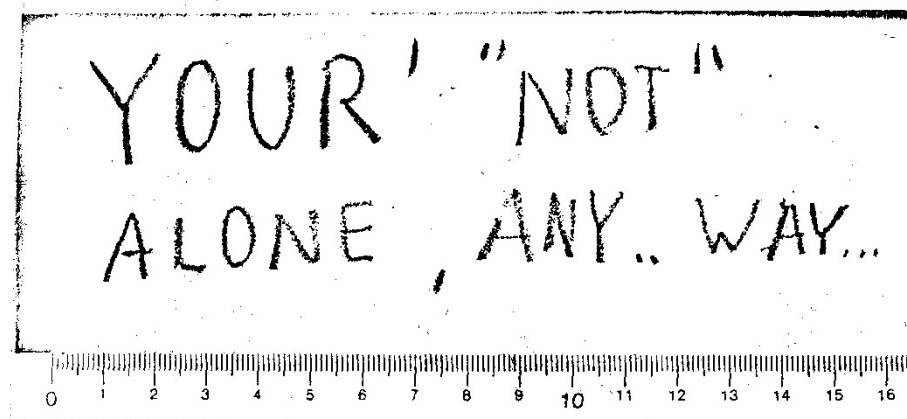
Non più di due ore gioca con l'idea dell'attesa e dell'intervallo senza soluzione, con una sorta di Beckett alla rovescia, in cui ad aspettare all'infinito è Godot, che rimane fermo e ben visibile al centro del campo, nell'attesa che Vladimir ed Estragon decidano cosa fare. Il riferimento all'immaginario sportivo non è casuale. La traccia diventa un lungo commento alle fasi di riscaldamento di una partita che, nel senso tradizionale e concreto del termine, non si gioca mai. Il rettangolo di gioco, unico eppure diviso nettamente in due parti, si va lentamente trasformando in uno schermo che mette il pubblico in condizione di godere di una pluralità di punti di vista responsabili della piega che il gioco dovrebbe prendere. Fino alla presa di coscienza che forse è proprio nel suo non cominciare mai che la partita si risolve. Nella speranza che arrivi la pioggia e che il campo venga coperto, dando a John McEnroe quel che è di John McEnroe. E lasciando comunque aperta la possibilità di cambiare canale. D'altra parte è a questo che serve il telecomando.

In tutto questo, ci preme dire che mai e poi mai avremmo pensato di citare Don Tonino – e, per associazione, Andrea Roncato – in un dossier relativo al nostro lavoro.

Rav. n° 6

271

166



Ril. n° 6

La scritta a stampatello fotografata a grandezza reale, apposta sul vetro opaco del telaio sinistro della finestra del bagno, nell'abitazione di Alinovi Francesca, sita in via Del Riccio, 7 Bologna.

JW

DOSSIER PANTANI

a cura di Gerardo Guccini

*Una tragedia per l'Italia d'oggi: scrittura, realtà e destino
nel teatro di Marco Martinelli*

Fin dal titolo, che è al contempo un nome e una metafora applicabile a diversi soggetti (una storia del personaggio titolare, il doping sportivo, il Paese che siamo), *Pantani* esplicita l'ambiguità del teatro, il suo essere gioco, continuo cambiamento di patti percettivi, manifestazione dell'io e linguaggio del reale, arte dionisiaca, come ama dire Martinelli, ma anche apollinea, arginata, cioè, in percorsi di senso che ambiscono consegnarsi allo spettatore non precludendogli nulla dei fatti narrati e delle esperienze compiute nel restituirli teatralmente. *Pantani*, fra i drammi delle Albe, è forse il più testualmente autonomo poiché, forte d'una stretta compenetrazione fra la scrittura di Martinelli e gli attori – da Ermanna Montanari e Gigio Dadina, storici fondatori del Teatro delle Albe, a Michela Marangoni, Roberto Magnani, Alessandro Argnani, Francesco Catachio, Fagio, Laura Redaelli, senza dimenticare la puntuale collaborazione dell'italo-belga Francesco Mormino –, anticipa e quasi mima testualmente le loro voci, le loro presenze, le loro azioni e, addirittura, nel continuo baluginare e risponderci di intenzioni ironiche o espressive, la loro intesa scenica, che, d'altra parte, è anche un effetto dell'abitudine a vedersi riflessi nella parte interpretata e, quindi, accettati, previsti, in qualche modo, amati dal mondo di situazioni e personaggi da condividere col pubblico. Compagnia cresciuta attraverso la pratica d'una creatività collettiva a più teste e indirizzi, il Teatro delle Albe ha trovato nella scrittura del suo capocomico-drammaturgo un elemento di connessione e continuità, che, negli anni, si è sviluppato assieme agli attori, accompagnandoli verso l'assimilazione di altri testi e, prima ancora, di altre drammaturgie, che, da Aristofane a Shakespeare, sono diventate corpi, azioni e acquisizioni individuali anche attraverso la continua mediazione di rielaborazioni testuali delle improvvisazioni, di adattamenti, di integrazioni consegnate direttamente su foglietti oppure riportate sul copione.

Collaborando con gli attori, la scrittura di Martinelli ha definito personaggi, sperimentato linguaggi oralizzanti, interagito con lessici e memorie personali, provvisto di contenuti verbali situazioni performative in atto e agito tanto nella dimensione del frammento che in quella dell'insieme. La scrittura, per il drammaturgo, è un equivalente di ciò che, per il regista, è la propria voce, e cioè un veicolo relazionale che permette d'interagire con l'attore, con la differenza, però, che mentre le indicazioni orali del regista attendono dall'accadere scenico una risposta immediata, la scrittura del drammaturgo è, essa stessa, una risposta all'enigmatica istanza che le rivolgono il vivere e la presenza degli attori. Generalizzare è un'operazione che può risultare

falsante, tuttavia, il fatto che il lavoro del regista si svolga essenzialmente in presenza dell'ensemble, e quello del drammaturgo prevalentemente in sua assenza, permette di affermare con una certa sicurezza che la voce del regista esprime richieste, modifica eventi e interagisce direttamente con i propri interlocutori, mentre la scrittura del drammaturgo reagisce a input mnemonici, elaborando proposte che si oggettivano in quanto frammento, rifacimento, script o testo drammatico. In breve: il tempo dell'intervento registico e quello della scrittura del drammaturgo sono rispettivamente sincronico e diacronico rispetto al tempo del lavoro teatrale.

In quanto drammaturgo-regista, Martinelli modifica la diacronia della scrittura, iscrivendola nei ritmi del processo compositivo. Ora la frammenta in micro-fasi che avvicinano i tempi delle proposte e quelli delle realizzazioni, ora l'attenua e accentua per consentire al testo di svilupparsi su binari distinti – in rapporto di stretta simbiosi con gli attori oppure in relazione a un'idea, a un monologo, a un personaggio da inserire nella mobile tela delle interazioni fra performance ed elaborazione verbale –, ora, com'è il caso di *Pantani*, la dilata fino a coprire l'intera estensione del testo drammatico. Nel 1998, quando, con *I Polacchi, dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry* (Ravenna, Teatro Rasi, 1 dicembre 1998), era appena iniziata l'apertura delle Albe ad adolescenti non-ancora-attori della più varia provenienza, Martinelli si sofferma, in un colloquio, su quella che considerava, allora, la modalità prevalente della sua scrittura, un'interazione varia e mobile, modellata dal vivere e fare teatro insieme:

Non scrivo mai un testo dall'inizio alla fine, per poi andare dagli attori ed assegnare loro le parti già fatte. Io invece vado dagli attori con un'idea di fondo, magari qualche monologo e qualche personaggio in testa. E lì si comincia a ragionare insieme. Io vivo con i miei attori, parliamo di tutto, ci raccontiamo di tutto. Spesso utilizzo cose che mi hanno detto loro, e che loro nemmeno si ricordano di averle dette, quelle cose. La mia scrittura si impasta con quello che offre il palcoscenico, il corpo degli attori, una luce, perché una luce particolare può suggerire altre parole; la luce è un elemento drammaturgico. [...] Ognuno ha la sua responsabilità, il proprio ruolo di drammaturgo o di attore, ma l'intreccio è continuo. Con Ermanna poi non smettiamo mai, perché dopo le prove si va a casa e si continua a pensare al lavoro¹.

Coppia d'arte, come quella, appena in questi giorni rescissa, di Dario Fo e Franca Rame, Martinelli e Montanari sono anche, messi insieme, una polarità dialettica: due punti di vista irriducibilmente diversi che si cercano e integrano per capire ciò che percepiscono e anche ciò che non vedono da quello che percepisce e non vede l'altro. Non a caso, le riflessioni, i dubbi, i pensieri che hanno accompagnato la svolta progettuale dei *Polacchi*, sono documentati da sette *Dialoghi in cucina* fra Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. In questo vivere condiviso e continuamente aperto alle pulsioni del contesto, la scrittura soprattutto trascrive. E cioè mette in forma scritta parole udite, pensieri riferiti, reazioni ascoltate, intrecciandosi alla scoperta di sé nel fare teatro assieme ai compagni e alle guide che ci si è scelti.

¹ G. Guccini, *Il Pellegrinaggio continua. Conversazione con Marco Martinelli*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/98, 9-24: 12.

Diversamente, lavorando con gli adolescenti di Ravenna, Scampia, Chicago, o Mazara del Vallo, se anche il coinvolgimento personale non cambia, il drammaturgo-regista non può né cancellare né mettere in subordine le differenze che lo distinguono dai membri di questi ensemble allargati: non si tratta di attori, che, come i compagni delle Albe, abbiano fatto la scelta del teatro, con loro non si può discutere in cucina e neanche in scena. Qui, non c'è modo di praticare i ritmi distesi della ricerca, qui, il teatro va soprattutto trovato. E anche presto e bene, poiché se il teatro non si manifesta, consentendo ai giovanissimi non-attori di raccontarsi attraverso situazioni e nomi di personaggi lontani dalla propria quotidianità, il progetto non esce da se stesso e rischia di invadere sterilmente consistenti porzioni di realtà senza modificarle, senza, cioè, produrre esperienze. La scrittura, in questa diversa situazione, conferma l'affidabilità del drammaturgo-regista, rassicura, aiuta a trovare nell'attività apparentemente estranea del teatro contrassegni verbali della propria identità, dissemina insomma parole che agiscono come talismani personali, portafortuna che proteggono e assicurano le traiettorie teatrali d'un vivere sottratto agli automatismi della normalità. Martinelli, in un'intervista a tre studentesse dell'Università di Bologna, ha raccontato le fasi che ritmano il lavoro della scrittura nelle sue drammaturgie per giovani non-ancora-attori:

[nel]la prima fase, nella non scuola e quindi anche a Scampia con *Arrevuoto*, noi non prendiamo neanche il testo; è proprio una fase anarchica, libera, in cui si gioca. Però, è una fase in cui la guida ascolta e studia i suoi materiali e vede cosa una persona può dare. Ognuno di noi è uno strumento musicale diverso, ognuno di noi suona una musica differente con il corpo, con lo sguardo, con la voce. [...] Questa è la seconda fase, in cui io comincio a mettere in relazione i due processi, l'improvvisazione con dei piccoli scheletri di testo, piccoli scheletri drammaturgici li chiamo io, piccole partiture drammaturgiche, per arrivare alla terza fase, in cui tutto questo va montato e fissato. Arriva, infine, il momento della ripetizione di quelle cose trovate nelle fasi precedenti².

Nella seconda fase, scrittura e realizzazione si succedono in tempi ravvicinati; nella terza, invece, quando prevale l'esigenza di predisporre l'evento scenico, la scrittura si isola, cercando un tempo distaccato e proprio.

Lavorando con la formazione ristretta delle Albe, la scrittura del drammaturgo-regista è meno vincolata, meno ritmata dal decorso progettuale; ad esempio, può giocare d'anticipo, riprendendo le tipizzazioni d'un precedente spettacolo, oppure cercando di connettersi alla parallela drammaturgia degli attori. In questo orizzonte esperienziale, la scrittura fila la lana del vivere e lavorare assieme ricavandone costrutti verbali che riguardano tanto gli argomenti drammatici che l'evolversi della formazione e dei suoi membri.

Tuttavia, fra la scrittura destinata agli attori delle Albe e quella per *ensemble* allargati a un'intera comunità sociale, le corrispondenze sono più essenziali e tenaci dei fattori di distinzione.

² *Le Albe a Scampia. Conversazione con Marco Martinelli*, in E. Annuiti - A. Consonni - M. Valenti, *La non-scuola del Teatro delle Albe. "Progetto Arrevuoto. Scampia-Napoli"*, Tesina per il Corso di Storia del Nuovo Teatro, docente Cristina Valenti, Laura Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, pp. 19-20.

In primo luogo, la scrittura deve comunque rispondere al requisito dell'oralità, che la destina alla voce dell'attore distinguendola dalla dimensione letteraria:

Ritengo che l'esperienza della scena sia fondamentale per un drammaturgo. L'autore, nella sua bella stanzetta, scrive la frase e pensa "che bella frase che ho scritto", e si illude, ma solo sentendola in bocca all'attore saprà se è davvero necessaria. E se non lo è, che la cambi, che la tagli, che gliela faccia dire diversamente³.

Inoltre, sia che scriva per i propri attori che per adolescenti da attrarre nell'orbita del fare teatro, Martinelli si affida a una stessa dinamica reattiva, per cui le battute, le situazioni e i personaggi rispondono alle sollecitazioni emanate dalle presenze sceniche. In tutti questi casi, compito essenziale della scrittura è gettare ponti fra realtà ontologicamente distinte: l'immaginario della storia e l'esserci di chi vive la scena. Se la vicinanza con Ermanna Montanari e i compagni delle Albe impianta questa interazione fra presenze e parole sul terreno di una cultura condivisa, dove si sedimentano le stesse storie, immagini e letture, l'avvicinamento di comunità sociali da mettere rapidamente in scena mette il drammaturgo di fronte alla più completa e sorprendente nudità del suo mandato artistico: rendere linguaggio chi gli si presenta come persona. Per comunicare il momento sospeso, in cui la fresca conoscenza degli adolescenti non-ancora-attori incomincia ad occupargli l'immaginazione, Martinelli si descrive come osservato:

La terra è piena di occhi di gatto. Ce ne sono a miliardi. A miliardi i gattini arrivano, si intrufolano, ti sfiorano. Giocano sulla terra, cercano cibo. La terra è piena di cuccioli che non sanno, ignorano i poteri del mondo, sono gli spiritelli del bosco, stanno ovunque, tra le vele di cemento o nella savana. Occhi che guardano il mondo, lontano dai poteri, dalle mani che trafficano. Guardano. Mi fisso sugli occhi che mi guardano. Alcuni sorridono, altri cupi, feriti, fingono di ignorarmi. Me li ritrovo che vengono a visitarmi la notte, entrano tutti nella stanza da letto, non ci stanno. Gli occhi fiammeggiano nel buio. Come la lava di un vulcano. [...] Sono tutti lì, forse la stanza si è allargata per accoglierli, ma come hanno fatto quei muri a spostarsi? E il soffitto non è caduto? Sono tutti lì e mi fissano⁴.

Martinelli ci parla qui d'una condizione insospettata e nascosta del drammaturgo, che, non solo osserva, come vuole la concezione mimico-riproduttiva del testo, ma si sente anche osservato e atteso, come chiede il lavoro teatrale delle compagnie drammaturgiche, dove le presenze sceniche assorbono e rilanciano le parole che suscitano. Sentirsi osservato dai propri attori o dai compagni d'una avventura comunitaria, è, per il drammaturgo, una percezione propedeutica allo svolgimento d'un lavoro di scrittura, che non si rivolge al teatro, ma che, già all'origine, è di per sé teatro: una risposta data al vivere esigente e graffiante delle presenze sceniche.

³ G. Guccini, *Il pellegrinaggio continua*, cit., p. 13.

⁴ M. Martinelli, *Prologo. Gli occhi dei gatti*, in *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*, a cura di M. Martinelli - E. Montanari, Milano, Ubulibri, 2008, p. 17.

La nota definizione barbiana che distingue il lavoro teatrale “per il testo” dal lavoro teatrale “con il testo”⁵, indicando, con la prima espressione, un teatro che rappresenta opere scritte e, con la seconda, un teatro che filtra processualmente differenziate forme di testualità, non si riferisce al punto di vista di chi scrive *all'interno del processo teatrale*, ma a quello dell'artefice scenico, che, per l'appunto, sceglie di riconoscersi nel ruolo di regista-interprete, oppure di praticare una teatralità non progettata, che intercetta script, testi poetici o romanzeschi, materiali narrativi, parole registrate, discorsi video-trasmessi, frammenti giornalistici, blog. Martinelli, con la sua opera di drammaturgo-regista, non si stanca di spiegare che, per lui, la scrittura non s'impone né come autonomo oggetto di rappresentazione (lavoro teatrale “per il testo”) né integra parallele attività sceniche (lavoro teatrale “con il testo”), ma è una funzione del “fare teatro”. E cioè una tecnica “individualizzata”, che procede dall'esperienza diretta della scena; un fissare su supporti più stabili della voce e con sistemi segnici convenzionali e immediatamente comprensibili, articolazioni verbali che nascono di sponda ai corpi degli attori. Subito dopo aver descritto la muta presenza corale dei giovani dagli “occhi di gatto”, la voce narrante, che, in questa lirica allegoria della “composizione drammatica”, rappresenta il pensiero dell'autore, distingue i singoli che affollano la stanza. Alle particolarità di ciascun adolescente corrisponde un contrassegno drammatico che ne accompagnerà gli attraversamenti teatrali assieme ai personaggi e agli archetipi dall'*Ubu roi* di Alfred Jarry:

Salvatore è lo zar fin dal primo sguardo. L'hanno incontrato Barbara e gli altri di “chi rom e... chi no” alla festa del carnevale di Scampia. Ballava scatenato la breack dance, più bravo dei bravi. Ti va di venire a far teatro? Subito. Gli ho messo su una pelliccia, gli ho dato le quattro battute dello zar. Due minuti, ed era lo zar. [...]

Fabio, piccolo piccolo e testa grossa, undici anni, Bugrelao figlio del re. La peste in persona. 'O criminale. Ipercinetico. Per tenerlo ci vogliono quattro cinque guide. Nel pullman da Napoli a Ravenna ha percorso più chilometri lui, dentro al pullman, che non il pullman stesso. [...]⁶

Lo spettacolo, nella mobile prassi delle Albe, sviluppa corrispondenze e interazioni fra la dimensione dell'immaginario – sia questo biografico, sociale o di matrice letteraria – e le concrete identità che partecipano al processo compositivo. In questa dinamica, la scrittura fissa le risultanze del lavoro teatrale e, per così dire, stringe le viti fra la persona del performer e la sua parte, implicando – ed è questo il terzo elemento comune fra le drammaturgie per gruppi elettivi e quelle per ensemble allargati – il coesistere, in uno stesso ruolo operativo, delle funzioni del drammaturgo e di quelle del regista. Producendosi in corso d'opera e con modalità consuntiva, i testi di Martinelli stabilizzano, infatti, sia le articolazioni verbali che gli intenti recitativi degli

⁵ Così Eugenio Barba, parlando del lavoro drammaturgico sotteso allo spettacolo dell'Odin Teatret *Mythos* (1998), cit. in Marco De Marinis, *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 1/2010, p. 13.

⁶ *Ivi*, pp. 17-18.

attori. E cioè, in altri termini, rappresentano lo spettacolo alle soglie della sua condivisione con il pubblico. Proprietà che, da un lato, li avvicina all'antica tradizione degli autori capocomici o responsabili dell'allestimento, mentre, dall'altro, li distingue dalla maggior parte delle esperienze novecentesche e contemporanee, dove, essendo il dramaturg figura distinta e reattiva rispetto a quella del regista⁷, si affermano dinamiche che escludono o limitano le funzioni consuntive del testo rispetto allo spettacolo e ai percorsi dei performer. Hélène Cixous, scrittrice e dramaturg del Théâtre du Soleil, non ricava i personaggi dagli attori, ma dall'attivazione d'una dialettica fra io e non io simile a quella dell'attore/interprete, che, ricevendo la parte dall'esterno di sé, si dispone all'ascolto delle indicazioni registiche: “[L'attore] attravers[a] le giungle dell'essere per cercare il personaggio e riportarlo dalla notte alla vita, alla scena. Lasciarsi possedere dall'altro, come se il corpo fosse un'immensa e vertiginosa erranza alla ricerca della propria persona, e infine del suo nome altro. [...] Ebbene, quel cammino anche l'autore lo fa: ritrovo il mio viaggio vacillante in quello degli attori”⁸. Carrière, romanziera, sceneggiatore cinematografico e dramaturg di Peter Brook, conduce, durante la prima fase di elaborazione del *Mahabharata*, “lunghi periodi di scrittura solitaria”⁹, poi, durante le audizioni, assume “un metodo di lavoro empirico, detto “shifting method” [metodo instabile]”¹⁰ che consiste nel recitare – ricorda lo stesso Carrière – “tutti i personaggi, anche quelli femminili, nella loro interezza e in versioni differenti”¹¹. La scrittura del dramaturg precede il lavoro dell'attore, vi si intreccia e confronta, lo ordina, lo integra, lo alimenta con indicazioni, frammenti, anche con parole isolate, lo accompagna con continui interventi sulla parte, oppure rinuncia a oggettivarsi in testo, risolvendosi – come ha scritto benissimo Claudio Meldolesi – in “un oggetto mobile fra autore e attore”¹². Più appartate, forse perché meno rappresentative del generale prevalere della “scrittura scenica” su quella testuale, le drammaturgie che, nella scia dei grandi autori di compagnia, da Goldoni a Eduardo, ricavano la parte dall'attore¹³. Eppure, proprio questa modalità chiude idealmente il

⁷ Scrive Renata Molinari, prima dramaturg italiana: “Fra tante domande, gli unici che non me ne hanno fatte, in termini di definizione [di cosa sia il dramaturg], sono i registi che hanno chiesto il mio intervento drammaturgico. [...] I registi sanno di cosa hanno bisogno, o almeno sanno cosa manca, quale smagliatura può rendere più fragile il loro operato”. (R. Molinari, *Un percorso di lavoro*, in C. Meldolesi, R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 170).

⁸ H. Cixous, *Il teatro del cuore. Scrivere per il teatro*, Pratiche, 1992. Sull'inquadramento dei due processi – del dramaturgo e dell'attore – all'interno della creatività d'ensemble del Théâtre du Soleil cfr. R. Gandolfi, *Processi creativi: il teatro d'ensemble e le scritture collettive*, in S. Bottiroli - R. Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012, pp. 160-182.

⁹ Cfr. S. Ferrone, *Lavoro di gruppo con autore: Jean-Claude Carrière*, in “Drammaturgia”, 1990, n. 1, p. 319.

¹⁰ A. Rossi Ghiglione, “*Le Mahabharata*” (1985). *Narrare la “grande poesia del mondo” sulla scena, in La prova del Nove: scritture per la scena e temi epocali del secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta - L. Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 332.

¹¹ J.-C. Carrière, in V. Di Bernardi, *Mahabharata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 89.

¹² C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 67.

¹³ La dinamica compositiva fondata sulle corrispondenze fra performance e performer è comunque

percorso conoscitivo avviato dall'emancipazione del teatro dal testo, riproponendo, seppure con diversi strumenti e obiettivi, il prodursi della scrittura drammatica all'interno del processo teatrale. Come ricorda De Marinis:

Per cogliere in maniera più adeguata (cioè in tutta la sua ricchezza e complessità) la reale dinamica storica dei rapporti fra testo e spettacolo nel teatro occidentale moderno, bisogna passare da un punto di vista incentrato (esclusivamente) sul prodotto, sul risultato, a un punto di vista (prevalentemente) incentrato sul processo, o meglio sui processi, che sono processi di composizione drammatica e di composizione scenica, con la relativa utilizzazione dei materiali letterari¹⁴.

Credo che, per rendere universalmente applicabile questa limpida avvertenza metodologica, basti riconoscere che, a seconda delle pratiche e delle tradizioni, il processo teatrale può tanto spartirsi in due processi distinti (l'uno drammatico, l'altro scenico), che restare sostanzialmente unitario. In tal caso, la scrittura costituisce una funzione del processo stesso.

È cioè un'operazione che definisce gli elementi verbali e drammatici delle parti, coniugando l'esserci degli attori alle sue successive metamorfosi. Molto spesso, nella storia del teatro, i drammi degli autori di compagnia continuano a vivere autonomamente in quanto testo, ma ecco che, qualora li si consideri all'interno del processo, ogni loro indipendenza artistico-narrativa si scioglie nella rete delle contingenze teatrali. *La locandiera*, può venire rappresentata per secoli, ma, colta nel suo farsi, è una risposta all'attrice, Maddalena Marliani, e, al contempo, una brutale dimostrazione del potere dell'autore, che, nell'espone al pubblico ludibrio la persona dell'interprete attraverso la lente del personaggio, mostra come la propria arte consista in una trasformazione, in un trattamento, delle persone che fanno concretamente teatro¹⁵.

La scrittura può dunque essere una funzione del processo teatrale, nella stessa misura in cui il parlare può essere una funzione comune alla persona dell'attore e alle sue realizzazioni sceniche. In tal caso, il tempo diacronico della drammaturgia scritta viene a iscriversi, come in un sistema di sistole e diastole, nel respiro profondo del teatro, che, al compimento d'ogni ciclo, consegna agli attori parti intessute di riferimenti biografici e scenici.

Nel 1997, introducendo la prima edizione di *Teatro impuro*, il libro che raccoglie le principali pièce di Martinelli, Claudio Meldolesi inquadrava il lavoro del drammaturgo-regista in una costellazione di esperienze che comprendeva, fra gli ascendenti

fondante nel "teatro di narrazione", e, per quanto riguarda gli spettacoli d'ensemble o compagnia, figura altamente rappresentata, oltre che da Martinelli, da svariate esperienze dell'ultimo Novecento e contemporanee (Ugo Chiti, Laboratorio Teatro Settimo, Spiro Scimone, Emma Dante) e, in particolare, dalla straordinaria letteratura oralizzante che Testori avvita alle voci e ai corpi degli attori. Su Giovanni Testori e Franco Parenti cfr. S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amleto di Giovanni Testori*, Bonanno, 2007.

¹⁴ M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 100.

¹⁵ Cfr. G. Herry, *Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo*, in "Studi goldoniani", 1988, n. 8, pp. 137-158.

più antichi, Eduardo e Pirandello, fra quelli più vicini, Fo, Bene e Leo de Berardinis, allora – e pare ieri – ancora tutti attivissimi:

Fra i nuovi drammaturghi italiani Marco Martinelli non ha un posto definito, perché la sua scrittura si è formata e ancorata in un gruppo: è sembrata perciò meno d'autore di quella di un [Umberto] Marino, anche se con le sue fantasie drammatiche ha attraversato secoli e continenti.

D'altro canto, la sua fedeltà ad una compagnia, intesa come insieme di compagni in cerca, è stata e resta una costante del Novecento italiano: da Eduardo ai teatri d'autore (fino a Barberio Corsetti) e "di gruppo", passando per tre generazioni di attori-registi artefici delle loro partiture drammatiche. (E prima c'era stato addirittura Pirandello che, nelle vesti di autore capocomico, aveva indicato a Eduardo la via per dilatare drammaturgicamente le sue invenzioni sul personaggio). Se ne possono indicare i caposcuola in Fo, Bene e Leo¹⁶.

Con *Pantani*, Marco Martinelli ritrova l'autonomia testuale degli "artefici" scenici della prima generazione. Questa drammaturgia è stata infatti scritta, dopo due anni di ricerche, in pochissimi giorni e prima ancora di iniziare le prove. Martinelli ha cominciato dalla prima delle 34 scene staccate della *pièce*, tante quante gli anni di vita di Marco Pantani, ed è andato avanti. Lo spettacolo riflette l'organicità testuale. Marchiori osserva che, nel *Pantani*, "la costruzione delle partiture sceniche sembra [...] un'incarnazione a priori della scrittura più che una derivazione a posteriori da essa"¹⁷. D'altra parte, nelle dinamiche delle compagnie drammaturgiche, dove le parole nascono dall'ascolto reciproco, la scrittura individuale non contraddice né esclude la composizione collettiva del testo, poiché il dramma scritto diventa tanto più autonomo ed eloquente quanto più implica e descrive i propri destinatari scenici, i percorsi compiuti per giungere a compimento, la volontà di modificare l'esistente che ne ha motivata la genesi. *Pantani*, in particolare, registra "preventivamente" azioni sceniche e verbali, che si delineano in quanto compimento "consuntivo" di diversi livelli esperienziali¹⁸. Questi comprendono le ricerche intorno alla figura e alla storia di Marco Pantani; la frequentazione dei testimoni diretti della vicenda (i parenti e gli amici del ciclista); l'attitudine registica a inquadrare spazialmente le azioni; la conoscenza degli attori e delle loro possibilità relazionali: orizzontali (interne alla scena), verticali (fra scena e platea) e infra-interpretative (fra la persona dell'attore e la figurazione della parte).

In questa fase, Martinelli sta sperimentando in tutte le direzioni l'artigianato delle relazioni umane, dimostrandone la capacità di superare il già sedimentato, acquisito e noto. L'apertura delle Albe agli adolescenti di Ravenna e, prima ancora, ai migranti senegalesi, ha reso possibile, nel tempo, l'attuazione di progettualità senza precedenti come *Eresia della felicità*, che ha riunito a Santarcangelo di Romagna

¹⁶ C. Meldolesi, *Introduzione. Un uomo-teatro individualista e un collettivo di irriducibili individualità*, in M. Martinelli, *Teatro impuro*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2006 (II edizione riveduta e ampliata), p. 11.

¹⁷ Cfr. nel dossier qui raccolto p. 159.

¹⁸ Le nozioni di "drammaturgia preventiva" e "drammaturgia consuntiva" vengono avanzate da Siro Ferrone in vari contributi fra cui *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in "Il castello di Elsinore", 1988, n. 3, e *Drammaturgia consuntiva*, in AA. VV., *Non cala il sipario*, Bari, Laterza, 1992.

(8-17 luglio 2011), durante il festival diretto dall'altra anima del Teatro delle Albe, Ermanna Montanari, duecento giovanissimi provenienti dalle "non-scuole" di Scampia, Mazara del Vallo, Brasile, Senegal, Stati Uniti, Lamezia Terme e dei molti altri luoghi dove Martinelli e i suoi collaboratori hanno seminato in questi anni. Lavorando con loro a vista del pubblico, Martinelli ha animato un'enorme, eppure minuziosa e struggente tessitura di gesti fisici e verbali, che trasmettevano il sentore di irriducibili e fragili identità umane. Tutti i partecipanti, seguendo gli estemporanei schemi di gioco indicati dal drammaturgo-regista, hanno trovato, nel dire Majakovskij, parole gridate, movimenti, strofe, gesti, singoli nomi, sincronie corali, che rendevano improvvisamente percepibile il loro riflettersi in poesie rivelatrici della vita¹⁹.

Anche la scrittura, con *Pantani*, ha compiuto un analogo superamento, disgregando i confini delle esperienze precedentemente compiute, per riaggregarli più in là, dove non si era ancora giunti. Credo che indagare le componenti processuali e i riferimenti attoriali di questa drammaturgia – per altro, ancora inedita – di Marco Martinelli, possa fornire indicazioni utili all'inquadramento teatrale e teatrologico del testo scritto.

Lo spazio scenico descritto dalle didascalie, e poi realizzato dallo spettacolo, non è né mimetico né scenografico, ma decisamente registico. E cioè determinato da una precisa idea di rappresentazione, che, in questo caso, distribuisce i gruppi dei personaggi e le immagini proiettate in diversi "luoghi deputati", definendo un'ambientazione funzionale, simbolica e, al contempo, immersa nella realtà del teatro. La modalità del "luogo deputato" inquadra infatti nella concretezza del luogo scenico i contenuti delle singole articolazioni spaziali, che, proprio perché compresenti e reciprocamente affacciate le une sulle altre, consentono ai personaggi di relazionarsi dalle proprie postazioni, senza tener conto di condizioni che non siano la concreta possibilità di sentirsi, vedersi, parlarsi. Così, ad esempio, nella scena 1 (*Inizia così*), Tonina, la madre di Marco Pantani, spegne l'immagine video, la riaccende, si rivolge al pubblico, dialoga con il marito Paolo e, infine, accetta la presenza d'un personaggio di narratore (l'Inquieto), che si presenta in questo modo:

Entra in scena L'Inquieto. Ha un passo leggero, quasi in punta di piedi, guarda un po' incerto Tonina e Paolo, che seri lo fissano. Arriva al leggio. Si rivolge agli spettatori.

L'INQUIETO Scusate. Io... sono un giornalista. Francese. Sono un giornalista francese amico di Marco. Per questo posso stare qui... (*guarda Tonina e Paolo come per ricevere un assenso, i due lo guardano seri, Tonina accenna appena un sì con la testa*), per questo Tonina e Paolo mi concedono di stare qui. Il giardino è aperto, per coloro che l'hanno amato.

¹⁹ Osserva Massimo Marino: "Adolescente arrabbiato il cubo-futurista, monadi isolate i ragazzi di oggi, sfidati dall'Eresia a una dimensione collettiva che non tarpasse le ali personali. A ritrovarsi, nel rito. A pensare attraverso la voce, il corpo, il movimento". (*L'Eresia della felicità di Marco Martinelli*, in "Doppiozero", al link www.doppiozero.com/materiali/scene/l'eresia-della-felicità-dimarco-martinelli).

I "luoghi deputati" – che la scena di *Pantani*, disegnata da Alessandro Panzavolta di Orthographe, raccoglie in una limpida unità funzionale – sono cinque.

In fondo al palco c'è un grande schermo rettangolare sul quale appaiono registrazioni RAI, foto dall'Album di famiglia di Pantani, video privati, interviste registrate.

Di fronte, si situa una piccola pedana, che ricorda i palchetti dei comici. Qui, nel corso di brevi scene, che occupano anche il corrispondente spazio di proscenio, agiranno diversi personaggi implicati nella vicenda. È il "luogo" degli attori più giovani, che, brechtianamente, interpretano a vista i propri compiti drammatici, sia formando e sciogliendo il coro che impersonando caratteri d'invenzione e persone reali (come Renato Vallanzasca o il ministro Gasparri).

A sinistra, c'è "un leggio e un'asta con microfono. Sopra il leggio, un altro telecomando". È il "luogo" dell'Inquieto.

Sempre a sinistra, in posizione arretrata, prende posto a partire dalla scena 2 (*Coro della pianura e del monte*) "Simone Zanchini, un fisarmonicista di San Leo con una barba da capretta e una fisarmonica antica che quando la suona sembra un organo di cento canne".

A destra, ci sono "un divanetto e un tavolino con sopra un telecomando, una calla bianca in un vaso, una busta e un microfono". È il "luogo" di Tonina e Paolo, i genitori di Marco Pantani, e poi anche di Manola, sua sorella.

Nonostante il "luogo deputato" di Tonina e Paolo sia un interno, il salotto di casa, l'Inquieto indica come "giardino" il "qui" in cui gli viene concesso di stare. Anche da questa battuta emerge un modo di procedere di tipo processuale, che intreccia continuamente risultanti, corrispondenze e sinergie fra la ricerca dedicata all'argomento e la più larga vita teatrale che la ingloba. Il giardino rievoca, infatti, il luogo in cui sono effettivamente avvenuti gli incontri fra Martinelli e i genitori di Pantani. Per l'autore, nominarlo, è quasi una cosciente attivazione mnemonica: un intimo rituale teso a propiziare la restituzione scenica del vissuto. D'altra parte, la parola, una volta detta nel contesto della *pièce*, acquista una valenza metaforica, per cui l'espressione "giardino" designa lo spazio comune fra i "luoghi deputati". Difficilmente, lo spettatore noterà il termine e la sua accezione. Il lettore, invece, dopo aver immaginato uno spazio scandito in "luoghi", che, a larghe linee, prefigurano le tipologie degli interventi spettacolari (filmati, narrativi, drammatici), si potrà soffermare incuriosito sulla parola "giardino", e, tornando sulla frase, penserà che, forse, questo giardino non rappresentato ma presente, è il teatro stesso: luogo d'incontro aperto a tutti, ma, qui, in particolar modo, destinato a coloro che hanno amato e conosciuto Marco Pantani, la persona per la quale s'inoltra, col mezzo del rappresentare, una realissima istanza di riscatto.

Compiuta la ricerca su Pantani, Martinelli l'ha immersa nell'immaginario del Teatro delle Albe, che, come accade nelle formazioni di lunga durata, coniuga la memoria del repertorio realizzato a quella, più dettagliata e segreta, delle singole filiere esperienziali che vi si sono intrecciate, venendone alimentate e assorbite. Da questa compenetrazione di elementi, che comprende, da un lato, informazioni e conoscenze sulla storia di Marco Pantani, dall'altro, figurazioni sceniche e percorsi attoriali, sono risultate quattro traiettorie drammatiche che si impernano ognuna a diverse corrispondenze fra la vicenda narrata e le componenti dell'ensemble.

Le interviste fatte nel “giardino” di Tonina e Paolo hanno fornito un materiale verbale e narrativo, che ha preso forma drammatica fluendo nei “repertori personali” di due attori storici dell’*ensemble*, Ermanna Montanari e Luigi Dadina, nella pièce, i genitori di Marco Pantani.

Diversamente, le indagini pubblicate dal giornalista Philippe Brunel in *Vie et mort de Marco Pantani* (Grasset, 2007), un libro che ha svolto un ruolo fondamentale nell’attivare la ricerca delle Albe sulla tragica vicenda del ciclista, vengono segmentate in esplicazioni narrative e momenti d’inchiesta principalmente affidati al personaggio dell’Inquieto.

Fra il “prima” della storia, che prosegue nel vivere dei familiari e degli amici, e il “dopo” delle indagini, troviamo, nei “luoghi deputati” centrali – lo schermo e il palchetto dei comici –, le immagini della vita pubblica e privata di Marco Pantani, e la mobilità del teatro, il suo essere gioco, interazione, dispositivo relazionale e imitativo. A quest’ultimo aspetto, corrispondono, nel *Pantani*, le azioni del coro e le rapide scene che integrano le spiegazioni dell’Inquieto oggettivandone scenicamente personaggi e situazioni. Sia il coro che le scene sono affidati ad attori cresciuti nel vivaio della “non-scuola” delle Albe.

La scrittura di Martinelli riproduce al proprio interno sia la dimensione diacronica della composizione drammatica che quella sincronica del lavoro teatrale. La prima si snoda nel seguito delle 34 scene staccate, la seconda si evidenzia nell’attribuzione dei materiali narrativi a singole componenti attoriali e nell’allogamento di ciascuna di queste in “luoghi deputati” compresenti. Così come il luogo della pièce coincide con l’effettivo spazio teatrale, anche il tempo della rappresentazione coincide con quello in cui si compie la performance. La vicenda di Pantani, qui, non viene attuata drammaticamente, ma risulta da una giustapposizione di narrazioni dialogate, che si riferiscono ognuna sia a tempi distinti (Pantani bambino e adolescente, gli anni dell’ascesa e dei primi gravi incidenti, i momenti della ripresa, i trionfi agonistici...) che ad una diversa percezione del passato (luogo dell’unità e poi della rottura familiare, per Tonina e Paolo; contesto di falsificazioni da snidare, per l’Inquieto). Nel testo di Martinelli, la teoria del dramma epico si radicalizza, dunque, in epiche senza dramma, ma capillarmente drammatizzate dal loro essere teatro: cioè azioni di attori, che connotano e contrassegnano, fin dalla scrittura “preventiva” del testo, le parti loro destinate.

Vediamo ora di meglio precisare il sistema di acquisizioni e varianti effettuate dalla scrittura di *Pantani* rispetto alle tradizioni e ai singoli percorsi attoriali del Teatro delle Albe.

I personaggi di Tonina e Paolo – Martinelli ha mantenuto i nomi delle persone reali – riprendono alcune caratteristiche di Daura e Arterio – protagonisti, prima, del fulminante apologo di *Bonifica* (1989) e, poi, dell’apocalittico e grottesco “drammetto edificante” dei *Refrattari* (1992). Daura, Palma, la protagonista di *Incantati*, e la *Madre in Rub. Romagna più Africa uguale*, rientrano in una catena di “figure femminili potenti” che trovano in Tonina un corrispettivo realistico, ma altrettanto radicato nell’antropologia della donna romagnola e risonante di archetipi materni. Ermanna Montanari, in un’intervista rilasciata a Laura Mariani il 12 dicembre 1995, ha descritto

to la problematica coabitazione artistica con queste “figure” – termine che l’attrice preferisce a quello di personaggio, in quanto non implica una psicologia, ma caratteristiche concrete cui corrispondere con un lavoro che fa continuamente i conti, non tanto con l’immedesimazione, ma con “il desiderio creativo di ‘non lasciare traccia’” e “la pesantezza di un mammifero ancorato a terra”²⁰. Dalle sue parole risulta l’immaginario femminile di Martinelli, che, di figura in figura, si è prolungato fino a includere parte di Tonina, una madre diversa da tutte le altre:

A Marco ho chiesto esplicitamente di fare una parte da uomo, Prometeo, perché da tempo, all’interno di una visione che lui ha di me, recito figure femminili cosiddette potenti: Daura, Palma, la Madre in *Rub*. Queste figure sono l’immagine che Marco ha del femminile come grande madre, natura, qualcosa di vitale: hanno una voce, e sono contemporaneamente liriche e tragiche. In questa visione mi ritrovo, ma non mi contiene tutta²¹.

Come le precedenti realizzazioni sceniche di Montanari e Dadina anche i personaggi di *Pantani*, procedono dall’attivazione d’una fondamentale dialettica teatrale: quella fra i “repertori personali degli attori” e la composizione delle nuove “parti” che li ampliano e sviluppano, spesso introducendo *contrainte* e spiazzamenti che evitano di cadere in stereotipi e cliché. Dalla Commedia dell’Arte fino al teatro dei ruoli, i “repertori personali degli attori” si sono fondati su differenziati insiemi di qualità performative, linguistiche e caratteriali, che hanno consentito, agli artisti scenici, di passare da una “parte” all’altra proseguendo il lavoro sulle loro identità di *performer*, e, ai drammaturghi, di definire i personaggi in base a presenze introiettate e attivabili nell’immaginario. Storicamente, specie nel caso delle drammaturgie nate all’interno d’una stessa formazione, i personaggi degli autori e i “repertori personali degli attori” si corrispondono come facce d’una stessa medaglia, tanto da richiedere – come fa Ermanna Montanari nell’intervista qui riportata – l’introduzione di discontinuità che liberino differenti concezioni. Questa dinamica, ancora evidentissima nell’opera di Eduardo – che, osserva Anna Barsotti, “conserva l’impronta della persona dell’attore, di un modo di parlare suo proprio”²² –, si è, in seguito, vitalmente riprodotta nel teatro dei gruppi (si pensi alla congruità delle parti rivestite dalle attrici dell’Odin Teatret) e degli ensemble. Nel corso degli anni Ottanta, Laura Curino inanella, in quanto attrice e dramaturg di Laboratorio Teatro Settimo, una serie di personaggi di “madre sostituta”²³, mentre Marco Paolini, ancor prima di distinguersi fra i fondatori della nuova narrazione teatrale, già ricopre, nell’organico di Laboratorio Teatro Settimo, riconoscibili personaggi di narratore. Ma è soprattutto nel Teatro delle Albe che la drammaturgia confluisce nei “repertori personali degli attori”, e che, di rimando, “i

²⁰ Cfr. *Antologia personale. Ermanna Montanari intervistata da Gerardo Guccini*, in “Atti & Sipari”, ottobre 2008, n. 3, p. 4.

²¹ L. Mariani, *Ermanna Montanari, fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012, p. 240.

²² A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 147-148.

²³ Cfr. R. Tarasco, *Alla lettera*, in G. Guccini - M. Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonte del ‘teatro narrazione’*, Castello di Serravalle (Bologna), le ariette libri, 2004, p. 133.

repertori personali degli attori” condizionano le movenze dell’immaginario drammatico, scavandone i canali di scorrimento. In Daura e in Tonina – entrambe accompagnate dall’attributo d’una calla: il totem floreale di Ermanna Montanari – s’incarnano poli contrapposti della maternità: la madre ctonia e terragna, che si configura agli occhi del figlio Arterio in quanto inattingibile e mitico altro da sé (incubo, drago, santa levitante sui detriti della civiltà occidentale), e la madre iscritta nell’amorosa catena del vivere. Tonina, a differenza di Daura, si vuole leggibile, chiara, inequivocabile. In scena, la vediamo vestita di rosso e questo colore è segno della sua volontà di comunicare al figlio la propria presenza:

E là siamo arrivate [alla tappa di Courcheval] anche io e Christine. Mi ero messa una bella tuta rossa perché mi vedesse. Vedrai che se sono tutta rossa riesco a distinguermi anche in mezzo a un sacco di gente. E infatti, appena è passato, magari non m’ha visto, ma si è alzato sui pedali.

Altrettanto decisa la distanza fra Arterio e Paolo: tanto il primo è autoreferenziale e violento, tanto il secondo è riflessivo e emozionalmente maturo. Eppure, i quattro personaggi si assomigliano. La parlata romagnola, il loro modo d’essere e porsi, la corporeità del pensiero, più caratterizzante e icastico che psicologico e allusivo, li rendono espressioni di identità corali: sono “tipi” umani e la collettività che li ha prodotti; parlanti che custodiscono la lingua proferita; singoli esemplari e, assieme, la propria categoria d’appartenenza.

Le “figure” delle Albe si staccano dal vincolante psicologismo del personaggio, anche approdando all’universalità delle maschere.

L’Inquieto è interpretato dall’attore italo-belga Francesco Mormino, conosciuto dal regista-drammaturgo durante un precedente lavoro, *Detto Molière* (Mons, 9 febbraio 2010). Nel caso dell’Inquieto, la scelta dell’attore sembrerebbe corrispondere alle esigenze della parte e non costituire, come accade a proposito di Tonina e Paolo, un atto preliminare alla scrittura del testo. Anche Mormino, però, presenta esperienze e qualità attoriali che corrispondono al personaggio affidatogli. Nel teatro di Martinelli, l’attore, sia che determini la stesura della parte, sia che ne sia semplicemente il destinatario, figura come suo doppio. Il nostro drammaturgo-regista non chiede alla scena di recepire e realizzare in concreto progettualità demiurgiche, ma lavora sulle impurità dell’immaginazione drammatica, che non incarna letterariamente figure, storie e caratteri, ma, a somiglianza della perla nella polpa dell’ostrica, si sviluppa includendo concretissime schegge di teatro. Dell’Inquieto, la professionalità di Mormino rivela un aspetto essenziale. E cioè il suo essere, rispetto alla vita di Pantani, un commento postumo, una voce esterna, che proviene da un mondo altro che non è né la Romagna né il ciclismo. Mormino, infatti, oltre ad essere attore, musicista e aiuto regista, è anche Voice Over in produzioni filmiche, televisive, radiofoniche e teatrali: la sua voce, specializzata nel compito di commentare fuori campo i fatti d’un mondo diegetico che non la ingloba, si presta dunque a veicolare, nel *Pantani* di Martinelli, l’esposizione d’un pensiero esplicativo e saggistico. L’inquietudine, nel caso dell’Inquieto, non è un dato caratteriale, ma un’istanza etica suscitatrice di indagini e spiegazioni.

Martinelli, per questo personaggio, ha avuto insomma bisogno di una presenza leggera, che si staccasse dalle identità agglutinate di Tonina/Ermanna Montanari e Paolo/Luigi Dadina, e che, invece di rappresentare una persona in atto di dubitare, di ipotizzare e di investigare, trasmettesse gli esiti di queste ricerche, figurando, nell’equilibrio drammatico della *pièce*, in quanto storico immediato del reale. E cioè come portatore di conoscenze, che esplorino le connessioni fra i fatti, accompagnandole però dall’esterno, con effetto, per l’appunto, di Voice Over.

Esaminiamo ora le scene corali e i dialoghi sul palchetto dei “comici”. Mentre gli “attori storici” del Teatro delle Albe indirizzano l’inventiva drammaturgica verso la composizione di figurazioni stratificate e coese, che custodiscono le biografie teatrali dei propri destinatari scenici, le più giovani leve richiamano una *performance* collettiva dove il rappresentare esibisce identità personali, che aderiscono alle mobili richieste della drammaturgia: caratterizzare battute, animare situazioni, evidenziare intenti e pensiero, commentare brechtianamente il personaggio, intonare ritmicamente versi, declamare all’unisono, confluire nell’insieme o separarsene, transitare fra l’uno e l’altro di tali compiti.

Per capire il retroterra di questa modalità, occorre considerare il ruolo svolto dalla “non-scuola” nel rigenerare e allargare il Teatro delle Albe²⁴. Fin dal 1992, Martinelli e compagni hanno coinvolto le scuole di Ravenna, sviluppando, di progetto in progetto, relazioni immediate e carnali, provocatoriamente “asinine”, fra gli studenti partecipanti e il mondo dei classici²⁵. Sopra tutti Aristofane e Shakespeare. Dalla pratica d’una teatralità senza tecniche da insegnare o modelli da trasmettere, sono usciti attori originali e consapevoli come Alessandro Argani, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Michela Marangoni, Laura Redaelli e Alessandro Renda. Dopo aver affrontato, sempre insieme a Martinelli, drammaturgie che ne promuovevano le qualità e orientavano la crescita (*Tingeltangel*, 2000, *Baldus*, 2000, *La canzone degli F. P. e degli I. M.*, 2005), le più giovani leve delle Albe hanno realizzato assieme al nucleo storico della compagnia spettacoli basati sull’organica fusione delle componenti attoriali. Punti d’arrivo di questo processo d’integrazione sono *Sterminio* di Werner Schwab (2006) e *Stranieri* di Antonio Tarantino (2008): drammi in cui tutti gli interpreti partecipano nella stessa misura, senza, cioè, raggrupparsi a seconda dei percorsi formativi, alla costruzione di mondi claustrofobici, dove le relazioni s’intrecciano fino all’annichilimento reciproco. All’inizio, però, quando, per la prima volta, si è trattato di unire in una produzione teatrale di giro attori del gruppo storico e giovanissimi studenti della “non-scuola”, tutti ancora iscritti agli istituti superiori di Ravenna, Martinelli ha sperimentato una diversa modalità, che accentuava la divisione fra le componenti attoriali, ricavandone conflittualità da rivestire di senso drammatico.

²⁴ Cfr. C. Ventrucci, *La non-scuola delle Albe*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 2/98, pp. 25-27.

²⁵ Dice agli adolescenti la “non-scuola”: “Vieni da me, e apri con la chiave dell’occasione l’asinin palato, sciogli la lingua, fai uscir dalla tua bocca quell’straordinario rimbombo che la largità divina, in questo confusissimo secolo, nell’interno tuo spirito ha seminato. Vieni da me, e con me fai valere la tua barbara natura, raccogli i frutti e i fiori che sono nel giardino dell’asinina memoria” (M. Martinelli - E. Montanari, *Noboalfabeto. 21 lettere per la non-scuola*, in Id., *Noboalfabeto. 1992-2001 dieci anni di non-scuola*, Ravenna, Edizioni Ravenna Teatro 2, 2001, pp. 4-19: 4).

Lo spettacolo che ha accompagnato la transizione degli adolescenti ravennati dalla “non-scuola” al Teatro delle Albe e fissato, nelle tradizioni dell’*ensemble*, uno schema drammatico tenace e vitale, è *I Polacchi. Dall’irriducibile Ubu di Alfred Jarry* (2000). Con questo lavoro, l’*Ubu re*, che Jarry aveva ricavato da una satira goliardica degli studenti di Rennes, veniva nuovamente ambientato, dopo una secolare peregrinazione nel mondo delle avanguardie novecentesche, fra adolescenti “asinini” e vitali, che, nel fare teatro, manifestano, non già parti apprese, ma quello che vogliono essere e sono.

Spettacolo molteplice e narrativamente lineare, *I Polacchi* riunisce e armonizza, attraverso improvvisazioni e operazioni di scrittura consuntiva, componenti apparentemente distanti come l’entusiasmo dell’adolescenza e la stratificata tradizione del nuovo; l’adesione dionisiaca al rito del teatro e il velato sapere dei “tecnici di Dioniso” (*oi technitai Dionisou*), come nell’antica Grecia venivano chiamati attori, musicisti, danzatori e mascherai.

I secondi termini del confronto, quelli legati alla memoria dell’innovazione e alla conoscenza del teatro, si incarnavano negli attori delle Albe: Ermanna Montanari (Madre Ubu), Mandiaye N’Diaye (Padre Ubu) e Maurizio Lupinelli (Burdur, nella prima versione dello spettacolo). Accanto a loro, gli studenti ravennati apportavano alla dialettica fra realtà e teatro, che fonda tanto l’opera di Jarry che la sua riattivazione ad opera di Martinelli e compagni, il linguaggio, i comportamenti e il calore della nuova generazione. A questi due raggruppamenti attoriali corrispondono, nei *Polacchi*, altrettante drammaturgie e modalità performative. Se Montanari e Mandiaye N’Diaye si confrontano con l’esigente esistere delle maschere di Madre e Padre Ubu, gli adolescenti apprendono a ritrovare teatralmente le proprie identità quotidiane attraverso i principi basilari della “non-scuola”. Questi vengono sinteticamente enunciati da Marco Martinelli in una intervista con Mariacristina Bertacca:

Uno dei principi della non-scuola è l’attenzione al coro. Prima di tutto siamo una squadra, questo è quello che bisogna far sentire ai ragazzi da subito, siamo un coro. Poi qualcuno potrà impugnare un personaggio o un altro, ma non ci saranno protagonisti e comparse, siamo tutti presenti e tutti ci giochiamo la nostra partita teatrale sul palco. Questa cosa non viene detta all’inizio delle prove come una frase ad effetto, come una frase retorica, è quello che, se sei una brava guida, devi far comprendere ai ragazzi ogni giorno di lavoro: tutti loro sono importanti e indispensabili, nessuno di loro verrà eliminato²⁶.

Nel lessico di Martinelli le espressioni “coro” e “squadra” non solo segnalano metaforicamente l’importanza del “fare gruppo”, ma indicano anche alcuni termini di riferimento dell’allenamento teatrale. Cosa di meglio, per entrare in intimità corporea con gli altri partecipanti, che esercitarsi, come fanno i cori, nell’intonazione simultanea di singole parole, slogan o filastrocche, o provare, come fanno le squadre sportive, gli stessi esercizi, gli stessi movimenti? La sincronia, sia fonica che corporea,

²⁶ Suburbia, *I ragazzini verranno salvati dal teatro? Marco Martinelli intervistato da Mariacristina Bertacca*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 2/2011, pp. 13-17: 15.

rafforza e teatralizza la presenza dell’identità quotidiana. A questo primo principio s’intreccia il lavoro sul teatro primario dell’esistenza, che, isolato dal continuum biografico dei singoli partecipanti e scenicamente trasposto, costituisce la materia prima d’una teatralità ricavata dalla vita. Dice Martinelli, confrontando i diversi Ubu realizzati, dopo l’esperienza dei *Polacchi*, con gli adolescenti di Chicago – *Mighty Mighty Ubu* (2005) –, Diol Kadd – *Ubu buur* (2007) – e Scampia – *Ubu sotto tiro* (2007), dove però, non vi sono gli attori delle Albe:

è evidente che nel cuore del Senegal i ragazzini a cinque, sei anni hanno già il tamburo nel sangue. I napoletani hanno il loro teatro nel sangue, [...] e ti sorprende a ritrovare il genio naturale di Totò in un ragazzino che l’avrà visto sì e no alla televisione. E i ravennati, che non Totò non l’hanno nel sangue? I ravennati, come tutti i popoli della terra, hanno comunque Dioniso nel sangue [...]. L’essere umano è teatrale in ogni sua manifestazione: al bar come al lavoro, a scuola come al cimitero, noi facciamo, siamo continuamente in scena, ci esponiamo con le parole, con i gesti, con lo sguardo, con i sorrisi, col pianto. La non-scuola va alle radici di questa teatralità primigenia²⁷.

Da un lato, dunque, gli adolescenti portano al teatro la teatralità della vita quotidiana e le possibilità del loro essere, in scena, squadra, coro, organismo collettivo; dall’altro, gli attori intrecciano nelle figure ricavate da Jarry filamenti di memoria, esperienze sceniche, tutti i ramificati retaggi dei loro “repertori personali”. I primi trascinano all’interno degli spettacoli i contesti in cui vengono realizzati: la periferia di Chicago, con le sue componenti multietniche, i suoi codici giovanilistici, il rap; il mondo arcaico e ancora animista di Diol Kadd, con la sua ritualità e la sua corporeità energica e guerriera. I secondi, invece, perforano gli assi ortogonali delle relazioni sceniche fra attore e attore, e attore e pubblico, col loro esserci che coniuga radici profonde a ulteriori possibilità esistenziali²⁸.

Nei *Polacchi* e, poi, in *Mighty Mighty Ubu* e in *Ubu buur*, gli attori delle Albe rappresentano le permanenze del teatro, il suo modificarsi lento a partire da patrimoni di esperienze reificate nel corpo e, come il corpo, resistenti e fragili; diversamente, gli adolescenti importano sulla scena un vivere molteplice, che lambisce temporaneamente il teatro lasciandovi tracce che la drammaturgia conserva²⁹.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Dice Ermanna Montanari della sua Madre Ubu bianca ed aspra, sottile e affilata: “Mêdar Ubu è bianca come una calla; l’abito ricorda una calla. La calla ha un lungo stelo, sembra pura, ma se tira il vento se ne va di qua e di là. È veloce. La calla cos’è? Una lingua. Sottile, carnosa e bianca. Mêdar Ubu ha anche i capelli bianchi, lunghi lunghi come una geisha orientale. E anche il volto è tutto bianco. È uno spettro. Non deve aver nessun profumo, ma deve dar la sensazione di essere annusabile. È trascinata dalla bellezza della parlata romagnola, dal suo nero. Quanti anni ha? Novemila novecentonovantanove” (M. Martinelli - E. Montanari, *Dialoghi in cucina*, in Id., *Noboalfabeto*, cit., pp. 20-31: 24).

²⁹ Ermanna Montanari ha descritto a più riprese gli assestamenti scaturiti dalle relazioni fra le due anime di questi *Ubu*. Dice, parlando del *Mighty Mighty Ubu* realizzato, a Chicago, con adolescenti di recente immigrazione che frequentavano la Nicholas Seen High School: “il rap [...] è stata la porta attraverso la quale entrare in contatto con loro: da una parte l’*Ubu* di Jarry, dall’altra il rap. A me il rap non fa scattare il piacere subitaneo del ritmo. Durante le prove mi sentivo stonata, non riuscivo a condividere

Alle distinzioni fra attori/maschere e performer/“coro”/“squadra” corrispondono altrettanti orientamenti compositivi, che ritroviamo nella tessitura del *Pantani*, dove, a seconda del destinatario scenico, Martinelli si focalizza sulla figurazione del personaggio – ritrovandovi l’identità teatrale dell’attore – oppure concentra rapide azioni dialogiche e interventi corali. Vi è però una differenza sostanziale. Mentre, nei lavori scaturiti da Jarry, i “personaggi permanenti” (Madre e Padre Ubu, Burdur) si confrontano con identità performative di giovani giunti dall’esterno del teatro, nel *Pantani*, Tonina, Paolo, l’Inquieto e Manola contrappuntano una mobilità e un trasformismo che sono anch’essi teatrali e si fanno carico delle esigenze rappresentative espresse dalla scrittura scenica. Montando sul palchetto dei comici, Alessandro Argnani fa Fabiano Fontanelli, Maurizio Gasparri, Davide Boifava, il dottor Spinelli e Jumbo; Roberto Magnani fa Roberto Conti, un Cameraman, Renato Vallanzasca, il dottor Partenope, Giancarlo Ceruti e Spillo, amico di Jumbo; Laura Redaelli fa Elisa, la giornalista, la segretaria del dottor Ceruti e la siringa di Montecatini, un oggetto personificato che viene chiamato a deporre a favore di Pantani.

In altri termini, negli *Ubu*, gli adolescenti veicolano il mondo di cui sono parte, mentre, nel *Pantani*, le più giovani leve attoriali rappresentano per frammenti dialogici le realtà in cui la tragedia si è dapprima svolta ed è poi stata indagata, ripercorsa, ricostruita. È significativo che, qui, i personaggi dei famigliari e dell’Inquieto non abbiano nessun ruolo nello svolgimento tragico, del quale incarnano il prima e il dopo: il mondo familiare e le indagini sui fatti accaduti. A differenza del dramma moderno, nel quale – scrive Szondi – “il dialogo è [...] il portatore del dramma, ed è dalla possibilità del dialogo che dipende la possibilità del dramma”³⁰, la tragedia postdrammatica di Martinelli interseca differenti linguaggi scenici, che, scaturiti dagli innesti fra scrittura drammatica e destinatari realizzativi, si spartiscono e riagggregano con criteri extra-mimetici gli elementi narrativi dalla tragedia classica: “il che cosa si imita”³¹. Vale a dire la favola, il pensiero, i caratteri. Qui, i caratteri marcati e continui prendono posto sul lato destro della scena; il pensiero si manifesta, attraverso dimostrazioni particolari ed enunciazioni generali di verità, sul lato sinistro e al centro, attraverso gli interventi dell’Inquieto e del coro, memore, ancor più che dei siparietti brechtiani, dell’invasiva e sfottente sapienza della parabasi aristofanesca; infine, la favola – in questo teatro, il meno imitato di tutti gli oggetti dell’imitazione – viene esposta, testimoniata, spiegata e attualizzata, come in una sorta di *Rashomon* dilatato e mediale, con gli occhi e nella prospettiva dei diversi personaggi e organi d’informazione.

È una caratteristica del teatro contemporaneo, dove la fabula non è più un contenuto che, imitato, si espande in forma attraverso la “dialettica intersoggettiva” dei personaggi³², bensì un orizzonte esperienziale e cognitivo, che il drammaturgo rac-

quell’alfabeto, mentre il padre Ubu di Mandiaye era completamente a suo agio. Ho sentito che per dialogare scenicamente con loro dovevo come ‘oppormi’ [...]. Invece di ritmi a battito, percussivi, ho elaborato un’invenzione nella danza, vorticoso, a ritmo continuo, senza pause, facendo percepire la possibilità di un tempo musicale lineare” (E. Montanari, in L. Mariani, *Ermanna Montanari*, cit., p. 225).

³⁰ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, (Ia ed. 1956), Torino, Einaudi, 1982, p. 13.

³¹ Aristotele, *Poetica*, 50^a 11.

³² P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, cit., p. 13.

corda alla scena utilizzando “a spizzico” una molteplicità di linguaggi e strumenti (dal giornalismo d’inchiesta all’intreccio multimediale).

Sopra il palchetto in cui gli attori più giovani recitano e declamano cori, un grande schermo rettangolare supporta le immagini di Marco Pantani, colto nei momenti dell’infanzia, della vita pubblica e di quella privata. Anche in questo caso, le scelte drammaturgiche di Martinelli ricalcano esperienze precedenti, ridisegnandone il senso e gli assetti. Le immagini riprese sono infatti entrate nel Teatro delle Albe con *Stranieri*, dove i corpi filmici, nuovamente configurati e immateriali di Ermanna Montanari (la moglie) e Alessandro Renda (il figlio) connotavano la condizione dei rispettivi personaggi, il loro essere fantasmi confinati al di là della vita dalla smemoratezza autistica di chi gli sopravviveva, Luigi Dadina (il padre)³³.

Anche in *Pantani* le immagini in movimento vengono connotate dalle azioni dal vivo, che agiscono sui contenuti delle proiezioni con le stesse modalità con cui la situazione drammatica agisce sul senso letterale delle battute. Nella scena 11 (*Maschere a Venezia: 1996*), vediamo, nel retro di una bottega di maschere, Marco Pantani e Christine, la sua ragazza, mentre vengono dipinti in faccia da un’amica body painter: “Non ci sono tante parole, nel silenzio quei volti si colorano, diventano maschere orientali, misteriose”. Sulla scena Jumbo e Spillo, il primo vocalist in discoteca, il secondo deejay, commentano l’episodio mentre montano le loro casse di amplificazione:

SPIILLO E insomma, hanno cominciato a truccarsi, a dipingersi la faccia con tanti colori, che è curioso, erano entrati per comperarsi due maschere e invece hanno utilizzato il negozio per farsele da soli, le maschere.

JUMBO (*ride*) Che dai, è bello, è come se te vai al ristorante, ti fai apparecchiare e poi ti mangi la roba che ti sei portato da casa. Voglio vedere la faccia che fa il cameriere!

Poco prima, Tonina aveva ricordato l’incidente avuto da Pantani durante la Milano-Torino. Un fuoristrada, correndo in senso contrario lungo la corsia dei ciclisti, l’aveva investito fratturandogli in più punti la gamba sinistra. Sembrava che, per lui, non ci fosse più possibilità di correre. La narrazione inquadra l’episodio veneziano in un momento di crisi, mentre i commenti di Spillo e Jumbo suggeriscono allo spettatore che quanto sta vedendo sullo schermo non è normale, e che, quindi, potrebbe essere un segno. Di che cosa? Della consapevolezza di essere diventato una maschera? Della volontà di reagire a quella prima minaccia alla sua identità pubblica? Dell’istinto che lo porta a rappresentarsi come figura? Ragazzo difficile. Pirata.

³³ Nei ricordi di Claire Pasquier, giovane fotografa francese da poco approdata alle Albe, la presenza concreta dell’attrice si sovrappone, in *Stranieri*, alla sua immagine ripresa, originando un disorientamento percettivo che equipara la rappresentazione del fantasma a un incubo a occhi aperti: “Ermanna rimane impenetrabile lasciando un ricordo distaccato. Il sorriso forzato sottolineato dal bianco della collana di perle, il corpo prepotente e smisurato in contrapposizione con lo spazio claustrofobico, il viso ingigantito e incolore sovrapposto all’esile silhouette in penombra: tutto questo fa apparire l’attrice come un incubo” (C. Pasquier, in L. Mariani, *Ermanna Montanari fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, cit., p. 119).

Barbone. A un certo punto, con l'orecchino, la testa rasata, la bandana e la barbetta bionda, quasi un'icona. Pantani condivide con l'attore l'attrazione per le maschere che s'attaccano alla vita. Incorniciata dalla segnalazione della sua anomalia, la scena veneziana costituisce, quindi, un emblema dei suoi dubbi identitari. Già sull'orlo della catastrofe, si dice in un altro punto della *pièce*, Pantani chiederà ad Armstrong: "ma a te, quanto ti pesa essere te?"

Analoghe considerazioni potremmo fare per tutte le immagini di Pantani. Quando lo vediamo seduto sulla pista in segno di solidarietà con i ciclisti che protestano contro gli umilianti controlli anti-doping, non pensiamo alla sua generosità, al suo senso dell'amicizia, ma che con quell'atto incomincia la sua rovina e che lui, pur avvertito, non l'ha capito e c'è andato incontro di slancio. Infine, quando nella scena 34, l'ultima (*Dov'è che andiamo?*), Pantani, sulla sua moto e con il mare alle spalle, dice rivolto alla telecamera: "Cosa stai riprendendo? I miei caccoli? Siamo pronti per ripartire. Gli occhiali sono un po' sporchi e li pulisco con un angolino della mia bandana. Dov'è che andiamo?", ogni spettatore, anche il più distratto, coniuga questa immagine d'una partenza, d'una messa in moto, a quel momento nevralgico del dramma che è la sua fine. Ne risulta un ossimoro drammatico che mette in dubbio il fatto che il vivere delle persone si conclude con la loro storia. Anche le immagini riprese, come le parole, diventano dramma interagendo con la situazione, che, qui, a somiglianza di quanto accade in *Stranieri*, conferisce alla figura in movimento del protagonista il significato di "fantasma": paradossale presenza di chi si è assentato dalla vita, ma anche, come vuole Aristotele, realtà percepita dai sensi in forma di rappresentazione soggettiva, come tutto ciò che è visto a teatro.

Come in altri lavori del Teatro delle Albe, a partire da *Rub. Romagna più Africa uguale* (1988), il percorso compositivo di Martinelli non coniuga linearmente, per la via più breve, temi drammatici e scena, ma procede in modo ellittico a partire da una triangolazione che s'incardina agli attori del gruppo:

Non scrivo da solo. A scrivere siamo in tre. Il primo che scrive è una figura della realtà. [...] Il secondo che scrive è una figura del teatro: sono gli attori che lavorano con me. [...] Il terzo che scrive sono io: sono io che metto in relazione i primi e i secondi a me stesso. E così relazionando nascono personaggi che hanno anche una loro vita [...]³⁴.

In questo modo, la scrittura perviene al dramma rappresentando il teatro che lo mette in scena, e il linguaggio metateatrale, tradizionalmente riferito alle sole opere o pratiche che hanno come oggetto il teatro, un testo o una rappresentazione, sconfina da quest'ambito ristretto per costituire la premessa di qualsiasi espressività drammatica. Non si tratta soltanto di immaginare le azioni compiute dagli attori e di percepire le parole come dette dalle loro voci, ma di integrare – o addirittura di sostituire – le tecniche dell'intreccio e della sceneggiatura con l'esperienza del teatro, che, di prova in prova, di spettacolo in spettacolo, fa del drammaturgo un esperto nell'arte di seguire e dirigere le peripezie della parola scenica: segno che questa nasconde sotto la

³⁴ M. Martinelli, *Genesis di Incantati*, in "Società di pensieri", marzo 1994, p. 25.

maschera dell'evidenza semantica sovrapposizioni e innesti fra persone immaginarie e reali, e che, recitata, diviene respiro, pulsazione, pensiero. La scrittura di Martinelli, linfa onnipresente e discreta del Teatro delle Albe, mette in atto, al momento della composizione, quanto di più concreto il drammaturgo abbia allora a disposizione del suo lavoro coi compagni, dei progetti comuni, del rapporto col pubblico. E cioè, le parole da dire. Non ci sono, mentre lo scrivere trattiene per indizi l'azione immaginata, né spazi né oggetti né persone, ma, di tutte le componenti dell'evento scenico, le parole non sono simboli sostitutivi o indicatori progettuali, bensì componenti interne, precorrenti intuitivi, intime emersioni.

I testi del Teatro delle Albe nascono da relazioni in atto, ne sono estensioni e sintesi inventive. E cioè coniugano la drammaturgia agli attori, che, per così dire, abitano la composizione drammatica poiché, con le loro competenze, storie e identità, fondano il teatro che vi si manifesta e ne viene manifestato.

Pantani non si svolge in un tempo determinato: un giorno, un mese, un anno particolare. La sua dimensione temporale si situa nel generico "dopo" che segue la tragedia del protagonista. Quando, nella scena 1 (*Inizia così*), Tonina scaccia i presenti accusandoli di avere ammazzato il figlio con le loro "chiacchiere", la storia di Marco Pantani si è ormai conclusa, riproducendo nella realtà del vivere la terribile linearità del dramma aristotelico: l'ascesa agonistica del protagonista è stata interrotta da un'agnizione, che ha scoperto in lui la criminosa irregolarità del doping, all'agnizione è seguita la *peripezia* – il cambiamento di stato – di Pantani, precipitato dalle vette della popolarità nell'inferno dell'esecrazione pubblica, infine, la *peripezia* è sfociata nella *catastrofe*: la morte solitaria in un albergo di Rimini.

Questi fatti vengono raccontati poco per volta da Tonina e Paolo e dall'Inquieto, ma, nella scena 1 (*Inizia così*), il loro lutto erompe sulla scena naturale e avvolgente come una folata di vento. Il dramma delle Albe è anche la sua elaborazione, una forma di veglia e di risarcimento postumo. Dice Paolo, più riflessivo della moglie, turbata come una Ecuba distratta dal cordoglio:

Dovete sapere che avevamo un figlio, forse ne avete sentito parlare, anni fa era molto famoso, si chiamava Marco... Marco Pantani. A dire il vero non sono passati tanti anni da allora, da quando tutta l'Italia parlava di lui, ma a me sembra che sia passato... tanto di quel tempo...

Quanto tempo è passato? Pantani muore il 14 febbraio 2004, nel 2007 il giornalista Philippe Brunel pubblica un libro sul ciclista, che avvia il progetto delle Albe, negli anni 2011 e 2012 Marco Martinelli e compagni avvicinano Tonina e Paolo e incominciano a raccogliere confessioni, racconti, materiali. Il tempo del dramma è dunque iscritto nel processo del lavoro teatrale. I personaggi di Tonina e Paolo parlano per bocca di Ermanna Montanari e Luigi Dadina a poca distanza dai colloqui avuti dal drammaturgo e dagli attori con i veri Tonina e Paolo. *Pantani* non traspone scenicamente la vicenda del ciclista, ne è piuttosto un prolungamento, che annoda il corpus tragico dei fatti alle ricerche che ne hanno cambiato il senso e riaperta la conclusione. Questa drammaturgia postdrammatica non intende rappresentare il dramma in sé, ma il suo trasformarsi e interagire nelle memorie dei singoli e della collettività.

Per questo conviene affrontarla non solo con criteri teatrologici ma anche alla luce delle riflessioni antropologiche sul prodursi dei “drammi sociali” che si verificano nella realtà, i “drammi del vivere” come li chiama Kenneth Burke³⁵.

Se Aristotele individua le scansioni dell’attualizzazione scenica del mito a partire dal sistema di cause ed effetti che indirizza l’esistenza del protagonista, l’antropologo Victor Turner desume le fasi dei “drammi sociali” studiando, su esempi desunti tanto dalle società pretecnologiche che dal mondo contemporaneo, il decorso delle spaccature interne ai gruppi sociali. Scrive Turner:

i drammi sociali [...] possono essere adeguatamente studiati partendo da una loro scomposizione in quattro fasi, che io chiamo: rottura, crisi, compensazione e infine reintegrazione *oppure* riconoscimento della spaccatura. I drammi sociali accadono all’interno di gruppi di persone che condividono valori e interessi e sono legati da una storia comune reale o supposta. I loro protagonisti sono persone per le quali il gruppo che costituisce il campo dell’azione drammatica ha un valore altamente prioritario. La maggior parte di noi ha quello che mi piacerebbe chiamare il proprio gruppo ‘star’, o gruppi ai quali dobbiamo la più profonda fedeltà e la cui sorte ci coinvolge personalmente al più alto grado. [...] Certe situazioni tragiche nascono dal conflitto fra le fedeltà a diversi gruppi ‘star’. Un gruppo è un gruppo ‘star’ quando una persona si identifica con esso nel modo più profondo e vi trova l’adempimento dei suoi più importanti sforzi o desideri personali e sociali³⁶.

Il caso di Marco Pantani presenta tanto le scansioni del paradigma tragico che le fasi del “dramma sociale”. È una tragedia, se seguiamo le vicende del protagonista fino al momento della catastrofe, è un “dramma sociale”, se l’attenzione si focalizza, più che sui destini individuali, sulle contrapposizioni fra i gruppi ‘star’ del ciclismo agonistico. A questo livello, la vicenda personale di Pantani non occupa la totalità del dramma, ma si articola all’interno d’una conflittualità più estesa. Scena 17 (*Vittoria al tour: 1998*):

L’INQUIETO [...] Giustizia-spettacolo, una squadra olandese portata in prigione per una notte, perquisizioni anali e via di questo passo. I ciclisti si ribellano ancora, neanche un assassino si tratta così. È in segno di solidarietà anche Marco appoggia la protesta. Marco è dalla parte di tutti i suoi colleghi, avversari compresi. Ma così rischia di perdere quella che sta vincendo, la corsa più prestigiosa del mondo! [...] È un’immagine difficile da dimenticare: il protagonista che si strappa la fascia col numero di gara, si siede per terra, e non va più avanti. [...] Il gruppo è spaccato, c’è chi vuole fermare la corsa a tutti i costi. Si ritirano in cinque squadre. Ma, alla fine, tutte le altre decidono di sì, di arrivare a Parigi.

Nel 1998, Pantani prosegue vincendo trionfalmente il Tour. Tuttavia, il radicalizzarsi della crisi è solo rimandato. L’anno seguente, i ciclisti si oppongono alla campagna del CONI “Io non rischio la salute”, che prevedeva controlli incrociati di sangue

³⁵ Cfr. K. Burke, *A rhetoric of motives*, New York, Prentice-Hall, 1950, e *Counter-Statement*, Los Altos, Hermes, 1953.

³⁶ V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 129.

e urina, e che, fra tutte le federazioni sportive, solo FEDERCICLO di Giancarlo Cerruti aveva accettato. Anche in questo caso la protesta trova in Pantani, che si lascia ancora una volta coinvolgere, un portavoce immensamente popolare e quindi particolarmente pericoloso. Scena 18 (*Sulla vetta*):

L’INQUIETO Lo so: CONI, UCI, EPO, FEDERCICLO, doping e antidoping. C’è il rischio di perdersi, nella giungla delle sigle e delle strategie. Ma facciamo solo attenzione a questo dato di fatto: Marco Pantani si pone a capo della rivolta contro una campagna in quel momento necessaria alla stessa sopravvivenza istituzionale del CONI.

Riprendendo la terminologia di Turner, possiamo dire che i gruppi ‘star’ degli atleti erano arrivati alla rottura con i gruppi ‘star’ delle federazioni, e che Pantani, per senso di appartenenza ciclistica, si era speso a favore dei primi, esponendosi alle reazioni dei secondi. Philippe Brunel dimostra sulla base degli atti processuali, delle testimonianze e dei pareri scientifici, che l’esame del sangue che, durante la sosta di Madonna di Campiglio nel giro d’Italia del 1999, avrebbe stroncato la carriera di Pantani riscontrando un tasso di ematocrito alterato, presentava gravi irregolarità di procedura: non aveva fornito un esito incontrovertibile (poiché il tasso di ematocrito andava combinato con quello dell’emoglobina) e faceva inoltre seguito al progetto, trapelato anche nel mondo della malavita, come riferisce Renato Vallanzasca in una lettera a Tonina – Scena 23 (*Banditi*) – di mettere fuori gioco lo scomodo campione.

Il “dramma sociale” di Pantani non si riassume nella tragedia del protagonista, ma la suscita e include, facendo precipitare la rottura fra i gruppi “star” verso una crisi che, manovrata dall’interno delle “federazioni”, colpisce strategicamente il punto di forza mediatico delle “squadre”. Leggere il libro di Turner (*Dal rito al teatro*) dopo aver visto il *Pantani* delle Albe fa un certo effetto. Sembra che l’antropologo smonti e indagli dall’interno la vicenda del ciclista, e che Pantani, prendendo posto fra le categorie del “dramma sociale”, si sfoghi infine degli insulti e delle minacce per insediarsi nel ruolo della vittima sacrificale:

Questa rottura può essere deliberatamente, addirittura calcolatamente premeditata [...] o può emergere da uno sfondo di sentimenti appassionati. Una volta apparsa può difficilmente essere cancellata. In ogni caso, essa produce una crisi crescente, una frattura o svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si trasforma in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. [...] La fase di crisi mette a nudo lo schema della lotta in corso fra fazioni all’interno del gruppo sociale in questione fino all’apparato formale legale e giuridico, e, per risolvere certi tipi di crisi, all’esecuzione di un rituale pubblico. Un rituale del genere comporta un ‘sacrificio’, letterale o simbolico, una vittima che serva da capro espiatorio per il ‘peccato’ di violenza compensatrice del gruppo³⁷.

L’Inquieto si chiede perché altri campioni hanno giustificato l’altro tasso di ematocrito con motivazioni qualsiasi e sono stati creduti, mentre a Pantani, non solo non si

³⁷ *Ivi*, p. 131.

concede alcuna attenuante, ma, a partire da quel momento, si rivolgono accuse esplicite o velate, che ne stroncano i tentativi di ripresa, sottoponendolo sistematicamente alla gogna mediatica. E ciò fino all'espulsione dal ciclismo agonistico. Una spiegazione ci viene data da Turner. La crisi del ciclista, che esplode con l'accertamento di Madonna di Campiglio, è in realtà solo l'inizio d'una fase di tensioni crescenti, in cui una delle parti in conflitto – o, meglio, una sua fazione interna – mira a ricondurre gli altri gruppi “star” sotto il segno dell'egemonia precedente e cerca, quindi, di neutralizzare i gesti di protesta della prima rottura con un “capro espiatorio”, che riassuma in sé, in virtù della straordinaria evidenza mediatica, lo scandalo del doping.

Martinelli affronta il complesso argomento distribuendo i dati e materiali raccolti in quattro traiettorie drammatiche, che non concorrono alla composizione d'una narrazione complessiva e unitaria, ma narrano ognuna la propria conoscenza dei fatti, stabilendo una scala di orizzonti cognitivi drammaticamente giustapposti. Al livello più alto, c'è il coro, aristofanesca sapienza dei primari legami con la terra e delle degenerazioni della società; subito dopo, viene l'Inquieto, che ha ricostruito le dinamiche e le motivazioni dei vari incidenti occorsi al campione dal prelievo di Madonna di Campiglio in poi; quindi, a un livello intermedio, troviamo i famigliari di Pantani, che sostengono emozionalmente l'innocenza del loro congiunto e sospettano soltanto l'esistenza di manovre occulte, di cui fanno da informatori parziali come Vallanzasca; infine, al livello più basso, c'è Marco Pantani. Di tutti, colui che ha meno capito gli interessi che ha toccato e i nemici che si è fatto, di tutti, il più disposto a metabolizzare il pubblico giudizio considerandosi colpevole o, quanto meno, condannato. Se Tonina, scena 10 (*Instabile, voltante e roinosa*), si ribella all'inevitabile crisi – “No, a me questa storia del destino non mi convince mica” –, lui stesso, Pantani, nell'intervista con Minà, scena 21 (*C'è tutta l'Italia che ti guarda*), non si stacca di dosso il verdetto dei media, limitandosi a lamentare la sua rapidità e l'assenza d'un contraddittorio:

MARCO ... ma credo che la cosa che bisognerebbe imparare è di pensare forse qualche secondo in più, magari risparmiare anche qualche parola, piuttosto di dare dei verdetti, di condannare le persone ancora prima che abbiano commesso qualche cosa. Invece purtroppo nella nostra società, non solo nello sport, ci accorgiamo che uno viene condannato ancora prima che si possa difendere.

Mano a mano che ci si allontana dal momento esatto della catastrofe, le conoscenze si allargano smontando le accuse, rifacendo le indagini, mettendo addirittura in dubbio la causa della morte e riscontrando, contro l'ipotesi d'un doping prolungato, la sanità organica del corpo di Pantani. Scena 33 (*Senza perdere la tenerezza*):

L'INQUIETO Apro un'ultima parentesi: nel luglio 2004, il dott. Fortuni, l'anatomopatologo [...] disse: “Ci attendevamo di trovare un midollo osseo scassato... invece, il contrario: il suo midollo osseo era assolutamente normale. Vuol dire che tutto questo uso di EPO, come si è sostenuto, Pantani non l'ha fatto, altrimenti i danni sarebbero stati evidenti”. E il giornalista lo incalza, chiedendo se per caso il midollo osseo si fosse normalizzato, nell'ipotesi che Pantani avesse fatto gran uso di EPO nel passato e negli ultimi tempi avesse smesso. La risposta di Fortuni è disarmante: “Possiamo paragonare l'EPO al fu-

mo. Se uno ha fumato molto in passato e poi ha smesso, nel suo corpo restano le tracce. Se uno ha fumato poche sigarette e saltuariamente, possono anche non restare tracce. Questa perizia” – aggiunge Fortuni – “è per la verità di un grande atleta”.

Pantani, però, non sa che il suo corpo è innocente, che ci si mobilerà per lui, che la casualità che l'aveva incastrato a Madonna di Campiglio non era tanto casuale. Conservando l'ingenuità del suo sguardo all'interno della drammaturgia, Martinelli perturba il meccanismo tragico. Il protagonista, infatti, non si scontra qui con i suoi antagonisti, ma, ignorandone l'agire, lo percepisce in quanto destino: la reazione che Pantani si trova a subire senza poterla fronteggiare, è, infatti, proprio come il destino, incontrollabile e inesorabile. Gli antichi sottomettevano a Destino, figlio del caos e della notte, anche il mondo degli dei; per questo, si pensa al destino come a un'entità superiore (quasi una prefigurazione del dio unico), ma, a ben vedere, nel mondo contemporaneo, questo può agire molto al di sotto della stessa vita quotidiana, riducendosi a movimenti di mani nel fango che trafficano, intrigano, indifferenti all'umanità che distruggono. Nella nostra epoca, la dimensione estesa del reale risponde, infatti, a “decisioni [che] risultano da tensioni tra blocchi di forza anonimi, da conflitti fra strutture, da geostrategie, da coalizioni economiche”³⁸. L'impossibilità di rappresentare questa forza attraverso conflitti fra “protagonismi personali”, osserva Lehmann, il teorico del postdrammatico, è fra le cause dell'eclissi della forma drammatica:

Nel momento in cui le decisioni rilevanti per l'intera società vengono prese in maniera sempre minore dai protagonisti evidenti della vita politica, e non scaturiscono più da una dialettica, da uno scambio dialogico, il dramma come forma avrà serie difficoltà a includere e comprendere gli elementi dal punto di vista sociale³⁹.

Pantani dimostra, però, che la causa della crisi può anche essere un fattore di rigenerazione, poiché sfida il teatro a individuare meccanismi alternativi alle forme tradizionali e corrispondenti alle nuove dinamiche di trasformazione. In queste, l'individuo non si considera un organico rappresentate della propria classe sociale – come nel dramma borghese – né si contrappone romanticamente al potere e alle gerarchie, ma si flette, esita e ondeggia sotto le spinte di mobilitazioni occulte che lo colpiscono esattamente in quanto individuo, corpuscolo inframpresso all'ingranaggio del consenso mediale.

Pur trattando, come molti progetti e drammaturgie, le intersezioni fra teatro e sport⁴⁰, *Pantani* non esprime passioni sportive né cerca il consenso mediatico⁴¹. Se

³⁸ H.-T. Lehmann, *Cosa significa teatro postdrammatico?*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 1/2010, p. 4.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Per una documentata panoramica cfr. *Dossier/teatro e sport*, a cura di R. Rizzente, in “Hystrion”, luglio-settembre 2012, n. 3.

⁴¹ Osserva Paolo Pappa: “[S]e il mondo ignora lo spettacolo teatrale, lo spettacolo teatrale cerca di catturare il mondo attraverso delle mediazioni, per esempio con lo sport. Alcuni autori, da Giuseppe Manfredi a Edoardo Erba ad esempio, edificano delle metafore ai bordi dello spettacolo sportivo, ai margini di un evento calcistico o dell'autodromo di Monza – le grandi tensioni prima o dopo questi

dietro *Incantati, parabola dei fratelli calciatori* (1994), la prima drammaturgia di Martinelli d'argomento agonistico, c'era Pasolini e, ancor più che l'attualità del calcio, la sua "morte" – "sport per necrofilii televisivi, pornografica ripetizione sul piccolo schermo degli stessi gesti, sempre quelli, all'infinito"⁴² –, dietro *Pantani* ci sono i valori d'un mondo popolare sopravvissuto alla frattura antropologica degli anni Sessanta: la famiglia, la solidarietà, l'essenziale istinto della lotta. La tragedia interiore di Marco Pantani inizia con l'allontanamento da queste radici. Vale a dire, con l'identificazione dell'io con la propria immagine pubblica, con il frastuono mediale, con la delega dei rapporti umani a esperti di pubbliche relazioni: piccoli e grandi strappi che lo impoveriscono di anticorpi contro i rischi dell'edonistica e globale "civiltà dello spettacolo" che si era sovrapposta alla sua cultura d'appartenenza. Anche per questo, Pantani ha vissuto il senso assoluto della sconfitta. Non importa se suscitata da qualcuno, per ragioni indifendibili e con mezzi fraudolenti. La fortuna, che era abituato a sentire dentro di sé, nei polmoni, nei muscoli, nel cuore, gli si era rivolta contro e l'aveva colpito dall'esterno, di fronte a tutti, rapidissima. E lui questo rivolgimento l'aveva assimilato fino in fondo, non condiviso con nessuno, bevuto fino all'ultima goccia, sollevandosi così, come un moderno Giobbe⁴³, al di sopra dei fatti, delle indagini giornalistiche, delle teorizzazioni antropologiche, della verità stessa, poiché non era stata una probabile falsificazione a colpirlo ma la sconfitta, certa, incorreggibile, umiliante. Martinelli, inseguendo le tracce della verità storica, ha composto una drammaturgia che custodisce la "vita dentro" di Pantani, e, assieme ad essa, l'omaggio a un mondo che, se è stato tanto forte da generare un campione come lui, può ancora sperare di sopravvivergli molti anni, nonostante l'Adriatico inquinato, la corruzione del mondo sportivo, i profetici riscontri di Pier Paolo Pasolini. Dice Tonina, nella scena 34, l'ultima (*Un pugno di terra*):

Vado a cambiargli i fiori, come fanno tutte le madri che piangono un figlio morto. E lo piangono tutta la vita. Perché è come se Marco fosse morto in guerra, una strana guerra che si combatte anche se sembra che ci sia la pace, e invece non c'è. Vado a portargli le calle, e gli parlo. E quando mi dicono che è il destino, che mi ci devo rassegnare... io non ci voglio credere al destino... a gni creid... che ci credano gli altri. Intanto abbiamo messo su una bella squadra di bambini, che li allena Pino Roncucci, che era il desiderio di Marco, di insegnare ai bambini che cos'è la bicicletta.

eventi – e costruiscono quasi dei dibattiti sul pathos del tifoso, dello sportivo". (P. Puppa, *Ragioni di un relativo ottimismo*, in AA. VV., *Per il Teatro. Per Roberto De Monticelli*, Atti del Convegno promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro e della Regione Lombardia, 2-3 dicembre 1996, Piccolo Teatro di Milano, Milano, Lupetti - Editori di comunicazione, s. a., p. 53).

⁴² M. Martinelli, *Genesi di Incantati* cit., p. 30.

⁴³ Dice l'Inquieto nella scena 22 (*Dal libro di Giobbe*): "E ora un testo di 2500 anni fa, tratto dal libro di Giobbe, un libro dell'Antico Testamento. Giobbe è nella sventura, il corpo dilaniato da piaghe e ferite, e i "nemici", e soprattutto i falsi "amici" che sono molto peggio dei "nemici", tutti gli stanno attorno e gridano una cosa sola: te lo sei meritato! Confessa la tua colpa! Ma Giobbe è testardo, e non segue i saggi consigli degli "amici". Manola, per favore, puoi leggerci un frammento di questo testo antico, come se a parlare fosse tuo fratello?".

A questa *Introduzione*, che inquadra *Pantani* nella storia delle Albe e, di riflesso, fra le trasformazioni e le forze resistenti del nostro Paese, segue un colloquio con Marco Martinelli, dove si diranno cose qui non ancora rilevate, e un'antologia delle critiche su *Pantani*.

(Gerardo Guccini)

“VIDI GENTI FANGOSE IN QUEL PANTANO” CONVERSAZIONE FRA MARCO MARTINELLI E GERARDO GUCCINI

Guccini

Vorrei incominciare il nostro colloquio affrontando i rapporti fra la drammaturgia di *Pantani* e la struttura del dossier giornalistico. Questo lavoro presenta infatti interviste, materiali filmati e un personaggio di giornalista ("L'Inquieto") che connette e commenta le varie parti. Sono tutti elementi che fanno pensare alla video-inchiesta. Al contempo, però, *Pantani* si distacca dal linguaggio giornalistico tanto che, a molti, ha ricordato una tragedia, mentre a nessuno è venuto in mente di etichettarlo come "teatro civile" o "teatro documento". Se mi permetti, vorrei fare un paragone con un altro lavoro teatrale, che ho seguito direttamente durante le fasi del processo compositivo, e che, come questo, prendeva il via da un dossier giornalistico. Il lavoro teatrale è *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini, il dossier giornalistico è *Sulla pelle viva. Cronaca di una tragedia annunciata* di Tina Merlin, la giornalista free lance dell'Unità che aveva seguito passo a passo, prima ancora della catastrofica frana del monte Toc, il conflitto fra la SADE e le maestranze locali preoccupate per gli evidenti effetti di dissesto idro-geologico causato dall'innalzamento della diga. Paolini aveva ricavato dal libro della Merlin una sorta di canovaccio a partire dal quale improvvisava il racconto durante incontri con gruppi ristretti di spettatori. Si trattava di uno schema "vuoto" dal punto di vista della narrazione, e "pieno" dal punto di vista dei dati documentari. Paolini, dunque, nel comporre quello che sarebbe diventato *Il racconto del Vajont*, improvvisava narrazioni su una traccia che riuniva dati e fatti precedentemente selezionati e che lo spettatore doveva assolutamente sapere. L'improvvisazione non decideva cosa riferire, ma come narrare. *Pantani*, invece, mette mano anche alle cose da dire: la madre, il padre, la

sorella, gli amici e il mondo romagnolo del ciclista diventano parti integranti della drammaturgia.

Martinelli

Sì, il libro di Philippe Brunel dal quale sono partito è stato importantissimo, la miccia che ha acceso in me l'interesse per la storia di Marco Pantani, ma non è diventato il canovaccio su cui costruire il mio, il nostro *Pantani*. Premetto che non ero tifoso di Pantani e che non seguivo il ciclismo: trovandomi in Belgio a lavorare al *Detto Molière*, nel 2009, ho trovato questo libro di Brunel che mi ha catturato; in questo senso, è stato la miccia. "Cari italiani, c'è qualcosa che non torna, dovrete rifare i conti con quel vostro campione morto tragicamente", questo era il punto di vista che mi ha sedotto. Dopo il libro di Brunel, ho letto tutta la pubblicistica esistente su Pantani. E poi, a un certo punto, ho capito che i libri non sarebbero bastati, che bisognava andare dai testimoni viventi che mi potevano raccontare di Marco e che l'avrebbero fatto con gli sguardi, i toni di voce e le inflessioni che nei libri non avrei mai trovato. Prima di tutto, siamo andati a parlare con i genitori di Pantani, Tonina e Paolo. Se loro non avessero accettato di collaborare, forse non avrei scritto il *Pantani*, perché fin dall'inizio mi era chiaro che il nostro lavoro doveva essere un rito della memoria attorno a queste due figure. Ma oltre ai genitori, abbiamo incontrato la sorella, i ciclisti che hanno corso con lui, i suoi amici. Quindi, alla fine, quello che, forse, per Marco Paolini e per Vacis è stato un libro canovaccio, per me è stato solo la prima tappa di un cammino alla ricerca di un canovaccio vivente, il mosaico dei racconti dei testimoni. Ho impiegato più di due anni per metterlo a punto questo canovaccio, accumulando tre grandi quaderni neri di appunti e registrazioni di colloqui: da lì, in un mese, ho tirato fuori il testo, l'estate scorsa.

Guccini

Ho l'impressione che tu, nel ricavare il testo, abbia distribuito i materiali raccolti fra i personaggi della pièce: alcuni di questi materiali sono diventati battute di Tonina e Paolo, altri sono confluiti nella parte dell'Inquieto; altri ancora, hanno preso la via del coro o sono diventati dialoghi fra diversi personaggi.

Martinelli

Sì, infatti è così.

Guccini

Questa scelta è avvenuta a monte della stesura o si è venuta a delineare via via?

Martinelli

Se per stesura intendi la scrittura del testo da recitare, direi senz'altro a monte. Ricordo che le prime scene le ho lette immediatamente a Ermanna per avere la sua approvazione. Nel giro di tre giorni c'erano già "l'andate via" con cui Tonina apre lo spettacolo, il discorso dell'Inquieto, il primo coro, c'era già la stratificazione di linguaggi diversi che avrebbe segnato l'intera drammaturgia. Ho diviso il testo in 34

capitoli, 34 come gli anni della vita di Marco Pantani, questo numero è venuto man mano, ma... insomma sgorgava naturale che il primo capitolo fosse l'"andate via" di Tonina, che il secondo fosse l'entrata del coro, dove si racconta la discendenza di Marco da un popolo di contadini e montanari fino al nonno Sotero, e poi, di nuovo, veniva naturale che subito dopo Tonina raccontasse di Marco che da piccolo cadeva con la bicicletta nel canale. Questo fluire del testo, questo arrivare all'inizio delle prove era già fatto, era successo anche con *Rumore di acque*. Di solito le mie scritture – e tu lo sai bene, perché le hai analizzate a fondo – reagiscono al corpo a corpo con gli attori e quindi registrano tutta una serie di cambiamenti che avvengono sulla scena. Di qui, probabilmente, la tua domanda. Questi ultimi due testi, forse, segnano invece una fase nuova. Anche *Rumore di acque* è stato preceduto da un grande lavoro di raccolta, un anno e mezzo a Mazara del Vallo ad ascoltare racconti di sopravvissuti, a confrontarmi con giornalisti come Gabriele Del Grande, però, nel momento in cui ha preso la sua strada, ecco, come per *Pantani*, le parole sono sgorgate come un torrente di montagna che scende a valle.

Guccini

Sono scese come torrenti di montagna perché hanno trovato, diciamo così, un letto scavato dalla ricerca dei materiali. Per di più, in *Pantani*, a dirigere il corso dell'acqua, c'è anche un fattore esterno agli elementi raccolti: il numero 34, magico come tutti i numeri quando si accendono di senso. I numeri degli anni vissuti si inseriscono infatti nella totalità del tempo trascorso, richiamando l'idea d'un passato profondo e della stirpe. Penso alle narrazioni bibliche, dove gli anni della vita e le genealogie sono connotati essenziali dei personaggi descritti. Forse il coro degli antenati è un frutto della scansione concettuale in 34 parti.

Martinelli

Non potevo non partire dalle radici di questo ragazzo, dal fatto che, se aveva vissuto così, una qualche oscura, misteriosa spiegazione, era proprio nel popolo dal quale discendeva, questo ragazzo che non aveva studiato, eppure era capace di lampi poetici, di vivere una vita da artista con la sua bicicletta, una passione che sapeva tratteggiare con frasi e battute fulminanti.

Guccini

Descrivi una genesi del lavoro che è in parte concettuale. Se il materiale raccolto viene calato in 34 stazioni che corrispondono agli anni di Pantani, capiamo subito che il drammaturgo non mira solo a comunicarci vicende e personaggi, ma cerca di stabilire una tensione simbolica, che trasformi le parole raccolte da testimoni e documenti, facendole fluire come un torrente. Però a questa genesi poetica e concettuale, corrisponde un risultato che, in qualche modo, presenta evidenti affinità con il dossier televisivo. Anche qui, come in un'inchiesta di Riccardo Iacona, ci sono testimoni, un giornalista che commenta, indagini che rivelano mucchi di polvere sotto il tappeto. Poi, per quanto riguarda le interviste, non si può nemmeno parlare di un'equivalente, perché, quelle proiettate durante lo spettacolo, sono interviste vere e proprie...

Martinelli

Ce n'è una che, se vogliamo, ha un taglio apparentemente televisivo, quella a Pino Roncucci, al calzolaio Pino, che noi mostriamo come se avvenisse in skype, mentre in realtà si tratta di immagini preregistrate. Può ricordare la televisione, ma *si finge* come uno skype qui e ora. Siamo a teatro...

Guccini

Infatti... d'altra parte, però, la rilevazione degli "intrighi" che determinano la sorte di Pantani e quella del carattere tragico della vicenda vengono affidate agli attori, alle loro interazioni, ai dialoghi, ai monologhi, ai cori. Ecco, in questo tuo lavoro c'è una narrazione di matrice teatrale e addirittura rappresentativa, con tanto di testo "preventivo", che però utilizza elementi analoghi a quelli del dossier televisivo. Questo innesto ti ha posto dei problemi? Ti ha suggerito delle soluzioni? È stato un momento di libertà, mobilità e invenzione, oppure anche di confronto e attenzione ai rischi?

Martinelli

All'inizio non ho pensato alla televisione, solo a un certo punto mi sono reso conto, mentre lavoravo, che ci potevano essere dei richiami, dei riferimenti. In ogni caso, il report televisivo non è stato un modello. Anche perché i cori poetici in questo tipo di spettacolo informativo farebbero molta fatica a starci... e non si tratta solo di questo: anche il senso tragico della presenza di Tonina e Paolo, non so se la televisione riuscirebbe a renderlo. Tu sei lì, uno spettatore a teatro, e due genitori entrano e la madre, come una Ecuba che vende piadine, ti caccia via in quel modo e ti mette di fronte a un dolore... beh, insomma, forse il miglior cinema potrebbe arrivarci. Quello che voglio dire è che, se c'è, questo parallelismo non m'imbarazza. D'altra parte, mentre lavoravamo sui genitori, sui cori, sul senso tragico della storia, abbiamo pensato che i video delle imprese di Marco non potevano non esserci, perché nella narrazione epica potevano avere un peso simile ai racconti di Tonina e Paolo: il racconto di Marco tredicenne che batte i professionisti sul Carpegna viene "visto" attraverso le parole di Paolo così come la vittoria al Tour de France viene "vista" attraverso i filmati, in entrambe le narrazioni c'è il senso "intero" di un'esistenza. Nella congerie dei materiali che mi sono piovuti addosso in quei due anni, io ho sentito che non c'era un materiale che avesse più valore dell'altro, ecco perché, alla fine, li ho messi assieme e fatti reagire alchemicamente. Il Marco bambino ci illumina sul Marco campione, il Marco lapidato dal sistema dei media racconta il capitano generoso, che, come dice Roberto Conti, prendeva le borracce per tutti: un ragazzo che, con i suoi compagni, era l'esatto opposto della figura di campione solitario che i media a loro modo romanzavano. In quei due anni di ricerca è venuta fuori una grande complessità di elementi e di interazioni umane, talora private, talaltra mediatiche, pubbliche, talaltra ancora proprio occulte: la scrittura drammaturgica le ha stratificate in diversi linguaggi, le ha fatte dialogare, ma anche cozzare tra loro, contraddirsi. Non ho voluto che un linguaggio risultasse superiore a un altro, e questo nonostante il fatto che Tonina e Paolo e, in maniera diversa, l'Inquieto, risultino alla fine le architravi del tutto. In questo "tutto" rientrano Gasparri e Vallanzasca, il coro lirico della salita e la scenetta molieriana dei

medici, l'inchiesta televisiva e la tensione da antica tragedia: è questa mescolanza di lontani che m'interessa.

Guccini

Dalla tua descrizione risulta che una forte differenza fra il teatro e l'inchiesta televisiva è il "personaggio". Cioè, a teatro, i protagonisti delle vicende reali diventano personaggi e i personaggi sono entità diverse rispetto ai testimoni. Questi non possono che essere se stessi ed apparire così come sono in quel determinato momento in cui vengono intervistati e ripresi; il personaggio, invece, è un portatore di sensi molteplici, un io corale.

Martinelli

In un dossier televisivo avremmo avuto i "veri" Tonina e Paolo; qui, invece, Ermanna e Luigi ci danno altro. Ermanna si confronta con Ecuba, come si confronta con la propria nonna, Daura, che, da piccola, la portava al cimitero a Campiano, per andare a trovare il figlio morto che, tra l'altro, si chiamava Ermanno. Era il fratello del padre di Ermanna, ed Ermanna si ricorda che la nonna la portava tra le croci e gli angeli di marmo, metteva le calle sulla tomba del figlio e biascicava le sue preghiere-non-preghiere. Il suono della voce della nonna è un suono che Ermanna conserva ancora nella memoria e che, alla fine, lei misteriosamente riproduce in scena, occultandolo nella maschera vocale di Tonina. Al mio lavoro di stratificazione drammaturgica, corrisponde il lavoro di stratificazione dei miei attori intorno alle loro maschere: è lì, nella complessità di sensi e mondi, che ci giochiamo le nostre carte, sennò vincerebbero sempre gli altri: la televisione, i grandi media... il teatro agisce sulla profondità, la rende attiva anche senza doverla *dire*.

Guccini

Infatti, mentre il testimone televisivo è una persona che riferisce cose che sa, il personaggio è un simbolo di persona, è Eschilo, è il dramma, è l'attore che lo interpreta, è il passato dell'attore che lo interpreta, cioè, in qualche modo, è la risultante di altre identità o esperienze che, come dici, si stratificano in lui senza venirne contenute. E poi... a questo proposito, forse, ti prevengo... c'è anche un'altra differenziazione molto forte fra il tuo lavoro e il report televisivo. Vedendo, all'interno dello spettacolo, le immagini fotografiche di Pantani e i filmati su di lui, ho pensato "ah, non è una drammaturgia del protagonista assente". Nel tuo teatro, insomma, se i testimoni diventano personaggi, i materiali visivi si trasformano in persistenze del protagonista, non tanto assente, ma scomparso, trascorso. Vorrei dunque chiederti se c'è stata, nel tuo lavoro di stratificazione, una drammaturgia delle immagini, una drammaturgia che impostasse le relazioni fra le immagini.

Martinelli

Assolutamente sì. Lavorando con Ermanna all'ideazione generale dello spettacolo, lavorando sui materiali visivi con Alessandro Panzavolta degli *Orthographe*, abbiamo avuto chiaro fin da subito che la drammaturgia delle immagini dovesse scorrere

parallela alla drammaturgia dei corpi e delle parole. Di qui la centralità dei filmati, che sono principalmente filmati televisivi, riguardano le imprese ciclistiche, ma anche altri momenti, come l'intervista con Gianni Minà oppure la dichiarazione di Pantani che, a Madonna di Campiglio, esce dall'albergo attorniato dai carabinieri. Questa drammaturgia di immagini non comprende soltanto materiali ricavati dagli archivi RAI o Mediaset; c'è anche una drammaturgia di immagini presa dagli album di famiglia, le foto di Marco da bambino e adolescente: sembrano ritagliate da un album come quello che tutte le famiglie hanno, c'è per esempio l'immagine di Marco vestito da Zorro, con l'abito che gli ha fatto Tonina per il carnevale. Le fonti della drammaturgia visiva sono, ad essere precisi, almeno quattro: 1) gli album di famiglia; 2) i filmati televisivi, sportivi e non; 3) i video personali di Pantani, come quello con le maschere, girato a Venezia, o quello che mostriamo nel finale, girato sulla spiaggia, video fatti con gli amici: Califfo, Jumbo e Christine; 4) alla drammaturgia delle immagini appartengono anche i "cartelli brechtiani", se vogliamo chiamare così le parole proiettate talvolta sullo sfondo, titoli e riferimenti cronologici precisi. Nell'incontro per esempio tra Boifava e Ceruti vengono segnalati il giorno, l'anno, i loro nomi e le loro qualifiche. Perché il pubblico deve potersi orientare. Giancarlo Ceruti era presidente della Federciclo, Boifava direttore sportivo della Riso Scotti. Si tratta d'un livello importante della drammaturgia: scritte e cartelli orientatori. E tutto questo, foto, parole, video... interagisce coi corpi vivi che agiscono davanti al pubblico.

Guccini

La drammaturgia visiva comprende, insomma, anche la visione della scrittura.

Martinelli

Certo, e questa "scrittura vista" svolge una funzione narrativa importante. Il personaggio dell'Inquieto non viene mai chiamato in questo modo dagli altri personaggi. Quando recita il suo primo monologo, sullo sfondo appare la scritta: "l'Inquieto". Questo personaggio non ha un nome proprio, è un testimone anonimo, nel senso che può essere ognuno di noi, incarna non solo la mia inquietudine, incarna l'inquietudine di ogni spettatore che continui a dire "anche a me, come a quel signore lì, non tornano i conti di questa storia tragica, di questo paese in cui vivo... c'è qualcosa che non mi torna".

Guccini

L'Inquieto come un'altra faccia del coro?

Martinelli

Anche. Infatti, alla fine, nel coro del "paese della truffa", della "madre sempre incinta dei furbi e dei furbetti", è come se coro e Inquieto si unissero per lasciare le ultime parole a Tonina e poi al testamento di Marco.

Guccini

Pantani è presente come fantasma. Però tu, da drammaturgo, sai benissimo che i fantasmi a teatro sono di casa.

Martinelli

E sono potenti.

Guccini

Sono potenti perché il teatro li "mette in vita" confinando la morte fra gli antefatti. Così, la tua drammaturgia, facendo vivere Pantani, non si conclude con la morte, ma con una sua nuova partenza. Penso al video che mostri nel finale. Quello girato da Pantani con gli amici, sulla costa romagnola...

Martinelli

Sì, al mare. Lo trovo struggente: è sulla sua moto, non in bicicletta. Un Marco che ci parla della sua infanzia, che a un certo punto, dice "quando ero bambino lì c'era il Gambero Rosso"... ma il Gambero Rosso è anche il nome dell'osteria nella quale Pinocchio si ferma col Gatto e la Volpe. Mi sono reso conto, lavorandoci, di quante oscure connessioni vi siano tra la storia di Marco, che ha conosciuto fin troppi Gatti e Volpi malandrini, e la storia di Pinocchio. E tra pochi giorni debutterò con la regia del Pinocchio della *non-scuola*, quindi mi trovi particolarmente preparato. Il Gambero Rosso è un simbolo colto dal vivo. Quel filmato di pochi minuti è così struggente, perché in scena gli attori hanno appena raccontato della sua fine, Tonina ha appena letto il suo testamento e lui invece dice "ma dov'è che andiamo adesso?". Gira la chiave, e mette in moto. Marco, come ogni fantasma tenuto vivo dall'arte, è dentro di noi: la memoria e il teatro sono strumenti che ci consentono di continuare a convivere con i nostri morti, a rendere loro omaggio prima di raggiungerli. Noi parliamo di loro anche per parlare di noi, di noi fantasmi in carne e ossa che stiamo su questo mondo e non sappiamo bene perché.

Guccini

E, infatti, questo fantasma di Pantani che si congeda sulla riva dell'Adriatico parlando del Gambero Rosso, non ricorda soltanto *Pinocchio*, ma anche tanto *Bonifica* di Martinelli. Portarlo a ripartire da lì, da un Adriatico che cambia e fa i conti con la crisi e il dissesto, non è stato anche un ricondurlo accanto a chi lo fa esistere e racconta in scena?

Martinelli

Ma sì... perché, quando per decenni giri attorno alle tue ossessioni, ai tuoi nodi, a misteri che non sai definire neanche tu, è inevitabile che questi, quando scrivi, continuino ad affacciarsi, a ripresentarsi, a rientrare dalla finestra. Scrivere è un modo per andare sempre più a fondo, e, quindi, scrivendo, quello che è in fondo viene a galla, no? Vedi, io non avevo pensato a *Bonifica*, me ne fai accorgere tu adesso.

Guccini

Perché parla, come *Pantani*, di qualcuno o qualcosa che non c'è più, di un Adriatico, di una Riviera Romagnola che non esistono più. *Bonifica* è il luogo d'un rimpianto amaro.

Martinelli

Certo. Però, anche in quel momento, alla fine del filmato, Marco dice “le vedi, quelle due tre piattaforme che hanno messo lì, a qualcosa son servite, perché prima il mare aveva allagato tutto, mentre adesso un po’ di spiaggia è tornata, magari non avranno risolto tutto, però...”. Insomma sono state di aiuto. E l’aiuto, un po’ di aiuto, era quello che lui aveva chiesto disperatamente nei suoi ultimi cinque anni di agonia. Marco da una parte era in cammino verso l’auto-distruzione, dall’altra, era un uomo sempre positivo. Un uomo che continuava a sostenere: “perché non mettiamo regole certe e uguali per tutti gli sport? Forse da lì si potrebbe ricominciare”. È quello che sta accadendo oggi: dopo il caso Armstrong e dopo il caso Emiliano Fuentes, le grandi istituzioni, che avevano messo al muro Pantani, sostengono oggi quello che lui andava ripetendo in quegli anni di agonia: “bisogna ricostruire il sistema generale, bisogna ricominciare daccapo, non si può andare avanti a colpi di capri espiatori, bisogna che ci facciamo tutti un esame di coscienza”. Adesso lo scoprono? In quegli anni, Marco alludeva sempre ad una possibile rinascita, perché amava il ciclismo e amava la vita in profondità. La chiave interpretativa del “maledetto”, del “solitario”, del “drogato”, non mi ha mai interessato né convinto. Mi sono stati riferiti anche particolari morbosi sulle feste con la cocaina eccetera, ma non mi sembrano riguardare il Marco più vero. Il Marco più vero era qualcuno che amava la vita: nel momento in cui ha perso la bicicletta, ha perso la sua ragione di vita. E pur attraversando anni di agonia, continuava testardo a pensare a come si potesse rifondare il ciclismo, che, per lui, era tutto: lo stare in sella, il salire la montagna, la sfida ai propri limiti.

Guccini

Trovo che questa chiave rappresentativa sia in linea con le narrazioni delle Albe e, al contempo, segni un passaggio verso, non dico un maggiore ottimismo, ma verso un pessimismo aperto alla fiducia nel cambiamento.

Martinelli

Forse non è un caso che il *Pantani* venga scritto dopo vent’anni di *non-scuola*, mentre *Bonifica* e i *Refrattari* erano prima della *non-scuola*. Quando Tonina alla fine dice, dopo aver parlato delle calle: “io non credo al destino, non ci voglio credere, *a’ ni cred*, che ci credano gli altri”, la sua è un’affermazione anti-tragica. Marco non le è stato sottratto da un misterioso destino, bensì da un sistema di gestione politica del potere che si può cambiare. Noi lavoriamo sulla linea di confine fra la tragedia di un figlio perso e la meraviglia della vita che prosegue. E infatti subito dopo Tonina aggiunge: “adesso abbiamo messo su una bella squadra di bambini, che li allena Pino Roncucci”. Il desiderio di Marco, che voleva trasmettere ai bambini l’amore per la bicicletta, rivive anche in questo modo. È il paradosso delle Albe questo muoversi tra la tragedia e la negazione del tragico inteso come destino ineluttabile che ci deve cascare addosso: va bene, lo sappiamo, ce ne dovremo andare, ma la morte non necessariamente è tragedia – invecchiare, ce lo dicevamo prima al bar io e te, è anche un fare esperienza della *metamorfosi*. Le vere tragedie sono la guerra, la violenza, la lapidazione, queste sono le tragedie vere, ma le si può affrontare e combattere. In questo

senso c’è da sempre un tocco alla Ernst Bloch nelle Albe, qualcosa della sua “utopia concreta”, che negli anni ha preso corpo soprattutto nel relazionarsi alla speranza-bambina incontrata nella *non-scuola*, che, non a caso, continua a svolgersi parallela agli spettacoli. L’una prende vita e vigore dagli altri, e viceversa.

Guccini

Mi sembra che l’esperienza della *non-scuola* e la conoscenza di Tonina abbiano portato alla maternità scenica di Ermanna il registro d’una nuova tenerezza.

Martinelli

Sono d’accordo. Anche se già la Daura di *Bonifica* e *Refrattari* aveva accenti assai toccanti.

Guccini

Un’altra questione mi premeva chiederti. Si tratta della semantizzazione degli apparati tecnologici e multimediali da parte della tua drammaturgia. Nella – a tutt’ora – *Romagna felix* della ricerca teatrale, diversi teatranti, che sono stati tuoi allievi, hanno percorso strade originalissime nel campo della multimedialità, e però, devo dire, che il maestro li insegna, li marca stretti...

Martinelli

... li ha studiati!

Guccini

A me sembra che il filtro che ti consente di assimilare e far tue le loro aperture al tecnologico, al multimediale, sia un processo di semantizzazione che tende ad agganciare le immagini riprese all’idea del fantasma. Sto pensando a un testo di Tarantino messo in scena dalle Albe...

Martinelli

Stranieri.

Guccini

Esattamente. Anche nel vostro *Stranieri* c’è un uso particolarissimo del video, per cui le immagini degli attori – visivamente trattate e molto belle – connotano personaggi di fantasmi. In questo caso, i fantasmi sono presenze drammatiche, che provengono dalla drammaturgia di Tarantino; in *Pantani*, invece, il fantasma è il protagonista scomparso, proprio lui visto nei diversi tempi e contesti della sua avventura umana.

Martinelli

Sì, ma intanto vorrei precisare una cosa sui rapporti con i teatranti più giovani... non sono allievi, sono fratelli. A questo proposito, ho sempre pensato a Verdi, che è arrivato a novanta, cent’anni...

Guccini

Ottantotto.

Martinelli

Ottantotto... e, quando ha incominciato a invecchiare, c'erano i giovani, gli Scapigliati che polemizzavano con lui, e lui rispondeva e non rispondeva, ma intanto se li studiava, probabilmente si chiedeva: "come faccio a restare in vita? A rinnovarmi? A creare ricreandomi?". È una domanda che mi pongo anch'io. Da una parte, vi sono artisti che ripetono sempre gli stessi moduli, dall'altra c'è uno come Verdi che più va avanti e più diventa, non dico d'avanguardia, però in un certo senso invecchiando diventa più *nuovo*. E questo perché teneva gli occhi e le orecchie aperte, ed è un po' con questo spirito che guardo ai miei fratelli più giovani. Noi delle Albe abbiamo sempre detto "alimentiamo la concorrenza", ma se alimentiamo la concorrenza dobbiamo anche ricavarne qualcosa... quindi è un dare e ricevere senza fine... va beh, chiusa la parentesi storiografica.

Guccini

Ma teniamola ancora un po' aperta questa benedetta parentesi, se non altro per dire che hai colto nel segno. Quando Verdi sfonda col *Nabucco* il suo linguaggio musicale non ha certamente le sottigliezze di quello di Donizetti, per non parlare di Rossini; quando chiude la carriera col *Falstaff* nessun operista è, da un punto di vista strettamente musicale, al suo livello. Ha studiato i giovani, lo scapigliato Boito e Ponchielli, e soprattutto un certo coetaneo, Wagner, nato, come lui, nel 1813. Anche nel suo caso, le innovazioni del linguaggio sono state filtrate da un processo di semantizzazione drammatica. Non ha mai permesso che l'evoluzione della musica si separasse dal dramma e dalla necessità di raggiungere il pubblico, di parlargli, di entrare nella sua vita e nella sua memoria.

Martinelli

Ecco, provo a risponderti. Perché devo inserire un video? Qual è la sua "necessità" in scena? È la stessa necessità che mi fa scrivere un monologo, far agire un corpo in una certa posizione, mettere una musica e non un'altra, immaginare una luce. È la necessità di stabilire un impatto emotivo e razionale con lo spettatore, perché lo spettatore è insieme pancia, sesso, cuore e testa, è tutto questo. È per colpire lì, al centro di tutto, che, talvolta, ho la necessità di utilizzare video, di disporre una drammaturgia di immagini, non si tratta mai di sperimentare linguaggi fini a se stessi, di questo non me ne può fregare di meno. Ricordo che quando eravamo giovani, c'erano gruppi che mettevano i laser e io chiedevo "ma perché mettete i laser?", e mi si rispondeva "perché è una novità". E già qui è sbagliato, non ha senso mettere una cosa perché è una novità, ha senso se quella novità, in un qualche modo, attraversa il mio interlocutore, il mio amante, il mio avversario, tutto quello che è l'altro da me e che sta lì in platea, e che è venuto a questo appuntamento a cui io l'ho chiamato. Non so se ti ho risposto.

Guccini

Eccome. Mi hai risposto a tal punto che cambiamo argomento. Ultimamente penso alle Albe, non tanto come a un gruppo, ma come a un *ensemble*. Storicamente, i gruppi nascono intorno a percorsi di formazione condivisi, il loro cuore è la pratica separata del laboratorio, gli *ensemble*, invece, si formano intorno a processi relazionali a contenuto drammatico. Mi sembra una differenziazione molto forte. Se io penso ai gruppi storici, penso ovviamente a Grotowski e a Barba, se penso agli *ensemble*, penso al *Théâtre du Soleil* di Ariane Mnouchkine, a *Les Bouffes du Nord* di Peter Brook...

Martinelli

Ma Eduardo dove lo metti? È in un'altra categoria ancora?

Guccini

La sua formazione rientrava in una tipologia precisa e diffusa: quella delle compagnie. Però, secondo me, la faccia contemporanea delle compagnie-con-drammaturgo-interno, come lo era quella di Eduardo, è l'*ensemble*. Adesso le "compagnie" si basano essenzialmente sul repertorio, non producono testi drammatici come invece li producevano le grandi compagnie storiche, da Shakespeare a Eduardo. Questa dinamica è piuttosto passata agli *ensemble*, che, per questo, mi sembrano essere la faccia contemporanea della compagnia. In questa prospettiva, mi sembra che le Albe, come anche l'esperienza di Laboratorio Teatro Settimo, conclusasi nel 2002 con la confluenza nel Teatro Stabile di Torino, costituiscano una specie di modulazione fra il teatro di gruppo e gli *ensemble* europei.

Martinelli

Fa riflettere questa distinzione... nei teatri che hai citato il drammaturgo non coincide con il regista, la Mnouchkine ha lavorato con Hélène Cixous, Brook con Carrière. Quando io mi penso dentro alle Albe, invece, devo sempre tornare a Eduardo, a Molière, a situazioni in cui qualcuno scrive mettendo i suoi pensieri e le sue fantasie in relazione agli attori della compagnia. Proprio come faccio io con Ermanna e Gigio, scrivendo, sul tono delle loro voci e del loro "esserci", le figure di Tonina e Paolo. Invece, nel caso degli *ensemble* che, come dici tu, presentano molti aspetti comuni al nostro lavoro, il regista, pur interagendo con gli attori e vivendo con loro, resta una figura diversa da quella dello scrittore, no?

Guccini

Quello che dici è prezioso e preciso. Di fatto, stai parlando della tua vicinanza al modello del drammaturgo-capocomico. Modello che anche Claudio Meldolesi aveva utilizzato in un bellissimo saggio per descrivere il lavoro delle Albe. Quello che vorrei ora aggiungere alle sue considerazioni è il fatto che, nel caso delle Albe, questo ruolo creativo non si inquadra in una realtà analoga a quella delle compagnie, ma in un *ensemble* dal respiro europeo. Le compagnie prevedono tipologie rigide per cui gli attori sono agganciati ai propri ruoli e alle proprie gerarchie, e gli organici rispondono a determinate strutture, mentre gli *ensemble* sono infinitamente più mobili e trasformabili:

si dilatano, si restringono, viaggiano, includono le realtà incontrate. *Les Bouffes du Nord* di Peter Brook assorbe non solo l'esperienza della narrazione africana ma persone di narratori. Lo stesso avete fatto voi, negli anni Ottanta, con le Albe Nere...

Martinelli

... oppure facendo entrare nel nostro teatro il mondo palotinesco-adolescenziale che ha segnato la fase degli Ubu. In questo senso hai ragione, è evidente che il legame con gli Eduardo e con Molière non basta, che va declinato secondo le modalità che hai appena descritto, dove gli ensemble, nell'accezione che ne dai, ci sono indubbiamente vicini. E poi, ad accomunarci, c'è anche il piacere e la scommessa di tenere aperto un teatro. Quando penso alla Mnouchkine, vorrei che il Rasi fosse una *Cartoucherie*: un luogo antico e assolutamente moderno, dove la società possa entrare e specchiarsi.

Guccini

Non è un caso che gli ultimi spettacoli della Mnouchkine, come *Le Dernier Caravansérail* o *Les Naufragés du Fol Espoir*, affrontino tematiche che sono proprie delle Albe: l'integrazione fra le razze e le culture o le nuove e selvagge migrazioni di questo millennio. Segno d'una indubbia regressione delle coscienze. Cosa diremmo delle società civili del primo Novecento se i nostri bisnonni fossero annegati nell'Atlantico con la stessa percentuale con cui i fratelli africani muoiono nel Canale di Sicilia? *Rumore di acque* e *Les Naufragés* sono, per quanto riguarda le tematiche e la necessità che li fa esistere, spettacoli gemelli. D'altra parte, proprio la comune volontà di essere "luoghi" aperti al mondo contemporaneo ci riporta alla distinzione fra compagnia e ensemble. Un teatro presidiato da *sociétaires* rivendica la sua funzione esclusivamente artistica, è la "casa" di attori, spesso ritratti nella hall ed effigiati in busti, i teatri degli ensemble ospitano invece gli individui sociali di cui parlano, non sono "solo" teatri, ma, più propriamente, porzioni di mondo dove si fa teatro.

Martinelli

Chiaro, chiaro. Essendo noi soci di una cooperativa, io non sono – lo dico con molte virgolette – il "capocomico", ma il direttore artistico, tra l'altro lo sono insieme ad Ermanna, perché la mia, la nostra, direzione artistica è, in realtà, una direzione duale. E questo nostro essere soci e compagni fa sì che non ci sia il "capocomico" nel senso tradizionale dell'espressione o un suo equivalente. Eduardo o Molière tenevano i cordoni della borsa, qua la borsa è divisa tra tutti. D'altra parte, però, questo essere soci di una cooperativa non vuol dire essere chiusi e limitati a noi stessi: sarebbe un segno di debolezza; se è ovvio che ogni socio-attore delle Albe vorrebbe essere presente "sempre", in tutti gli spettacoli, noi siamo consapevoli che sono le necessità artistiche a indicarci le scelte da fare. Se l'Inquieto non ce l'abbiamo al nostro interno, se quel tipo di figura nessuno di noi la può rendere in scena, allora andiamo a cercare un attore di lingua francese, dal Belgio, come Francesco Mormino. Se abbiamo una visione che ci porta verso l'Africa o dentro il mondo dell'adolescenza, non ci pitturiamo la faccia di nero o, peggio ancora, facciamo i ragazzini, ma accogliamo al nostro interno questi mondi: ci incrociamo con ciò che è esterno al teatro. Si tratta dunque di andare alla radice...

Guccini

Fecondissima.

Martinelli

... alla radice di quello scambio, pericoloso e salvifico, con l'altro da me. Quell'incontro che fa nascere la visione.

Guccini

A proposito del teatro aperto alla città, vorrei sapere come viene percepito un lavoro come *Pantani* a Ravenna e nelle altre piazze. Penso ci sia una certa differenza.

Martinelli

Sì e no. In questa storia, che fino ad oggi abbiamo rappresentato a Ravenna, in Toscana, a Napoli, a Cagliari, in Belgio, c'è un livello universale, che tocca e commuove gli spettatori di qualsiasi lingua; in Romagna scatta forse qualche cosa di diverso...

Guccini

Sono le memorie...

Martinelli

C'è un fascino molto antico in un teatro che rappresenta le memorie condivise del proprio pubblico, i suoi miti. È vero che ancora oggi possiamo godere le favole di Aristofane come se fossero state scritte per noi. *La Pace*, ad esempio, può incarnare quello che succede a Scampia, a Chicago o in Siria, come se fosse stata scritta nel nostro tempo. Ma è anche vero che l'impatto della storia di Trigeo nell'Atene di quegli anni, quel suo affondare le parole nella memoria di quel popolo, ce lo possiamo solo immaginare. Il teatro nasce da uno sputo di terra, può parlare al mondo intero per secoli, ma nasce da quello sputo di terra lì, nasce da quella lingua lì, dal pozzo di memorie che quello sputo di terra conserva.

Guccini

Infatti, chi vuole separare il dramma dallo sputo è il teoreta, è la "poetica", è Aristotele; mentre il drammaturgo coltiva lo sputo, ci fa crescere piante...

Martinelli

Il drammaturgo deve affidarsi alla sua palude e sprofondarci dentro, non ha altra scelta.

Guccini

E però così siamo a due paludi. C'è il pantano magmatico del drammaturgo e c'è il pantano italiano, che è uno dei sensi possibili del tuo titolo, *Pantani*...

Martinelli

L'ho tenuto secco, una sola parola, proprio per fare risaltare questo doppio senso. Pantani è il cognome di un grande campione, ma è anche un sostantivo che allude ai

“pantani “ della Nazione, quelli di cui si parla nello spettacolo, i fanghi della repubblica, la palude della corruzione e della truffa, quella da cui sembrava, meglio, ci si illudeva di essere usciti nei primi anni '90 e in cui oggi ci ritroviamo ancora immersi... dopo 20 anni, siamo ancora lì.

Guccini

... allora io ti vorrei leggere un brano che riguarda un terzo pantano.

Martinelli

Vediamo cosa hai tirato fuori.

Guccini

È *L'Inferno*...

Martinelli

Ah che bello.

Guccini

Aspetta eh...

In la palude va c'ha nome Stige
questo tristo ruscel, quand' è disceso
al piè de le maligne piagge grige.

E io, che di mirare stava inteso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con sembiante offeso.

Queste si percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano.

Lo buon maestro disse: “Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira;
e anche vo' che tu per certo credi

che sotto l'acqua è gente che sospira,
e fanno pullular quest' acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.
(Dante, *Inferno*, VII, vv. 106-120)

Martinelli

Mi commuove risentire questi versi. C'è qualcosa di Marco in queste anime che si percuotono e respirano nella melma facendola ribollire. Lui aveva maturato una

rabbia profonda verso quel mondo che l'aveva buttato giù dalla bicicletta, e quindi, con la rabbia, anche un senso di autodistruzione, che, qui, nei versi di Dante, diventa immagine. Sembra che Dante parli dell'ultimo Marco, quando si fa tanto male. Nel *Pantani* Elisa, l'amica conosciuta negli ultimi mesi, una figura di “credente” che ho messo quasi alla fine della storia, racconta che si erano conosciuti solo nel 2003: io sono andato a incontrarla, m'interessava quel che Marco viveva in quel momento, tra cocaina e prostituzione. Marco si era molto legato a Elisa, una cristiana allegra e piena di vita, e lei gli parlava di una speranza più grande di questo mondo: “fregatene di quello che dice la gente, è roba che passa: perché ti devi distruggere?”. Marco si confidava e le diceva piangendo: “io sono all'inferno... io grido e non mi esce la voce, piango e non mi scendono le lacrime”. È un'immagine dantesca... e allora mi colpisce, Gerardo, il fatto che tu mi abbia letto questi versi dall'*Inferno*, come una radiografia dell'ultimo Marco, senza più luce.

Guccini

Concludiamo così?

Martinelli

Concludiamo.

ANTOLOGIA DELLE RECENSIONI

La tragedia di Marco Pantani, uno spettacolo del Teatro delle Albe

di Massimo Marino

Ti aggredisce. Spiega. Ti fa viaggiare in un mondo che non c'è più. Ti rapisce. Ti indigna. Ti commuove. Il *Pantani* di Marco Martinelli e del Teatro delle Albe è uno spettacolo complesso, d'altri tempi, un atto d'amore verso il ciclismo degli eroi, degli uomini imprevedibili e sventurati capaci di scattare su tornanti sfiancanti, di cadere e rialzarsi, di sognare, perdersi e, troppo fragili, lasciarsi precipitare. Tre ore e mezzo di ricostruzione di fatti controversi e di emozioni, di lirica, epica e narrazioni che ci mettono a confronto con il nostro bisogno di miti e con la loro sfaccettata, esposta ambiguità (vedi la mia intervista su Doppiozero.com). L'eroe, Marco Pantani da Cesenatico, ciclista, maglia rosa al Giro e maglia gialla al Tour, accusato di doping e morto di disperazione in un grigio febbraio riminese, non appare mai in scena. Ne ricostruiscono la storia quelli che lo amarono o lo stimarono: la madre Tonina, un'Ermanna Montanari asciutta e penetrante come lama affilata nel dolore, il padre Paolo, indossato dal roccioso Luigi Dadina, la sorella Manola, l'asciutta Michela Marangoni, e poi il coro dei gregari, dei politici, degli amici, dei cronisti, dei maneggioni, dei medici, dei responsabili dell'antidoping e molti altri, recitati dai bravi Alessandro Argenti, Roberto Magnani, Laura Redaelli, Fagio, Francesco Catacchio. E il giornalista francese dai cui scritti ha preso le mosse Marco Martinelli per scrivere un testo teatrale di più di cento pagine e per comporre questo spettacolo dal grande respiro, Philippe Brunel, interpretato dall'attore italo-belga Francesco Mormino, che con voce dal bel timbro pastoso e con presenza delicatamente distaccata, ironica, fa da intelligente guida nei nodi di una storia intricata. E poi ci sono foto e video di repertorio del campione, da piccolo, da dilettante, nella vita privata, in alcune delle sue imprese più memorabili, e interviste a vecchi che lo conobbero e lo amarono, come il suo primo allenatore Pino Roncucci, che lo lanciò tra i dilettanti.

Tonina. Il pubblico entra mentre si proietta il filmato di una gara. A luci ancora accese irrompe in scena Tonina, la madre, resa da Ermanna Montanari una figura minuta, nervosa, ferita, gioiosa nel ricordo del figlio amato, vestita del rosso della passione e del furore, che subito grida (trattenuta): "andate via, andate via, me l'avete ammazzato", come fece la madre ai giornalisti durante i funerali. "Mi hanno ammazzato un figlio, mica un animale" ripete, inserendo espressioni in dialetto, con dolore trattenuto dalla rabbia. Spegne il video con le immagini o non lo guarda, mentre il padre inizia a rievocare una vocazione e una passione, quella di Marco, e lei gli va dietro ripercorrendo, a sprazzi, la storia di un bambino ribelle, che scappava appena poteva su una bicicletta, sul porto canale. E si inserisce il giornalista, l'Inquieto, quello che fa domande scomode, con interviste, con questioni, a dipanare i fili di capacità

meravigliose e di sventure terribili, di incidenti che avrebbero fiaccato ogni volontà e che invece rafforzarono la voglia di lottare di un artista un tecnico un eroe della bicicletta come non si vedeva dai tempi di Bartali e di Coppi. I racconti, le memorie sono interrotti da squarci lirici di un coro parlato, punteggiato da un certo punto in poi da canti a cappella romagnoli delle due voci femminili di Michela Marangoni e di Laura Redaelli e dalla fisarmonica di Simone Zanchini, che accompagna, contrappunta, si trasforma in organo cerimoniale, contrasta ironicamente diverse altre situazioni. La vicenda di Pantani si illumina con il racconto delle generazioni romagnole discese dalla montagna di fame verso la pianura e il mare, con il ritorno dell'eroe verso le altitudini, con le salite sudate, espugnate, con il ciclismo eroico contadino dei gregari... In contrasto sta l'Italia dello spettacolo e dei media, del successo dietro l'angolo: i "pantani" degli anni '90, quegli altri miti che forse hanno ammazzato il campione e qualcosa di ognuno di noi.

Cadute. La prima parte dello spettacolo ricostruisce l'ascesa, difficile, di Marco; la seconda la caduta, con l'esclusione dal Giro, praticamente vinto, del 1999, come un criminale, per ematocrito alto e accusa, poi caduta, dopo processi farseschi con medici molieriani, di uso di sostanze dopanti (Epo). Rievoca i successivi tentativi di riprendere quota e gli ulteriori precipizi, fino alla cocaina, fino alle nebbie, al ghiaccio dell'anima di quella fine piena di ombre, a Rimini, nel 2004. Il testo si snoda meravigliosamente per intarsi e sbalzi, costruendo una vicenda incalzante, che chiama in causa le ipocrisie del sistema dello sport, che usa Pantani, il ribelle Pantani, pronto a capeggiare i ciclisti che non accettavano di farsi sforacchiare ogni giorno, come capro espiatorio per non colpire interessi più grossi, quelli di sport con ben altri giri d'affari come il calcio o la Formula uno. Il teatro sembra ritrovare, in questo spettacolo, le sue capacità di fascinazione affabulatoria e di discussione alta di problemi della società, una funzione immaginativa e una "politica", di sonda problematica nei conflitti, nei delitti, nel rimosso della vita associata.

Tragedia. Chi ha letto il libro di Brunel (*Gli ultimi giorni di Marco Pantani*, Rizzoli) troverà lo spettacolo, probabilmente, meno ricco di chiaroscuri, meno penetrante in certe parti dell'analisi, per esempio quella sulla morte del ciclista, sugli ultimi tempi di deriva e di smarrimento, con intorno una sequela di loschi figure, in una riviera romagnola dove "il vizio e la violenza sono la moneta corrente", dove la disperazione e la solitudine sono il motore della trasgressione e la faccia ombrosa del divertimento per tutti. La stessa figura del campione apparirà a qualcuno, probabilmente, "santificata", e lo stringente racconto a tratti meno dialettico e penetrante di quanto si sarebbe potuto.

Ma Martinelli, ricorrendo principalmente alle testimonianze di chi amò Pantani, sceglie un'altra strada: quella della tragedia, che sale a poco a poco dai fatti, dai dati, dai ricordi. La tragedia di una terra, prima di tutto, tradita nei suoi valori umani da quello sviluppo fatto di stabilimenti balneari e discoteche, una Romagna che proprio Pantani infiamma con le sue imprese antiche, al di là del concepibile, con i suoi scatti insofferenti, anarchici, lunari, impensabili. Una tragedia romagnola, sanguigna, fatta di cadute e capacità di risollevarsi, opaca e luminosa. Una tragedia antica, in cui la forza e la pu-

rezza iniziale dell'eroe non bastano a vincere contro un destino che assume le beffarde e molto italiote sembianze di un sistema marcio, attento solo al profitto e non all'uomo.

La madre, Tonina, col cuore ridotto a ghiaccio, bianco come la calla che sta su un tavolino in scena, come svuotata delle forze e portata dalla disperazione a combattere (contro chi lo infanga, e poi contro la droga e dopo la morte, per ricordarlo, con l'impegno a formare una squadra di bambini ciclisti), la madre è personaggio da tragedia greca, orbata del figlio, dell'eroe, offerto in impotente sacrificio, perché "non potendo distruggere i persecutori ha finito per distruggere se stesso".

È una liturgia, questo spettacolo, un meraviglioso canto funebre contro la società dell'apparire e del vendere. Con le sue volute incalzanti, verso la rovina e verso la consolazione inefficace della memoria, conquista, fa indignare e ricorda che abbiamo bisogno, ancora, di miti (e che essi sono sempre più fragili, più esposti, come noi). Fa di quell'omino, che si manifesta solo come immagine, come ombra fotografica nell'impianto scenico bello e essenziale disegnato da Alessandro Panzavolta di Orthographe, magari pensoso e sorridente davanti al mare come nel finale, con una ruota di bicicletta simile al primo oggetto trovato di Duchamp che gira, questo spettacolo fa di quel piccolo ciclista guascone dal cranio rasato, segnato dagli incidenti, con una gamba più corta dell'altra e col cuore potente, vittima e debole colpevole, una figura scolpita nelle contraddizioni del nostro presente.

("Corriere di Bologna", Bologna/BOblog, 18 novembre 2012, al link: <http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2012/11/18/la-tragedia-di-marco-pantani-uno-spettacolo-del-teatro-delle-albe/>)

L'epopea di Pantani

di Maria Grazia Gregori

Al Teatro Rasi di Ravenna va in scena Pantani, titolo "sparato", senza sottotitoli o spiegazioni. In questa terra di Romagna basta e avanza: in tutti è conservato un poco di quello che di passione, di grandezza autodistruttiva, ma anche di generosità, il ricordo del Pirata porta di sé. È l'epopea tragica di un eroe popolare e proletario cresciuto con severità, piadina e tenerezza, che si arrampicava sugli impervi sentieri delle montagne come se fosse a casa sua, ma che è stato trascinato giù, verso il basso, da accuse ingiuste, sostenute da esami clinici non corretti, da ingannevoli risultati. E che, alla fine, dopo anni di angosce, di una vita da capro espiatorio, di tentativi di riscatto, di depressione, culmina nella morte per overdose di cocaina, in un residence di Rimini, a soli 34 anni, il 14 febbraio 2004. Entriamo in sala e c'è già lui, sul palco, nei filmati che ci rimandano le sue prime vittorie adolescenziali, tra frammenti di vecchie interviste quando aveva ancora i capelli. Ma per fortuna nessuno interpreta in scena il Pantani da Cesenatico. Succede qui come succedeva in Shakespeare: gli eroi morivano sul palco per poi alzarsi, dire il proprio nome e uscire di scena, rimanendo però presenti nel ricordo della loro grandezza o dell'orrore della loro morte.

Chi per amore ma anche come risarcimento ha organizzato questo spettacolo complesso e semplice è Marco Martinelli: ha scritto il testo consultando gli innumerevoli libri pubblicati su questa tragica storia, ma ha potuto contare anche sul rapporto diretto con gli amici più cari e soprattutto con i familiari (la mamma Tonina, il papà Paolo, la sorella Manola) che hanno assistito a una delle anteprime con grande emozione e con l'ansia mai sopita di sapere tutta la verità su quella tragica morte e sugli indizi mai chiariti delle frettolose indagini. Gli uni e gli altri, con generosità, gli hanno permesso di intrecciare la vita reale a quella del palcoscenico: ecco Pantani ragazzino, sulla prima bicicletta che gli era stata regalata dal nonno; eccolo spontaneo e felice in qualche filmato degli amici. Martinelli non ci nasconde nulla raccontandoci perfino il livore verso quel ragazzo che vinceva troppo, i suggerimenti velati di minaccia fatti a chi gli era vicino prima del terribile epilogo di Madonna di Campiglio, 5 luglio 1999, con l'arrivo dei carabinieri che lo portavano via: parata spettacolare rimbalzata sui giornali di mezzo mondo. Pantani: quasi un'epopea alla Bob Dylan fatta di parole, di fatti spesso non considerati, pesanti come macigni. Spettacolo casto, brechtiano, storia esemplare di un ragazzo che non sopportava le convenzioni, che non voleva essere comandato, ma che sapeva rispettare l'autorità dell'esempio quando questo gli veniva offerto.

Sotto la luce cruda dei riflettori, un corifeo del tutto speciale L'Inquieto (lo interpreta Francesco Mormino) ispirato al giornalista francese amico di Pantani, Philippe Brunel, guida gli spettatori, dà la parola agli attori in questa tragedia scandita (anche dal telecomando della madre che cancella l'immagine del figlio per darsi un po' di pace) in due tempi di tre ore: il primo riguarda la Pantani story, il secondo è una spietata, documentatissima requisitoria contro le troppe zone d'ombra che la vicenda porta ancora con sé. Accanto a lui in scena Francesco Zanchini suona la fisarmonica; il coro recita i suoi intermezzi lirici o canta canzoni popolari romagnole; i genitori, gli amici di Pantani lo raccontano con amore mentre sulla parete di fondo si proiettano video, testimonianze.

Regia lucida, attori bravissimi a cominciare da Ermanna Montanari, Tonina che, in abito rosso, riempie di sé tutta la scena: una vera e propria madre coraggio – sostenuta anche dalla bravura di Luigi Dadina, il padre, ricca di un pathos popolare fortissimo che si rispecchia in un'interpretazione di rara intensità. Da non perdere.

("l'Unità", 20 novembre 2012)

I successi e il calvario. La vita in salita del "pirata" Pantani

di Franco Cordelli

Gli anni dell'attività agonistica di Marco Pantani vanno dal 1994 al 2003. Gli anni vittoriosi dal 1995 al 2000, sei in tutto. L'anno di gloria, uno solo, il 1998: quando vinse il Giro d'Italia e il Tour de France, un'impresa riservata a pochissimi. L'ultimo ciclista italiano che vi era riuscito è Felice Gimondi, nel 1965. Tra il primo e il secon-

do tempo dello spettacolo che, con il suo gruppo delle Albe, Marco Martinelli ha dedicato al campione romagnolo, campeggia quella toccante immagine: Gimondi che alza il braccio di Pantani. Tutto fu breve nella sua breve vita: “Vado così, in salita, per abbreviare la mia agonia”. Di lunga non vi fu che la catena di incidenti e infortuni, e soprattutto la serie di persecuzioni. Stoicamente, il nostro campione, che da bambino la bicicletta se la portava a letto, dai primi sempre si risollevò, riprese a vincere: mettere in dubbio le sue qualità di fuoriclasse sarebbe stupido. Diverso il discorso delle persecuzioni. Le date sono due, il 1996 quando fu investito da un fuoristrada sulla Milano – Torino; e il 1999 quando con la maglia rosa indossò fu fermato per misure precauzionali. In entrambi i casi gli fu rilevata una densità del sangue superiore alla media. Così scrupoloso è il lavoro di ricerca del Martinelli drammaturgo che anche agli appassionati erano sfuggiti alcuni retroscena. Per quelle occasioni vi furono due processi, a Torino e a Trento. Lo spettacolo, che s'intitola semplicemente *Pantani*, andato in scena al Rasi di Ravenna e poi in tournée, mostra come gli esiti dei processi sono più che dubbi: a Torino i dieci punti di densità del sangue superiore al limite stabilito emersero da analisi tardive e in una situazione di anomalia (fratture). I due punti in più di Madonna di Campiglio furono il frutto di analisi effettuate non nell'orario previsto: avesse temuto e voluto, a esse la maglia rosa poteva sottrarsi. Poi, Martinelli ci mostra un episodio agghiacciante, durante il quale il signor Ceruti, alto burocrate del ciclismo italiano, ammonendo il direttore sportivo di Pantani, gli predice che ben presto avrebbe assistito alla “caduta degli dèi”. Perché quella predizione? Il vero calvario di Pantani cominciò lassù, a Madonna di Campiglio, nel 1999. Perché dovette viverlo, non è chiaro. Nello spettacolo si parla di lui come rappresentante della protesta dei corridori e si parla di invidia. L'invidia, degli dèi e di tutti gli altri, è sempre un buon motivo, per ogni tipo di tragedia. Pure, sembra insufficiente. Pantani, da buon romagnolo, era aperto, leale, generoso; in realtà non fu che un capro espiatorio. Come, aggiungo io, è appena successo per il suo grande rivale del Ventoux nel Tour del 2000, per Armstrong. D'accordo, il texano fece uso di doping. Ma non fu mai scoperto. Nessuna prova, se non indiziaria: le accuse dei compagni. Che dire, allora, di chi vinse prima o dopo senza essere stato accusato di nulla? Possibile che il ciclismo oltre che il doping non sopporti più l'eccellenza – come ovunque nelle iper-democrazie? Lo spettacolo di Martinelli è appassionato e critico nei confronti di tale moralità. Ricorda, nella struttura, un dramma di Mario Moretti, Il processo di Giordano Bruno. Qui i narratori sono quattro: la madre Tonina, una indomita Ermanna Montanari; il padre Paolo, il credibilissimo Luigi Dadina; la sorella Manola, che è Michela Marangoni; e un giornalista francese, l'italobelga Francesco Mormino. Immagini filmate, altri interventi, cori (come nelle tragedie antiche) conferiscono all'insieme una struttura poderosa e di sempre avvincente sviluppo drammatico.

(“Corriere della Sera”, 14 dicembre 2012)

Il sogno atroce di Pantani

di Renato Palazzi

Pur essendo lo spettacolo interamente dedicato a celebrarne il mito, la figura di Marco Pantani non appare mai direttamente in scena. È presente grazie a immagini video, spezzoni di programmi televisivi, vecchie foto, ma non c'è personaggio che lo incarni fisicamente. Come in una tragedia greca, l'eroe morto non viene mostrato, viene solo evocato attraverso il lamento funebre dei sopravvissuti: da un lato i genitori e la sorella, dall'altro il giornalista francese che ha scritto un libro su di lui, i compagni di squadra, gli amici. In mezzo, un suonatore di fisarmonica e un coro forse in verità più brechtiano che eminentemente tragico. Le parole dei primi, del padre Paolo e della veemente mamma Tonina, una furia incontenibile in perenne attesa di una giustizia riparatrice, fanno rivivere il Pantani per certi versi “privato”, quello degli affetti famigliari, dei sogni giovanili e delle atroci delusioni. Le testimonianze dei secondi compongono un denso affresco a metà fra un puntiglioso teatro-documento e una sorta di intricato romanzo giallo, il resoconto – un po' recitato e un po' detto al microfono – di una storia enigmatica, punteggiata di oscure minacce, di interessi inconfessati, di indizi di un possibile complotto.

Accusato, senza prove, di far uso di sostanze illecite, infangato da test che si rileveranno inaffidabili, il campione che la mattina del 5 giugno 1999, a Madonna di Campiglio, prossimo a vincere il suo secondo Giro d'Italia, viene portato via dai carabinieri come un delinquente comune, appare per molti aspetti una vittima sacrificale. È la vendetta di un sistema di potere che lo punisce per aver fatto da portavoce alla rabbia dei colleghi, vessati dai controlli antidoping? È la ritorsione di un ambiente invidioso della sua forza? È un atto della malavita organizzata, legato al giro delle scommesse clandestine?

Marco Martinelli, autore del testo allestito col Teatro delle Albe, non fornisce risposte a quei interrogativi. Il suo non vuole essere uno spettacolo di denuncia su specifiche colpe, d'altronde sorprendentemente estese e ramificate, ma piuttosto un inquieto spaccato dell'Italia di quegli anni, la metafora – colta attraverso un episodio altamente emblematico, come spesso lo sono le vicende dello sport – di un costume nazionale che di fatto non è cambiato: anche qui c'è azione di un circo mediatico-giudiziario che non si ferma di fronte a nulla, testimoni inattendibili, approssimazioni, sentenze di riabilitazione che non hanno mai lo stesso risalto delle condanne.

Quello che ne viene fuori è il ritratto di una società volubile, inutilmente feroce, lesta a creare i propri idoli tanto quanto ad accanirsi su di essi, sottilmente contrapposta a una Romagna dalle salde radici contadine, personificata con vigore da Luigi Dadina, il padre-sostenitore, e soprattutto da Ermanna Montanari, la madre-vestale del ricordo, che ricorre sovente, in questo caso, agli insondabili echi atavici del dialetto. Su tutto, però, sembra alla fine prevalere comunque il respiro epico delle imprese di questo piccolo “scalatore che veniva dal mare”, la cui parabola umana è tale da coinvolgere anche chi non sa proprio nulla di ciclismo.

(“Il Sole 24 ore”, 2 dicembre 2012)

Pantani, ascesa e caduta dello scalatore che veniva dal mare

di Claudia Cannella

Difficile dire a quale genere teatrale appartenga *Pantani*, ultima fatica di Marco Martinelli e del Teatro delle Albe. Perché è tante cose diverse, stratificate, intrecciate senza soluzione di continuità: docudrama, teatro di narrazione, tragedia, epica, teatro d'inchiesta, veglia funebre, oratorio laico. Il testo si legge come un romanzo, lo spettacolo si guarda come tutto questo messo insieme.

A patto di lasciarsi contagiare dalla passione – ma non è difficile – con cui Martinelli si immerge, e ci immerge, in un mondo, quegli degli anni 90', dove il circo mediatico cominciava a mostrare le sue fauci insaziabili, creando e distruggendo eroi in una manciata di giorni. Questione di *audience*, la nuova divinità che ha bisogno di sacrifici umani quotidiani, di moderni capri espiatori. Non c'è in scena il corpo di Marco Pantani, il "pirata" di Cesenatico, il campione che vinse il Giro d'Italia e Tour de France (1998), idolatrato e distrutto da dubbie accuse di doping (1999), morto randagio in mezzo alla cocaina in un albergo di Rimini (2004).

Ma, come in una tragedia greca, quel corpo potrà essere sepolto, quindi trovare pace, solo dopo che sarà stata fatta giustizia. Questo chiedono i genitori, Tonina e Paolo, figure scabre di una Romagna d'altri tempi (Ermanna Montanari e Luigi Dadina, di rara intensità e misura). Questo farà nel corso di tutto lo spettacolo l'Inquieto, un giornalista sportivo che metterà insieme con tenacia i tasselli di una vicenda umana e agonistica di molti lati oscuri.

Foto, filmati, la fisarmonica di Simone Zanchini, tanti personaggi a prendere forma per ricostruire la storia di un bambino caparbio, che dormiva con la bici regalata dal nonno, di un giovane perseguitato dalla sfortuna, che miracolosamente risorgeva dagli incidenti più pazzeschi, di un uomo generoso e fragile capace di imprese ciclistiche straordinarie, ma incapace di sopportare la vergogna di accuse con ogni probabilità infondate. Impressionante la quantità di dati raccolti da Martinelli, inquietanti le ricostruzioni dei legami tra sport e potere corrotto, che arrivano fino alla camorra. Ha le dimensioni, *Pantani*, per durata (3 ore) e cura del dettaglio, di un Vajont di paoliniana memoria applicato allo sport. È palese, e un po' ingombrante, l'innamoramento di Martinelli per un campione dalla parabola folgorante ma breve, che per questa ragione forse non è radicato nell'immaginario collettivo quanto lo è in terra di Romagna. Ma, per dirla con Virgilio, *omnia vincit amo*.

(“Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo”, Anno XXVI, n. 1/2013)

Pantani, uomo, campione o eroe tragico?

di Graziano Graziani

Inchiesta, racconto, elementi della tragedia classica. C'è tutto questo e altro ancora in *Pantani*, lo spettacolo che il Teatro delle Albe ha dedicato al grande ciclista scomparso. Marco Pantani era di Cesenatico e la sua vicenda umana e sportiva – conosciuta a livello mondiale – qui, in terra di Romagna, dove lo spettacolo ha debuttato, assume una sfumatura particolare e particolarmente sentita. Ci si accorge di questo anche solo dando un'occhiata rapida al pubblico del Teatro Rasi di Ravenna, affollato di gente di ogni tipo, persone che magari a teatro non ci vanno tanto spesso (come un gruppo di ciclisti appassionati di Pantani). E Marco Martinelli, autore del testo oltre che della regia, non si lascia sfuggire questa potenzialità, che anzi accarezza nel corso dello spettacolo con affondi dialettali – soprattutto da parte di una splendida Ermanna Montanari, nel ruolo della madre/narratrice di Pantani – e anzi questo aspetto è presumibilmente uno dei motori che hanno innescato in Martinelli l'idea di un'operazione Pantani. Ovvero di uno spettacolo autenticamente popolare su una vicenda che è allo stesso tempo arcinota e legata in maniera profondissima alla Romagna.

Obiettivo centrato con maestria e leggerezza: nonostante i temi e la quantità di informazioni sulla complicata vicenda della squalifica, le due ore e mezzo di spettacolo scorrono piacevolmente e senza intoppo alcuno. Le informazioni servono per tratteggiare una storia che ha ancora molti punti oscuri, che ha visto uno dei più grandi ciclisti italiani del Novecento venire squalificato a un passo dalla vittoria per un esame poco indicativo, che dopo soli sei mesi venne ritenuto inattendibile e dunque non più utilizzato dalla giustizia sportiva. Eppure, nonostante ciò, la fama di “tossico” rimase attaccata alla sua figura – a causa forse delle ultime vicende umane di Pantani, che ormai deluso e non più in gara finì per abusare di sostanze. Martinelli sintetizza la persistenza di questo (pre)giudizio attraverso un breve siparietto, in cui l'allora ministro delle comunicazioni Gasparri (interpretato da un impettito Alessandro Argani), all'indomani della morte del ciclista, lo apostrofa come “tossico”. È solo uno degli inserti tra il comico e il grottesco che il regista ha scelto di incastonare lungo la narrazione – il più divertente dei quali è forse quello di Laura Redaelli che interpreta la siringa sporca di insulina ritrovata nella camera d'albergo di Pantani al Giro d'Italia, che prende direttamente la parola come in un incubo surreale e diavolesco alla Bulgakov, a sottolineare l'assurdità della situazione. Non c'era infatti prova che la siringa fosse di Pantani o anche solo del fatto che fosse stata o meno usata, eppure contribuì ad alimentare la macchina del fango che portò Pantani alla rovina.

Ma oltre alla ricostruzione della “caduta”, lo spettacolo affresca con toni quasi epici quella che fu l'ascesa del campione e la sua vicenda umana: quella di un giovane di una famiglia non agiata che divenne uno tra i fuoriclasse del ciclismo mondiale del secolo scorso. Un senso di riscossa, quasi di epica attraversa il racconto, e non è un caso, perché lo sport – e soprattutto uno sport faticoso e popolare come il ciclismo – riesce ad incarnare alla perfezione le tappe del racconto epico: la fatica dell'eroe, le

prove da superare, la sua condizione umile o difficoltosa, la sua ascesa inarrestabile, il trionfo e infine la caduta. Una struttura in cui Martinelli si destreggia con sapienza, dosando a dovere le emozioni di una storia che anche a lui, romagnolo, appartiene e parla profondamente.

(da “Quaderni del Teatro di Roma”, n. 11, Febbraio 2013, e da MyWord.it)

Due giorni a Ravenna, tra Pantani e Traviata

di Andrea Porcheddu

[...] A Ravenna lavora una delle grandi compagnie di prosa italiane, il Teatro delle Albe, che Marco Martinelli e Ermanna Montanari, con altri, hanno fondato negli anni Ottanta. Gruppo storico della ricerca italiana, quasi una “famiglia” all’antica, che si è fatta artefice di alcuni memorabili spettacoli, capaci di segnare la storia recente della scena nazionale. Se all’inizio del loro percorso le Albe avevano incontrato significativamente culture e teatralità “altre”, segnatamente quelle africane, poi nel tempo il lavoro di Martinelli e Montanari ha coniugato tensioni e pulsioni diverse. Da un lato una apertura all’adolescenza, l’età inquieta per eccellenza: con percorsi formativi e teatrali della cosiddetta Non-Scuola, prima nell’area del ravennate (e da qui sono nati anche nuovi gruppi), poi in altre realtà sociali, anche difficili, come Scampia. Dall’altro una sistematica indagine sull’attore, e sulle tecniche vocali, perseguito meticolosamente dalla Montanari anche attraverso partiture di non immediato accesso. Il tutto rafforzato da scritture originali, o riscritture di classici, spesso dal sapore terrigno, ma anche stralunate, ironiche, caustiche, sempre di grande felicità e (apparente) facilità. Il tessuto drammaturgico delle Albe è un raffinato gioco di scatole cinesi, che si aprono su profondità e sensi diversi, che non escludono, mai, una feroce analisi del presente e della nostra Italia squallida e sguaiatella. In questo percorso ben si colloca *Pantani*, il nuovo lavoro che il gruppo ravennate ha dedicato al grande protagonista del ciclismo. Pantani è un’icona, ma anche un archetipo della Romagna. Lo scalatore che viene dal mare, testardo, scontroso, rivoluzionario: Pantani è stato vittima di una terribile accusa, su cui non è mai stata fatta davvero chiarezza. Le Albe affrontano la sua storia umana e sportiva collocandola in un’epica brechtiana, ne fanno un canto sospeso tra cronaca e mito. Lo spettatore si trova di fronte uno spazio complesso: un salottino borghese sulla destra, regno di Tonina e Paolo, i genitori di quello che sarà chiamato il Pirata. E infatti proprio dall’infanzia del ciclista parte questo spettacolo che, in oltre tre ore, assume i toni dell’inchiesta giornalistica, con tanto di video, e il respiro ampio di songs alla Kurt Weill, declinate in dialetto romagnolo, sulle note di una immancabile fisarmonica. Tra gregari e scalate, trionfi e terribili incidenti, la vicenda di Pantani ha il suo punto di non ritorno a Madonna di Campiglio, nel Giro del 1999: con l’arresto per un valore eccessivo nell’ematocrito, circondato da mille carabinieri e da tv implacabili. Il mostro sbattuto in prima pagina, paradigma di un male da debellare, da un’Italia che dal ’94 in poi avrebbe

cambiato parole d’ordine, avrebbe abbracciato nuovi sogni e nuove aspettative, invocando una “caduta degli dei” per far spazio a nuove, ridanciane, divinità. Martinelli va a fondo, attraversando dubbi e incertezze, dando spesso la parola a Tonina che, con aspra schiettezza e con amore, racconta il suo punto di vista: nella folgorante interpretazione di Ermanna Montanari, Tonina si muta, senza retorica, quasi in una madre coraggio, immediata diretta sfrontata e umile. La posizione, sullo scandalo che travolse il ciclista, è chiara: dallo spettacolo, Pantani esce non come oscuro artefice di reiterate “frodì sportive” ma come vittima di un ambiente, di un mondo politico e sportivo senza scrupoli. *Pantani*, allora, diventa un grande affresco, in cui la bicicletta è il simbolo di fatica, riscatto, orgoglio e dignità di un popolo e di una intera regione. Un eroe antico, allora, come quella Romagna che ancora si stringe nel ricordo del suo campione. [...]

(“Linkiesta”, 22 novembre 2012, al link: <http://www.linkiesta.it/blogs/1-onesto-jago/due-giorni-ravenna-tra-pantani-e-traviata-0#ixzz2VE1LVBO0>)

Pantani

di Maria Dolores Pesce

C’è chi scrive bellissime storie ‘vergando’ un foglio bianco con parole cui altri daranno voce e corpo e chi lo fa montando una leggera bicicletta e scavallando montagne e colli. Così Marco Martinelli e Marco Pantani si sono incontrati, forse inevitabilmente, sulle strade che dalla comune Romagna si irradiano verso il mondo. “De te fabula narratur” si potrebbe dire, ed in effetti il “Pantani” di Martinelli e della Montanari parla ai e dei nostri giorni che hanno divorato e ancora divorano con crudeltà l’uomo che scriveva storie con la sua bicicletta. Ci parla, con una sintassi che viaggia con abile mano tra il teatro inchiesta, quello di Luigi Squarzina per intenderci, ed il migliore giornalismo investigativo, sicuro e anche crudo nelle sue fonti e nelle sue testimonianze, di un sistema che espelle la fantasia e l’indipendenza di giudizio quando non sono funzionali agli interessi che contano. Il sistema del ciascuno a suo posto che non riguarda solo Pantani ma ognuno di noi, anche quando volgiamo altrove lo sguardo. Ma, proprio a partire da questo e lasciando trapelare ed emergere tra le righe secche dell’inchiesta che cerca la verità la poesia che è anelito di sincerità, parla a qualcosa e ci parla di qualcosa di più universale e metafisico, prima e oltre ogni cronaca e ogni contemporaneità. La drammaturgia rinnova così nell’alfabeto della modernità la tragedia dell’esistenza, del contrasto tra individualità e legge, tra libertà e potere, narrando anche e soprattutto le più intimamente nascoste modalità con cui l’organismo sociale individua ed espelle il male. Marco Pantani si fa così, proprio nel centro della sua esistenza concreta e singolare, metafora sofferente, piegato come il Christus Patiens tra i soldati mentre a Madonna di Campiglio nel maggio 1999 viene trascinato fuori dal suo albergo, prima stazione di una crudele via crucis laica. Nuovo e

contemporaneo 'capro espiatorio' in cui la Società metabolizza il proprio peccato ed esercita la violenza della punizione definitiva protetta da ogni senso di colpa. Perché, come scrive Renè Girard appunto ne *Il Capro Espiatorio*, "la cultura umana è votata alla dissimulazione perpetua delle proprie origini nella violenza collettiva", così che "i persecutori credono sempre nell'eccellenza della loro causa, ma in realtà odiano senza causa". Ma è anche una tragedia 'moderna' e come tale, e questo forse fa ancora più male, esercitata da personaggi modesti e volgari che celano interessi molto poco nobili, in cui il denaro è matrice e pietra di paragone 'capitalista', ed è una tragedia alimentata dall'invidia, sentimento anch'esso involgarito e instillato a piene mani in una Società, ormai di tutti gregari, confusa ed esasperata di cui il 'peloton' ciclistico si fa qui potente e chiarissima simbologia, una Società piegata ed indifesa ormai contro ogni incursione di un potere triste e assai poco divino. È una società la nostra che esercita ancora la violenza sul capro espiatorio ma quasi meccanicamente, avendo perso col tempo la consapevolezza del proprio peccato, e senza consapevolezza non vi può essere elaborazione e redenzione. Resta la violenza cieca che si alimenta da sé. Il Pantani di Martinelli ne è simbolo anche per l'incapacità della Società, sia quella chiusa del suo ciclismo, che quella della comunicazione, di riconoscere, nonostante le evidenze che Martinelli propone senza pausa, l'errore e l'orrore e dunque il processo che ha portato alla morte di Marco Pantani. Riconoscere il proprio errore è il primo passo per riconoscere che il peccato è dentro di noi, ineludibile comunque come l'altro grande rimosso della nostra contemporaneità, la morte, ma anche ormai peso insopportabilmente spaventoso perché senza profondità o religione. Resta in tutto questo e sotto tutto questo, e talora erutta quasi suo malgrado coi vapori forti della scrittura di Martinelli, la forza di una donna che non ha perso il contatto con il suo corpo e con la concretezza del suo mondo, ed è in viaggio per recuperare il figlio e non avrà pace finché lui non avrà la sepoltura, sacra ed etica insieme, che merita. Tutto questo senza trasfigurare Marco Pantani o la madre e il padre e tutto il suo mondo, che restano un ciclista e la cuoca di Piadine sul lungomare di Cesenatico, senza traslare intellettualisticamente questo mondo di radici ancora salde e con una lingua forte e sonora come il rimbombo di un tuono, ma proprio rappresentandolo come è e distillandone una poesia che le appartiene e che non possiamo o dobbiamo derubare, pena il perderla. Per lei e per il figlio perduto, per la sua ostinazione e per la testardaggine della drammaturgia, ci piace ricordare le parole di una altra via crucis, dal sanguinetiano *Passaggio*: "e tu, prigioniera, nel tuo ordinato silenzio!/(wie tot?)/tu: come/morta:/perché in noi è l'ordine; e in te, l'ordine, se resisti;/(in silenzio,/adesso);/e sia lodato, adesso, il nostro ordine, dio!/E poi:sst!".

("dramma.it la casa virtuale della drammaturgia contemporanea", al link: http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=9381&Itemid=14)

Pantani

di Maddalena Giovannelli

È costato due anni di lavoro, di incontri e di interviste lo spettacolo che Marco Martinelli e il suo Teatro delle Albe hanno dedicato a Marco Pantani; la produzione, dopo il debutto ravennate e una breve tournée francese, approderà in Maggio al Teatro Elfo Puccini di Milano. Per il suo contraddittorio eroe contemporaneo Martinelli ha scelto un racconto antico, in bilico tra epos e tragedia. Proprio come nell'epica, del prode bisogna menzionare la discendenza: la narrazione parte dal selvatico *genos* romagnolo, passa dal nonno Sotero per arrivare poi a Tonina e Paolo Pantani, depositari della memoria del figlio Marco. Proprio come nella tragedia, agli episodi si alterna il Coro: un coro consapevole, ironico, capace di rintracciare responsabilità e di chiamare in causa colpevoli. E proprio come nella Grecia antica, la tragedia e l'epica parlano alla polis: e il "Pantani" del Teatro delle Albe è uno spettacolo più che mai politico.

La parabola del giovane romagnolo che ascende all'Olimpo delle divinità sportive per poi essere precipitato negli abissi della vergogna mediatica è continuamente messa in relazione alle coeve trasformazioni sociali: gli anni Novanta, il vaso di Pandora scoperto da trasmissioni come "Colpo Grosso" di Smaila ("la sua trasmissione / Colpo Grosso / all'insegna del vorrei / e ora posso") e la discesa in campo di Berlusconi. Ed ecco che tutta la vicenda Pantani diviene un inquietante e cristallino specchio della nostra Italia, pronta a innalzare i suoi idoli per poi lasciarli stritolare dai meccanismi di potere, voltata dall'altra parte. Ad apertura di sipario, tutto è già accaduto: ai genitori e al pubblico – chiamato come testimone di una bizzarra commemorazione funebre – non resta che ricordare, riflettere e indagare la verità. La prima parte è quella del racconto: si ripercorre l'adolescenza inquieta di Pantani, il culto della bicicletta ("come la trattava quella bicicletta, la trattava come una fidanzata. Se la portava in casa anche se era infangata, e via, nella vasca da bagno, forse arrivava anche a dormire insieme"), le giornate di allenamento mangiando solo una fetta d'anguria, i primi trionfi, l'Italia in visibilibio per il giovane venuto dal niente capace di riportare il ciclismo nel gotha degli sport, l'*annus mirabilis* 1998 con la doppia vittoria, Giro d'Italia e Tour de France.

Poi il nodo drammatico, lo spartiacque, il punto di non ritorno: Madonna di Campiglio, anno 1999. Pantani – trovato positivo a un esame tossicologico che solo sei mesi dopo sarà dichiarato scarsamente affidabile – viene escluso dal Giro. Circondato dalle forze dell'ordine, Marco viene chiuso in macchina e portato via davanti agli occhi di tutta la nazione: come si addice al regno dei media, un'immagine è una condanna senza possibilità di redenzione. Ed è da qui che il racconto si trasforma piano piano in inchiesta: fioccano date, nomi, atti di processi. Il testo indaga le politiche anti-doping del CONI, le relazioni tra il ciclismo e altri sport più remunerativi, le zone d'ombra di un settore legato a doppio filo a enormi interessi economici. La scrittura di Martinelli passa poi una mano delicata attraverso giorni della droga e della depressione e si tiene distante, pudica e rispettosa, dalle ore della morte. Lontano dai toni

scandalistici a cui siamo assuefatti (ma di cui lo spettacolo offre una condanna ferma e mai retorica) il testo piange il morto, non ne viola l'intimità.

L'eroe resta presenza assente, proprio come i defunti nelle commemorazioni: raccontato dai genitori, dal Coro, e da un giornalista deciso a indagare tra le pieghe dei fatti, Pantani compare nelle parole altrui e nei video proiettati sullo sfondo. Pare di sentire la sua voce solo in un momento: quanto la madre Tonina (una straordinaria Ermanna Montanari) legge le parole incise da suo figlio, a mo' di testamento, nelle pagine del passaporto. Stornando il rischio della mera biografia e del culto della personalità, la drammaturgia traccia di continuo relazioni tra il particolare e l'universale, tra il singolo avvenimento e una più ampia riflessione su trasformazioni e storture sociali. Per Aristofane e per la sua commedia politica è stato coniato un verbo: *onomastìcomodein*, apostrofare per nome. Il teatro, di fronte alla totalità della cittadinanza, si prendeva la responsabilità di alzare l'indice per additare i colpevoli di ingiustizie e iniquità. Con "Pantani", il Teatro della Albe recupera proprio questa dimensione: Martinelli snocciola nomi e cognomi influenti (molti dei quali ancora stampati sulle poltrone dirigenziali), ma l'indice è puntato anche verso il pubblico, verso una società allo stesso tempo vittima e artefice dei meccanismi narrati.

Tra gli spettatori, nelle repliche ravennati, sono comparsi genitori, parenti e amici di Pantani, desiderosi di veder rappresentata una parte della loro vita. Qui risiede la vigorosa valenza politica del racconto di Martinelli: nella responsabilità verso questi ascoltatori, cui si offre la narrazione di una vicenda in loro ancora viva, aperta, aggrovigliata.

("Alfabetà2", 15 dicembre 2012, al link: <http://www.alfabetà2.it/2012/12/15/pantani/>)

*"Andate via. Andate via tutti. Me lo avete ucciso voi!"
Pantani di Marco Martinelli per il Teatro delle Albe*

di Ferdinando Marchiori

"Andate via. Andate via tutti. Me lo avete ucciso voi!".

Comincia così, con l'invettiva che Tonina Pantani, la madre del campione, rivolse ai giornalisti il giorno dei funerali del figlio, lo spettacolo che Marco Martinelli ha scritto e diretto per le Albe – con le Albe – e che, dopo il debutto al Rasi di Ravenna, sarà in Belgio (è coprodotto da Le Manège di Mons) e finalmente in tournée in Italia. Alle spalle ci sono due anni di appassionato lavoro di raccolta e confronto di notizie, immagini, atti processuali, interviste, inchieste sul *Pirata*, su quel fenomeno sportivo-mediatico-giudiziario, frettolosamente archiviato dalle cronache dopo la sua tragica fine, che calamitò l'attenzione del grande pubblico, non solo italiano, e che può essere riletto come il capro espiatorio di un sistema sportivo profondamente malato, ma insieme, nel bene e nel male, come un'icona di una società che non sa più distinguere tra realtà e finzione, tra eroi di plastica e vittime in carne ed ossa. Le tre ore e mezza

dello spettacolo ("Una montagna che bisognava scalare", sembra scusarsi il regista adottando la metafora ciclistica) sono infatti, e dichiaratamente, anche un'incursione nei meandri fangosi dell'Italia "da bere", rampante e volgare, che prepara e accompagna l'avvento della cosiddetta seconda repubblica e il ventennio berlusconiano. L'anno delle prime grandi vittorie di tappa di Pantani al Giro d'Italia è lo stesso 1994 che vide la nascita del primo governo del Cavaliere e il definitivo trionfo di una nuova Italia nella quale, archiviato il genocidio culturale denunciato da Pasolini, non restano più neppure le illusioni perché si monetizzano anche i sogni, anzi "i sogni adesso non si sognano più, te li dà la tivù", come ripete la volgarità televisiva quintessenziata nel programma *Colpo grosso*, che nello spettacolo appare al termine di un vorticoso e nauseante blob di contestualizzazione storicopolitica del racconto. Nello sport come nella società trionfa la logica del guadagno facile e della vittoria a tutti i costi.

Il romanzo di Pantani

Il processo di costruzione e distruzione del mito del Pirata viene ripercorso da Martinelli sulla scorta del libro *Vie et Mort de Marco Pantani* di Philippe Brunel (pubblicato in Italia da Rizzoli con il titolo *Gli ultimi giorni di Marco Pantani*). Il giornalista francese – amico di Pantani, unico cronista accetto alla famiglia – diventa addirittura uno dei personaggi in scena, com'è già accaduto nella versione a fumetti della vicenda con la sceneggiatura di Marco Rizzo e i disegni di Lelio Bonaccorso (sempre Rizzoli, 2011). Interpretato dall'attore belga Francesco Mormino, Brunel interviene da una postazione con leggio e microfono per raccontare episodi chiave della carriera del corridore, sollevare dubbi inquietanti, porre domande sui lati oscuri della sua vicenda umana e professionale. Il testo di Martinelli, quasi un "romanzo di Pantani" in fuga solitaria nell'Italia desolante degli ultimi trent'anni, è una stesura drammaturgica realizzata a tavolino e già pronta prima del lavoro con gli attori in sala, secondo un procedimento compositivo inconsueto per un regista dedito da sempre alla scrittura di scena. L'esito tuttavia non tradisce la minima distanza tra drammaturgia e attorialità, la prima essendo incarnata nella seconda e questa precedendo quella, sia nel senso che Martinelli scrive per i suoi attori, lavorando sulla concretezza dei loro corpi, della loro gestualità, della loro voce, e non in astratto; sia perché la koinè romagnola accomuna attori e ruoli, persone e personaggi, è orizzonte antropologico, lingua madre e, da tempo ormai, perfino linguaggio teatrale ben riconoscibile. La costruzione delle partiture sceniche sembra pertanto un'incarnazione a priori della scrittura più che una derivazione a posteriori da essa. Se il coro è interpretato da alcuni dei *palotini* ubueschi cresciuti alla non-scuola delle Albe, Tonina e Paolo, i genitori di Pantani, assumono le sembianze di Ermanna Montanari e Luigi Dadina. Ed è come ritrovare in scena – più anziani ma non per questo meno spigolosi e terrigni – i personaggi dei primi spettacoli delle Albe. Sono, senza alcuna forzatura, gli stessi Daura e Arterio dell'indimenticabile *Bonifica* (1989), riapparsi anche nel "drammetto edificante" dei *Refrattari* (1992). Ecco: *dalla bonifica ai pantani* potrebbe essere la formula efficace per indicare la parabola dell'Italia recente (diciamo da Tangentopoli a oggi) e insieme la traiettoria di questo sguardo sul presente tra i più caparbiamente critici del teatro italiano.

Rappresentazione della rappresentazione

L'invettiva iniziale di Tonina-Ermanna diventa ovviamente in scena una provocatoria apertura al pubblico in sala, mostrando per un attimo la sottigliezza della quarta parete e innescando un meccanismo di complessa tessitura delle linee di confine della teatralità, incrociando narrazione, *reality*, inchiesta, teatro post-drammatico, rappresentazione della rappresentazione. Niente musiche, nessuno slancio lirico. Linearità della corsa, tenuta di ritmo da fondisti (del resto anche il Pirata era un diesel). E le tre ore e mezza volano via. Mamma Pantani è una figura tutta nervi, “le ossa dure come catene”, mingherlina dentro l'abito rosso scampanato da cui spuntano e risaltano, in un fitto dialogo più eloquente delle stesse taglienti parole, le mani nodose e il volto teso. Tonina non guarda mai sullo schermo alle sue spalle il volto di Marco, quasi a difendere la propria memoria ferita, *mater dolorosa* rimasta a sfornare piadine nel suo chiosco, ancora stupita della *passione* del figlio, umile e schietta, decisa a scoprire la verità, forte della sua dolcezza amara, misteriosamente affascinata – è un tratto che distingue molte figure femminili incarnate dall'attrice, da Daura ad Alcina – dal biancore delle calle. Racconta, con efficaci incursioni nel dialetto romagnolo, le corse del piccolo Marco sul lungomare di Cesenatico dove, con la bici da donna presa di nascosto alla mamma, il futuro campione andava già più forte di tutti i compagni; del ragazzo mingherlino che non si tirava indietro se c'era da fare a botte e portava la bici in casa per lavarla nella vasca da bagno e dormirci insieme in camera da letto. Origini popolari che ben s'addicono al prossimo “figlio della Nazione”, al campione di turno da spremere nella “repubblica fondata sullo sport”. Passano le immagini: Marco pulcino nella sua prima squadra, le foto di famiglia, le prime vittorie, il professionismo, la gloria. Una popolarità che lo accosta ai miti di Coppi e Bartali, una notorietà e un'esposizione mediatica che diventano una prigione. Fino a quel 5 giugno 1999 quando, per l'ematocrito troppo alto secondo un esame contestato e infine considerato inattendibile, il suo Giro d'Italia si fermò a Madonna di Campiglio. “Quel mattino, a Campiglio, la Madonna non c'era”, ricorda Tonina. C'erano invece in forze i carabinieri, non si sa a quale titolo mandati a circondare Pantani di fronte alle telecamere: “Colpevole in tutti i bar d'Italia, sospeso dal Giro”. Ci siamo cascati tutti. E a rivedere quelle immagini si prova anche un po' di vergogna. La sua vita prese un'altra strada, un'altra salita. Quella del calvario di un povero cristo preso in mezzo a un gioco più grande di lui, fatto di interessi politici e mafiosi. Un ragazzo selvatico che non ci sta a recitare la parte decisa da chi conta e che finisce forse per disturbare la piovra affaristica, le multinazionali farmaceutiche. Un ribelle che rimarrà da solo, scivolando nella droga e nella depressione, mentre ben otto procure indagheranno su di lui nei quattro anni seguenti.

Archetipi romagnoli

Il padre Paolo è l'altra figura archetipica. Il suo è un codice gestuale antico, trattenuto, che riproduce posture e reazioni dei contadini della Romagna. Ogni tanto si siede sul divano, puntualizza, racconta con trasporto, commenta, anche usando

il microfono, le immagini proiettate sul fondale. Sullo schermo – dove già entrando in sala il pubblico vedeva scorrere “prima dell'inizio” le riprese di alcune corse del campione – appaiono infatti per tutto lo spettacolo fotografie dall'album di famiglia e filmati di repertorio, servizi dai telegiornali e interviste a testimoni (come Luciano Pezzi, che costruì intorno a Pantani la squadra della Mercatone Uno). Scorrono anche bellissime immagini dei protagonisti dell'epoca pionieristica del ciclismo, come a rintracciare la stirpe da cui discendeva il Pirata, la povera e umile Italia, la grande proletaria che si muoveva ancora in bici – quando ce l'aveva. In video, nei racconti dei vari personaggi, oppure in sketch grotteschi interpretati dagli attori del coro (Michela Marangoni, Roberto Magnani, Alessandro Argani, Laura Redaelli), da Fagio e Francesco Catacchio, compaiono molti altri personaggi, come il nonno di Pantani, Sotero, che gli trasmise la passione per la bicicletta; la sorella Manola; i medici responsabili del prelievo di Madonna di Campiglio; l'onorevole Gasparri, all'epoca ministro delle comunicazioni, autore di dichiarazioni vergognose sul ciclista; il bandito Vallanzasca, al quale in carcere fu proposto di scommettere su Pantani perdente quando ancora stava dominando il Giro del 1999 e che dopo la morte del Pirata ne informò la madre con una lettera ignorata dagli inquirenti.

Per un teatro popolare

Ma il piano domestico e iper-realistico della rappresentazione viene continuamente attraversato dagli interventi narrativo-indagatori del giornalista Inquieto, alias Brunel, impegnato ad avvalorare la sua contro-storia di Pantani. Esercita la sua professionalità (la finzione di essa) interrogando i documenti, facendo partire con il telecomando i frammenti video, appellandosi al pubblico, dialogando con un testimone vero (Pino il calzolaio, primo allenatore di Pantani) nel corso di un “vero” collegamento skipe ma registrato e presentato come una (falsa) diretta. Eccoci nelle striature della rappresentazione. Siamo in un teatro che finge di essere un salotto, ma di quelli in tv in cui si finge di essere nel salotto di casa. Siamo chiamati in causa da un attore che finge di essere un giornalista sportivo ma per un'inchiesta il cui sottotesto politico traspare continuamente e ci parla di quello che siamo diventati – di *come* lo siamo diventati. E di nuovo, a intervalli quasi regolari, veniamo distanziati da questa materia emotiva e da questi link riflessivi in virtù dei siparietti di un coro di quattro attori che scandiscono i capitoli di una “tragedia travestita da farsa acida”: il coro della pianura, il coro della salita, il coro del gregario, la storia surreale della siringa di Montecatini, ecc., con le ormai storiche strutture ritmiche adottate da Martinelli, a metà tra la cadenza binaria dei versetti biblici e la perentorietà delle didascalie brechtiane. Non solo per il tema dunque – i pantani d'Italia perfettamente leggibili nella storia del ciclista – ma soprattutto per questa stratificazione trasparente di forme e per la declinazione “in minore” di istanze sceniche muldimediali e “neo-neorealistiche”, Pantani rappresenta un traguardo importante nella definizione, da parte delle Albe, di un teatro popolare per questi nostri tempi. Come sempre nel lavoro della compagnia ravennate, chi sappia guardare meglio non fatterà a riconoscere elementi di una più complessa e raffinata ricerca in atto. Vogliamo dire soprattutto di Ermanna Montanari, che in

una dimensione scenica, appunto, popolare sa usare “quanto basta” di quelle vertiginose invenzioni vocali che prendono corpo nel suo percorso performativo individuale (da *Rosvita* a *Alcina* a *Poco lontano da qui*). Ma anche di certe soluzioni simboliche, come la citazione della celebre *Ruota di bicicletta* di Duchamp capovolta e montata su uno sgabello, una specie di sigillo alla surreale vicenda di Pantani che viene voglia di leggere anche come una dichiarazione di poetica. Il lavoro di Martinelli e delle Albe sarebbe così un *ready made* (ben rettificato) di un pezzo di realtà (il ciclismo per *Pantani*, o i barconi a Lampedusa per *Rumore di acque*), che viene ogni volta presa e capovolta (cioè straniata), messa su uno sgabello (il teatro), fatta reagire agli sguardi del pubblico caricandosi di significati ulteriori. O ancora la lastra di plexiglass portata sul proscenio e scossa davanti al pubblico quale filtro percettivo della realtà, “Grande Vetro” su una visione già mediata e incrostata da schermi mentali e spettri tele-visivi.

Pantani suicidato della società

Gli stessi schermi e spettri, forse, contro cui si dibatteva Marco Pantani il 14 febbraio 2004, quando il suo cadavere venne scoperto nel Residence Le Rose di Rimini. Vi si era rinchiuso cinque giorni prima. L'overdose di cocaina non stupì un'opinione pubblica preparata a una conclusione simile dalla gogna mediatica imposta all'eroe decaduto (pur non essendo mai risultato positivo ai controlli antidoping). Ma gli aspetti oscuri e sconcertanti della vicenda sono davvero molti. Per esempio non furono rilevate le impronte digitali, escludendo la presenza di altre persone nella stanza. Una stanza completamente devastata mentre Pantani non aveva alcun segno alle mani e alle unghie. Per non dire del medico che, dopo aver eseguito l'autopsia, si portò a casa il cuore di Pantani “nel timore che qualcuno lo trafugasse”. No, non è un eroe Pantani, e non è un santo. Eppure dal delirio dei suoi ultimi anni, dagli strani quadri che si mette a dipingere dopo aver segato in due la bicicletta, dal suo chiudersi, ferirsi, mettersi a giocare una partita maledetta con “la sostanza”, emerge il volto di un martire contemporaneo. Di ritorno da un misterioso viaggio a Cuba, scrive sul suo passaporto un testamento fatto di parole dure, ispirate, solo apparentemente sconnesse, sul bisogno di verità, sulla necessità di superare i condizionamenti dell'individuo. Parole simili a quelle della poesia che scriverà sul muro della sua ultima stanza accanto al condizionatore d'aria strappato via. Ma allora questo ragazzo ostinato e fragile, questo performer disperato con una frequenza cardiaca di 36 colpi al minuto, più che un pirata sembra proprio un attore artaudiano, un atleta del cuore, un “suicidato della società”.

(“ateatro”, 6/12/2012, al link: <http://www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=142&ord=13>)

Paolo Puppa

CASA CON ANGOLO SHOAH

1) Tavolo al centro. Seduti un uomo e una donna rivolti al pubblico. La stanza appare come una cucina disadorna.

Ortensia: “Non possiamo buttarli fuori, sulla strada. E non si possono mica denunciare. Per una volta, per favore, lasciami fare”

Mario: “Pensaci bene. Non dico niente. Decidi tu. Vuoi decidere tu? D’accordo. Ma pensaci bene”

Ortensia: “Vuoi denunciarli per caso? Anche davanti ai ragazzi? Che esempio diamo. O lavarcene le mani, eh? Gente sempre tanto gentile. Il suo saluto, poi. Ogni volta. E sempre a chiedere di Luciano”

Mario: “Ma prova a pensare a tutti gli aspetti. Sei tu che porti fuori la loro merda?”

Ortensia: “Cosa c’entra quella roba là, adesso? E poi c’è sempre il loro figlio, per queste faccende.”

Mario: “Quella roba là. Perché ovviamente dovremo nasconderli in soffitta. No? Vero che è così? Ecco, hai visto. In soffitta. Appunto. In soffitta”

Ortensia: “E allora? È gente pulita. Sai che sono pulitissimi”

Mario: “Puliti non discuto, ma lo sai che in soffitta non ci sono bagni. Tutto un portar su e giù il secchio colla loro merda. Lo farai tu o lo faranno i ragazzi? Qualcuno lo dovrà fare. Io no di certo”

Ortensia: “Ma ci metteremo d’accordo benissimo. È gente pulita, lo sai benissimo anche tu”

Mario: “Pensa ai loro vecchi, poi. Perché dovranno entrarci anche i vecchi in soffitta. E sai che schifo, quella roba là, quella dei vecchi. Un secchio per cinque persone. Tutti grandi e grossi”

Ortensia: “Anche noi invecchieremo. Spero solo che ci sarà qualcuno che avrà cura di me”

Mario: “Ci sarò io a badare a te. Che discorsi. Che poi lo sai benissimo che sarò io a fare l’ictus per primo. Questo ho ereditato dai miei. Questo mi hanno lasciato i miei. Questo solo”

Ortensia: “Ancora colla storia dell’eredità? Potremo sempre prendere un bel gabinetto chimico. Li vendono in campagna, li ho visti alla SME”

Mario: “E comunque la tua, la tua non mi fa schifo a me. Lo sai”

Ortensia: “Prova a pensare che tocchi a noi in qualche modo, in futuro. Sì, che qualcuno ce l’ha su con noi, magari perché siamo brutti. Sì. Lotta contro i brutti, campagna contro la gente senza fascino. Come noi insomma. Che fine faremo allora? Chi ci nasconde, a noi?”

Mario: “Non fare discorsi inutili. Se poi lo viene a sapere Ferri, sì, sissignora, Ferri, sì proprio Ferri, il segretario veneziano del partito. Insomma, non avrei tanta voglia di rischiare tessera, carriera e tutto il resto per mettermi sulla testa gente rumorosa, e ogni mattina salire per raccogliere il secchio pieno. Scusa, ma fa troppo schifo. Mi vien da vomitare”

Ortensia: “O magari perché non parliamo l’inglese o non usiamo internet. Siamo i soli in questo stabile a non comprare con internet”

Mario: “Sì, per farsi rubare tutto. Dagli la carta di credito a quell’affare lì e ti trovi senza casa”

Ortensia: “Ma dove vivi? Non sai che vendono alla posta delle card piccole. Così non si rischia niente”

Mario: “E poi non c’è solo come smaltire la loro merda e il loro piscio. Bisogna pure nutrirli, i signorini”

Ortensia: “Basterà fare la spesa due volte al giorno e in negozi diversi, così a nessuno viene in mente”

Mario: “E lo fai tu, per caso? Non mi pare giusto. E Laretta deve studiare. Ha gli esami. E il ragazzo non capisce un cazzo”

Ortensia: “Per me non è un problema, come te lo devo dire. E per i soldi, ci accorderemo. Ne hanno tanti. Sarà un affare, invece”

Mario: “E poi non pensi al ragazzo? Se si agita di nuovo? Pensa solo cosa abbiamo penato per dargli autonomia in quelle cose. Perché si tenga pulito”

Ortensia: “Veramente ho fatto tutto io da sola. Se era per te. Comunque quella è gente educata. Troveranno un modo per coprire tutto. Non ci sarà puzza, vedrai. Oggi ordino la toilette chimica. E la installiamo. Non deve essere difficile. Sono sempre stati dei vicini perfetti. Mai un problema con loro. Mai date arie, anche se occupano gli appartamenti più grandi e più belli. Basterà spiegarci dove debbono stare mentre qua viene la Gloria”

Mario: “Tutta la nostra casa sta nel salotto dei vecchi. Salotto e salone. Me l’hai detto tu quando hai sbirciato dentro una volta”

Ortensia: “Che carini. Mi ero permessa di suonarci perché avevano messo la posta per sbaglio nella nostra cassetta. Entri, entri cara signora Ortensia. Cosa fa sulla porta?”

Mario: “E magari ci tocca darci pure una mappa della soffitta. Li vedi starsene tranquilli due ore ogni mattina nei lati dove il tetto è più basso? Ma hai idea cosa rischiamo? In sezione vogliono farmi vice segretario provinciale. Lo sai questo? Chi ce lo fa fare? Eh?”

Ortensia: “E poi Donna Elsa potrebbe dare lezioni di inglese e tedesco a Laretta. Così recupera un po’ sugli esami”

Mario: “Altro che lezioni di lingue colla vecchia! Parla di soldi con questa gente, piuttosto. Nero su bianco. Intanto, fatti dare un gioiello alla settimana, e so io come farlo stimare e dove, senza che nessuno mi venga a chiedere qualcosa. Con tutti i gioielli che hanno quelle due puttane, dovranno bene... Non fare quell’espressione da ebete, per favore. No, non sono un mostro. Lo sai benissimo che hanno fatto sempre così, in passato dico. Pagare per farsi nascondere. A Roma, per esempio. La conosci

la Storia, vero? Tutto l’oro che hanno raccolto. Non dico tanto oro, adesso, ma un gioiello alla settimana per l’affitto, almeno uno e di valore. Bisognerà bene parlarne subito, e questo lo fai tu. Tua l’idea, tua, sissignora, tua la riscossione”

2) *Una scala a chiocciola in fondo a destra. Una vecchia seduta sui gradini a metà della stessa. in basso un ragazzo.*

Elsa: “Nooo, mi capita ogni tanto. Un piccolo giramento. Molto piccolo. Dev’essere la pressione. Ma pillole non ne prendo, io. Se no mi vizio. E poi adesso come farei? Chi me le procura?”

Luciano: “Nessuna fretta, signora. Gli altri sono già su e staranno scegliendo il posto. Quello più personale. Sembra un gioco. Starete tutti assieme fra poco. Come ai bei tempi”

Elsa: “Come ti permetti? Ma sei scemo? Come puoi dire questo? Un gioco?”

Luciano: “Cos’ho detto di sbagliato? Volevo solo dire che...”

Elsa: “Volevo dire, volevo dire. E sta un po’ zitto che mi gira la testa. Mi gira tutto addosso. Anche questa maledetta scala”

Luciano: “Mi hanno insegnato in questi casi a respirare a fondo”

Elsa: “Ma lassù ci sono finestre? A proposito di respirare poi. Mio marito ha un principio d’asma e guai se le finestre non sono grandi. Gli pare di soffocare. E anch’io non scherzo”

Luciano: “Tranquilla, tranquilla, signora. Si vede la Salute, un mare di tetti e di altane. Quando mi viene da piangere vado su e mi metto a guardare fuori che mi passa subito”

Elsa: “Cos’hai da piangere tu? Un giovanottone grazioso come te? Ce l’hai la morosa?”

Luciano: “Chissà quante cose da raccontare ha lei, vero?”

Elsa: “Sei meno cretino di quello che sembri. Qua ti danno tutti del matto. Invece sei magari una bella persona. Molto dolce e rispettosa. Cosa intendevi dire prima con ‘come ai bei tempi?’”

Luciano: “Ancora un piccolo sforzo e ci siamo. Basta girare quella maniglia là. Ci arriva anche lei se si volta. Ma se non ce la fa, mi fa passare. Cioè dovrebbe scendere, salgo io in cima e apro e poi lei mi viene dietro”

Elsa: “Non voglio chiamarli. Sono tutti depressi. E non mi ci aggiungo io. Dobbiamo farcela io e te da soli, giovanotto. Non so proprio però come farò poi a scendere, in caso. Perché non sono mai andata in montagna a fare escursioni. Sempre odiato. Me ne stavo nel mio bell’albergo, tranquilla. Salire era anche facile, ma poi bisognava scendere e mi girava sempre la testa, solo a pensarci”

Luciano: “Che bisogno c’è di scendere? Se vi portiamo su tutto noi. Mangiare, cambi della biancheria. Mamma ha messo a posto tutto, ci sono i letti per suo nipote anche. Per la Sara, l’avvocato e Cesco. Non ho mai capito però dove sono finiti i nonni dalla parte di sua nuora. Nascosti dove, in caso? Perché mi guarda in questo modo? Ho fatto confusione colle parentele, vero? Sbaglio spesso, io, da questo punto di vista”

Elsa: “Potevate mica nascondere anche i miei consuoceri. Allora sì che stavate freschi. No, te li raccomando, quelli. Adesso, per loro fortuna, e fortuna anche nostra, se ne sono andati. Sì, hai capito bene, non ci sono più. E così almeno si sono evitati questo schifo. Io spero che non durerà per sempre questa sistemazione. Non morirò nella vostra soffitta, vero? Tu cosa dici?”

Luciano: “Peccato però. Sarebbe stato bello avervi tutti qua. E confrontare le diverse famiglie. E anche i lineamenti di Cesco a chi assomigliano. Così bello Cesco! Ho la passione per le somiglianze. E per i racconti, soprattutto. Quante cose deve aver fatto lei, da giovane intendo dire”

Elsa: “Sei grazioso come una fanciulla, lo sai vero? E anche profumato. Senti che buon odore che vien su da te. Buono questo borotalco. Adoperi borotalco, vero? E perché arrossisci adesso?”

Luciano: “Quando nasce qualcuno, mi diverto sempre a confrontare le facce”

Elsa: “I miei consuoceri, cari quelli, te li raccomando, erano convinti che non sarebbe successo più. Invece, io me l’aspettavo sempre. Prima o dopo sarebbe ricominciato. In ogni caso, non potevate certo accoglierci tutti lassù, no?”

Luciano: “Tutti certo no. Mio padre, sa, non è che sia tanto contento di questo ambarabam”

Elsa: “Bella questa parola? Com’è, com’è? Ambarabam, vero? Tua mamma in ogni caso è una santa. Guarda solo come ti ha allevato. Non ti ha mica ricoverato. Ti ha tenuto in casa, ti ha fatto crescere come se fossi un ragazzo normale. Già questo dice molto. Io non l’avrei fatto. Scherziamo! Rovinare una famiglia. Ma poi sei un cuor d’oro e dunque. Ma adesso stiamo un po’ zitti, che mi manca il fiato”

Luciano: “Qualche sera potrei salire su da voi a farmi raccontare qualche storia della vostra vita. Da noi si parla sempre dei suoi amori, con gente importante, prima di sposarsi col signor Elia, voglio dire. Faccio fatica sempre ad addormentarmi. Perché la televisione mi eccita invece di aiutarmi a prendere sonno. Mamma non me la lascia vedere più di un quarto d’ora”

Elsa: “Ti lasci ancora lavare da lei, vero? Grande e grosso come sei? Non hai vergogna? Ma ce l’hai una morosa, sì o no? Invece di farti raccontare le nostre storie, perché non te la cerchi? Fossi una ragazza, mi piacerei, sai. Così pulito, così gentile! Sempre odiato i tipi maschi, io. E sì che Elia, sì, il mio vecchio, tutto si può dire di lui tranne che sia femminile”

3) Una ragazza bionda, dal grande petto, e un giovanotto aitante: entrambi portano un maglione e una cuffia di lana in testa per il freddo della stanza. Lui è seduto su una seggiola di paglia, molto povera, mentre lei va su e giù con una scopa e una pattumiera e ogni tanto gli si avvicina, finché nel finale della scena siede sopra le sue ginocchia.

Lauretta: “E poi non sono problemi, questi. Magari fosse tutto qui”

Francesco: “Cazzo, fa freddo quassù”

Lauretta: “No caro, non hai idea, non hai idea cos’è vivere in questo modo. Colle sue crisi. Perché poi fa tanta scena, anche. Sarà vero che è malato, per carità, guai a

toccarlo poverino con nostra madre, ma fa tanta scena anche. Lo so io. Lo so bene. Ma scherziamo!”

Francesco: “Vieni qua, basta parlare di tuo fratello. Fra poco qua si riempie di gente”

Lauretta: “Scomodo comunque che non possiamo usare la donna per le pulizie, qua dentro. Tutto io ho fatto, praticamente. Mia madre, buona quella, più che parlare non fa. Pensa solo al ragazzo, e hai dormito bene amore mio e che pallido oggi. So io le seghe che si fa. Lo sento delle volte. Tutta la notte”

Francesco: “A me ha chiesto l’altro giorno di mostrarglielo. Sì, voleva vedermelo. Per capire com’è fatto un circonciso”

Lauretta: “Ah ecco perché a tavola ieri sera ha detto che vuole circoncidersi anche lui, ha usato un’altra parola mi sembra. Mio padre ha fatto quasi un infarto. Vuole essere solidale con voi sino in fondo, il bamboccio. Adora tua nonna, poi. Credo che se ne stia innamorando. Non bada all’età, a queste sciocchezze dice. Ma tua nonna fa male a essere così gentile con lui. Non se lo toglie più dai piedi, vedrai”

Francesco: “Ma lei lo tratta proprio come un matto e glielo dice sempre sul muso”

Lauretta: “Quand’è che potremo vivere noi due soli? Senza gente intorno. Senza parenti. Senza guardoni”

Francesco: “Non mi pare il momento questo. Lascia che passi tutto, e poi potremo. Io il posto ce l’avrò, nello studio del nonno e di mio padre, quando sarà finita sta storia, e una casa si affitta con poco, fuori Mestre. Questo appena finisce questo incubo”

Lauretta: “Ah no, caro mio, non lascio Venezia, io, neanche per amore. Figurati se vado a vivere magari a Zelarino. Neanche Mestre, o fuori Mestre. E devo restare vicino ai miei. Saranno quello che sono. Ma non posso lasciarli soli col ragazzo. Se non si decidono a ricoverarlo”

Francesco: “Certo che tua madre è una brava donna. Un’altra nelle sue condizioni non pensa agli altri. Sì, proprio una brava persona”

Lauretta: “E io allora? Io niente, signorino? Cosa credi? Sono stata io a convincere mio padre, che non è che era entusiasta di questa, come la chiama, ‘violenza alla sua pace’. Estranei sulla testa. Mamma mia. Col terrore per la sua carriera. Paura di non riuscire più a dormire con questa ansia. Sempre a parlare del partito”

Francesco: “Il ragazzo mi ha detto che avete, cioè che vostro padre ha, ha paura dei nostri escrementi”

Lauretta: “Ah sì, che roba! Una vera ossessione, per lui. E come faremo? E come faranno senza bagno? Come se fosse questo il problema. Ma tu poi gliel’hai mostrato?”

Francesco: “Ma non ci avete procurato la toilette chimica, che par di essere a carnevale a Venezia, coi baracchini? I primi giorni certo è stata dura. Noi a sporcare, io a sporgervi dalla scala la materia nel secchio. La puzza qua dentro, perché non si poteva tanto aprire le finestre, per non dare nell’occhio. Adesso non sarà più in ansia, spero. Mostrare cosa?”

Lauretta: “Mio padre è convinto invece che il baracchino non funzionerà e che presto ci passerete di nuovo il secchio con sopra il giornale. Lui se ne sta chiuso in bagno, la mattina, per ore. Ha quello personale. Guai se qualcuno entra. Solo mia madre, quando c’è emergenza. Problemi per lui andare di corpo. Il pisello. Gliel’hai mostrato, poi?”

Francesco: “Anche mio nonno, la stessa mania. Ore al cesso. Anche lui il suo personale e guai a entrarci. Una volta, pranzavo da loro, mi sono dimenticato il divieto, ho pisciato nella sua tazza ed è quasi svenuto. Adesso soffre da pazzi. Continua a mormorare il mio bagno il mio bagno”

Laura: “Ma il pisello circonciso te l’ha visto, poi?”

Ragazzo: “E quando trovavo il tempo di mostrarglielo, scusa? E dove? Gli ho solo detto che quando questa follia sarà alle spalle, e si tornerà ognuno nella propria casa, lo inviterò in piscina. È diventato rosso. Dovevi vederlo”

Lauretta: “Guarda che è a posto in quel senso. In quello almeno è a posto, o almeno credo. Ma adesso basta parlare di matti. Toccami un po’. Fra poco i miei rientrano e guai se mio padre. E sono anche sfinita perché cosa credi, ho fatto tutto da sola praticamente. Bell’aiuto che mi hai dato! Altro che mia madre, altro che la santa. Adesso toccami, me lo sono meritato. E le lenzuola pulite su tutti i letti e i divani, e le saponette di limone e fiori di vetro sul tavolo. E le brocche piene d’acqua fresca e i catini di zinco. Perfino i grappoli d’uva chiusi negli scatoloni dei regali vecchi. Mettimi la mano qua, dai. I tuoi hanno promesso che per una buona mezzora stanno dall’altra parte, no? Datti da fare insomma, che poi te lo prendo in bocca, sta carne circoncesa. Cosa avrà di speciale, poi, sta carne circoncesa? Quanto siete ridicoli! Ma non eravate laici, poi, o atei, voi?”

4) *La vecchia guarda dal proscenio come se fosse la finestra e la platea fosse un mare di tetti. Alle sue spalle un vecchio cerca di radersi davanti a un pezzo di specchio. Parlano a voce bassa per non svegliare gli altri della famiglia.*

Elia: “Già, lo so che lo sai. E che mi ripeto. Ma qua dentro cosa può fare uno se non ripetersi? Quello che mi manca di più non sono i libri, o i dischi, ma il mio bagno personale. Dove non entrava nessuno. Nemmeno tu”

Elsa: “Siete speciali, voi uomini, con queste manie! Anche il nostro anfitrione che ci ospita tanto volentieri, anche tuo figlio, persino tuo nipote che pure è tanto sbocciato, avete tutti questi pudori tremendi verso la digestione. Morbosi come i gatti che la nascondono e poi si lavano il buchetto per ore e ore, ma loro lo fanno per nascondere le tracce. Per la memoria della specie, per la difesa, almeno credo. Voi maschietti invece tutta nevrosi individuale”

Elia: “Adesso mi diventi anche antropologa. Non faccio che sognare i film di repertorio. *Il pianista* o *Schindler’s list*. Ti vedo scaraventata dalla finestra da qualche brianzolo, più che veneto, uno delle valli comunque, non un veneziano. Uno tutto vestito di verde che grida colla testa rasata. Insomma, non mi manca lo studio, e le segretarie, e tuo figlio Ismaele che mi ubbidisce al volo, basta uno sguardo con lui. No, mi manca proprio il mio bel bagno grande, e la vasca Iacuzzi, e le tante bocce coi saponi, e i fiori secchi. Non dirai che per lavarci quella mastella di legno, buona per maiali, è la stessa cosa. Chi ha coraggio di andar là sotto, nel sottotetto? Con tutti che guardano”

Elsa: “Hai idea del tempo che si perdeva per tenerlo pulito, il tuo caro tempio? Mi sa che questo che ci è cascato addosso sia colpa anche del fatto che non si andava

più nel tempio, in quello vero. Sì caro, anch’io, non dico niente. Sempre fiera del mio ateismo di razza. Ma frequentavi troppo il tuo bagno, e mai un pensiero per il tempio, quello vero. Forse c’è qualche legame”

Elia: “Quasi quasi preferisco non lavarmi, che entrare nella mastella”

Elsa: “Chi ti guarda te, ridotto come sei? E poi tutti chi? Siamo noi, i tuoi parenti, no? Ma che vergogna c’è? E poi questa soffitta è enorme, non finisce mai. Tuo figlio Ismaele si è piazzato in un’altra ala colla signora. Per salvare la loro privacy. Solo a tavola si fanno vivi”

Elia: “Cosa diavolo fai alla finestra, tutto sto tempo, a prendere solo freddo? Odio, mi sa che mi sto tagliando. Ho anche un leggero tremasso. Ci mancava il tremasso. Che medico potrei chiamare, in caso? Ecco, dimmi invece di guardare fuori come una scema, ma se uno di noi si sente male, chi chiamiamo? Chissà dove si sono nascosti i nostri medici, se ce l’hanno fatta poi a nascondersi, a salvarsi?”

Elsa: “A far che, poi, nella loro privacy? Mi sa che sono anni che... Troppo attenta al corpo, la signora. Sempre in palestra. Se la faceva col personal trainer, credi a me, quella...”

Elia: “Vai a pensare sempre al peggio, tu. Tua nuora Sara è ancora giovane e piacente. Fa la sua bella figura. Quando non si trucca troppo, poi”

Elsa: “Basta sognare *Il pianista*, te. Poi quelli là son mica vestiti di verde e non hanno la testa rasata. A me non risulta. Goditi quest’alba invece. Hai visto che bello da qui? Se mi lasciassero fare, sistemerei io l’arredo. Qua è davvero orrendo. Basterebbe un niente. E poi non poter usare i cellulari, non poter rispondere se chiamano. E dover passare sempre attraverso ‘il caro dottore’. Mai capito bene che mestiere fa quello là. Laureato in economia a 40 anni, mi hanno detto. Io mi fido di più del matto. Tanto carino quello. Ti sei accorto vero che mi fa la corte?”

Elia: “Ma se lavora all’Enel! Lo sai benissimo. Del filarino tra tuo nipote e la ragazza, questo sì dovrebbe preoccuparti. Ci avrei scommesso. La promiscuità ha i suoi costi”

Elsa: “Fin quanto credi che dureranno i nostri gioielli? Quelli in banca non si possono ritirare e questo Signor Mario qua mi pare scatenato”

Elia: “Ma se ne hai due cassette intere con te, dietro l’armadio a muro! Non le hai lasciate dabbasso. E dacci la *trilogia* di tua madre. Ti seccava lasciarla alla Sara, no? Con quella possiamo stare qua per anni, serviti e riveriti”

Elsa: “Sai che prospettiva! Un dono che viene da tre generazioni per stare in questo cesso. Se è per questo, ho anche tre *rivière* e pure l’*eternity* di zia Natalie. Con quella, ci compro la loro casetta intera, se vogliamo. Ma per fortuna, lei è una brava persona. Che nome! Ortensia! Tanto stupida e bigotta, ma piena di buon senso. Le ho promesso che al ritorno alla vita normale, ci sarà in più un bell’assegno. Quello non glielo toglie nessuno. E sarà il marito padrone a fissare la cifra. Così sono bastate per ora due *manin*. Una al mese. Col ragazzo in casa, comunque l’assegno farà sempre comodo, ci ho spiegato. Perché il dottore in economia e commercio con tutta quella boria è riuscito solo a fare l’impiegato all’Enel, mi pare. E la figlia con un fratello del genere, chi trova che se la sposa?”

Elia: “Non parli troppo bene del tuo fidanzato. Non ti fa la corte? In fondo è la persona più simpatica e vera di una famiglia spaventosa. La sorella poi, con quei golfini che esplodono. Anche mio figlio se n’è accorto, e la guarda in modo strano. No-

stra nuora dovrebbe darsi una mossa, invece di rimpiangere la palestra. Ieri sera m'ha detto che vuol impiantarla qua, in questo letamaio, la sua palestra. Un tappetino qua, mi fa, e due seggiole incastrate per gli esercizi contro la cervicale”

Elsa: “Continui a ragionare come se fosse tutto come prima. Così ‘spaventoso qua e orrendo là’. Ringrazia questa gente, piuttosto. Sì, il ragazzo mi diverte tanto quando mi guarda in quel modo. ‘Sarò la sua guardia del corpo’ mi fa e intanto mi stringe la mano che nemmeno da giovane tu l’hai mai fatto. Coll’apocalisse alle porte, perché non una bella storia col ragazzo matto. Io poi prima di conoscerti, prima di mettere la testa a posto, lo sai vero che ne ho combinate di tutti i colori. Con tutte le età. Anche con due cugini alla volta. Ti ho mai detto della festa agli Alberoni? Doveva essere il ’50, se non sbaglio. Eravamo tutti ubriachi e facevamo il bagno nudi. E dunque non lamentarti. Sono stanca di essere trascurata come donna. Basta fare la madre di Ismaele e nient’altro, da secoli”

Elia: “Dimmi che stai scherzando per favore. Dimmi solo che non parli sul serio. Se no, bisognerà andare a cercare non l’internista ma lo psichiatra. Meglio l’Alzheimer piuttosto, la moglie smemorata, meglio, piuttosto che una vecchia puttana al fianco. Per fortuna che ho sempre questo benedetto rasoio, e posso farla finita quando voglio”

Elsa: “Oh Dio, siamo arrivati a questo, adesso? Sai che nelle nostre famiglie queste cose si fanno senza parlare, in caso”

Elia: “Non so niente, io. Un rasoio è un ottimo amico in certi momenti. Ma montar la testa allo scemo che non ha nemmeno diciott’anni, non mi pare il massimo”

Elsa: “E allora? Ma scusa. Picasso non aveva amanti ragazzine fino agli ultimi istanti di vita? Il pennello sempre bello in alto?”

Elia: “Molto elegante, mia moglie”

Elsa: “E anche Charlot, o no? Che poi un vecchio con una ragazzina se non ricorre alle vostre porcherie, sai la figura che fa. Mentre una vecchia può soddisfarne tanti e anche insieme, di mocciosi. Noi donne abbiamo più buchi di voi, in fondo, o no? Se mi sei stato fedele gli ultimi anni è solo per il panico, la paura di far cilecca. Colla moglie si può far cilecca, vero, ma coll’amante no? Vero, vero? Guai coll’amante, per carità”

Elia: “Parla piano, per favore. Non farti sentire. Non è il caso che scoprano che la madre, la nonna, sta impazzendo. Lascia a me il privilegio. Poche settimane in questa soffitta oscena e guarda cosa mi diventi. E fra poco comincia l’inverno. Scaldarci colle stufette. Una bella prospettiva davvero”

Elsa: “Io non la trovo oscena questa soffitta. Se tu guardassi fuori dalla finestra. Ogni tanto. Alzare gli occhi e dimenticare per un attimo il tuo grande bagno. Lo vedi San Marco, il campanile là in fondo? E anche il Lido. E la Giudecca. Guarda la Giudecca. Pare di stare in aereo, qua”

5) Distesi sopra un materasso a terra, sotto una vecchia trapunta spuntano le teste di un uomo e di una donna. Lei appare inquieta, lui abulico e rassegnato.

Sara: “Spero di sognare come la notte scorsa che è solo un incubo e di svegliarmi nella mia casa, con tutte le mie cose al loro posto”

Ismaele: “E invece è tutto vero. Io almeno non mi addormento e non prendo pillole come fai te. Tanto fra poco saranno finite e nessun medico te le può ordinare”

Sara: “Carino, vero? Carinoooo, e ricordarmelo anche. Sei speciale per aiutarmi. Tu sei speciale. Guarda i tuoi come sono diversi da te. Come si aiutano, come sono solidali!”

Ismaele: “Ma se mio padre non fa che parlare di tagliarsi i polsi”

Sara: “Parole, per darsi un tono. È solo imbarazzato, povero vecchio. Si vergogna, come tu del resto, di fare le sue cose in pubblico”

Ismaele: “Stava ore nel suo bagno, se è per questo. Alla sua età”

Sara: “Bisogna sapersi adattare. La mamma poi della ragazza colle tette è gentile, in fondo. Quello che ci serve e che può portarci, lo fa. Siamo stati fortunati da questo punto di vista”

Ismaele: “Una grande fortuna, certo, specie il dottore che mi odia, e che è già tanto se non ci denuncia al suo partitino”

Sara: “Partitone, vuoi dire. E comunque perché dovrebbe odiarci? Quando lo incontravo nelle scale, prima, era tutto un saluto”

Ismaele: “Con te, forse, perché sei sfacciata, ma con me no di certo. Voltava la faccia dall’altra parte. Se poi l’incontro avveniva in ascensore, che scene. Si girava verso la parete, e sì che non era una manovra facile”

Sara: “La ragazza colle tette però la salutavi con gioia, mi pare”

Ismaele: “Un frustrato, invidioso del nostro studio, dei nostri soldi. Che magari mitizza. Chissà cosa crede che guadagno, che guadagnavo cioè”

Sara: “La ragazza però la guardavi, e come se la guardavi!”

Ismaele: “Parla piano per favore se no ci sentono anche di sotto”

Sara: “In fondo è quello che volevi, no? Non uscir più di casa, barricarti dentro. Non uscivamo più di sera. Ognuno col suo televisore. Solo Cesco coi suoi amici. Ma se era per te, non vedevamo più nessuno. Come arrivavi a casa dallo studio, ti barricavi dentro. Sì, proprio barricavi. Che paura avevi? Non assomigli a tua madre che colle feste magari esagerava”

Ismaele: “Se non altro lo sentivo che qualcosa là fuori, qualcosa bolliva contro di noi, non solo contro di me. Tu mi davi del paranoico. Te lo ricordi questo?”

Sara: “La mia paura invece è un’altra, che in queste condizioni la ragazza colle tette riesca con tuo figlio a fargli il servizio. Non ci manca altro. Cesco è talmente ingenuo”

Ismaele: “La ragazza colle tette? Si chiama Laura, mi pare. Possibile che quando parli degli altri sei sempre così”

Sara: “Preferisco chiamarla ragazza colle tette. Darle un nome significa avvicinarla, pensare che nasca qualcosa. Ci mancherebbe altro che tuo figlio finisse con lei. Con questa gente”

Ismaele: “Però questa gente ti fa comodo adesso, ci nasconde a casa loro, questa gente in fondo ci ha salvato la vita, o no?”

Sara: “Piuttosto bisognerà invitarli a cena. Sarà difficile in questa mansarda, mi dovrò far aiutare dalla signora, ma bisogna ricambiare in qualche modo. Ci sono delle assi dietro il sottotetto, basterà una tovaglia lunga. Me la farò imprestare”

Ismaele: “Perché non ti dai una calmata, piuttosto? Fare una cena per ricambiare? Sei pazza? E le sedie, dove le troviamo? E chi serve a tavola? Mia madre per caso? E per la cena, vuoi farci denunciare per caso? E chi farebbe la spesa? Anche i gioielli di mamma poi, non solo le tue pillole, prima o poi finiscono. Che cena è se gli ospiti debbono loro andare a comprare tutto? Eh?”

Sara: “Importante è non rassegnarsi! Mai! Per nessuna ragione al mondo! E smettila di fare quella faccia da funerale! Un po’ di vita! Non aiuti per niente, lo sai vero? Sei più vecchio di tuo padre. Ma lui almeno ha ottant’anni. Se potessi farmi portare la cyclette da casa, ah cosa darei per la mia cyclette! Poi vedi come ritorno snella. Quella di una volta. Anche se per te, fosse per te. Non ti accorgi di nulla, tu. Ma la tettona, quella sì che ti accorgi di lei”

Ismaele: “Queste pillole quand’è che fanno effetto? Mi sa che ti avveleni, sì ti avveleni, per niente”

Sara: “Mi basterebbe un giorno, un giorno solo tornare nella mia palestra, colle mie amiche, la Giusy e la Veronica soprattutto, andare con loro al circolo, prendere l’aperitivo delle 18, spettegolare un po’ e poi posso anche morire soddisfatta. Le mie Mercerie, anche se ormai erano invase dai cinesi! Chissà cosa fa in questo momento la Giusy? Chissà se pensa a me? Se ci manco un po’, solo un po’ mi basterebbe. Guai però se prova pietà. Meglio essere morti subito che far provare agli altri pietà”

Ismaele: “Guarda che i miei ci stanno ascoltando da un pezzo. Dai spettacolo, come al solito”

Sara: “Sono parenti o no? I tuoi vecchi e nostro figlio. Tutto qua la sala. Non c’è gran pubblico stasera”

Ismaele: “E invece continui sempre a fare le tue scene. Anche se ci sono io solo”

Sara: “Ma come si chiamava la ragazzina nascosta in soffitta? Ma sì, quella del diario. Quella trovata negli ultimi giorni. Quella un po’ sfigata, anche. Visto la fine che...”

6) Francesco si sta lavando nella vasca, immerso nell’acqua. Il ragazzo lo contempla seduto ai bordi.

Luciano: “Tanto lo so benissimo che parla male di me. Parla male di tutti, quella. Inutile che...”

Francesco: “No, no, non è vero. Ti vuole molto bene, invece. Te lo giuro”

Luciano: “Bene, lei? Non sa neanche cosa vuol dire bene, lei. Mi vorrebbe morto, piuttosto! Come suo padre”

Francesco: “Mi sarebbe piaciuto tanto avere una sorella. Un fratello, no. I fratelli rompono e puzzano. Una sorella ci stava bene a casa nostra”

Luciano: “Fortunato, sei fortunato a non avere nessuna sorella, invece. Credi a me. Fa ancora quel gesto col braccio. Per favore alza ancora il braccio, così, per favore”

Francesco: “E adesso? Col braccio così, cosa devo fare ancora?”

Luciano: “Solo vederti il muscolo che si muove. Mi commuove, il muscolo che si alza. Non so bene perché. O forse perché vuol dire che sei forte. E che non è vero che voi siete tutti deboli e destinati a perdere. Come dice quello là”

Francesco: “Dovresti portare più rispetto per quello là. È sempre tuo padre, no? Comunque noi deboli? Che stronzate! I nostri cugini a Tel Aviv, dovresti vedere loro. Soldati mostruosi. L’esercito più forte del mondo, meglio dei russi e dei cinesi. Gli americani non contano niente, ormai. Se solo potessero venire fin qua, i miei cugini coi loro missili, voglio vedere io queste teste di cazzo come se la fanno sotto”

Luciano: “Sono le sue idee, il discorso sulla vostra debolezza. Lascia che ti passi io la spazzola sulla schiena. Sono bravo a togliere lo sporco. Me l’ha insegnato la mamma. E magari dopo ti posso fare anche un bel massaggio!”

Francesco: “Cos’è sta storia che hanno scoperto nella mansarda del palazzo di fronte due famiglie nascoste?”

Luciano: “È stato l’inquilino di sotto a fare la spia, per qualche soldo. Cioè quelli del piano di sopra non l’avevano pagato abbastanza, non gli avevano dato la cifra chiesta, così lui è andato in questura e li ha denunciati. Ma tua nonna è una gioielleria ambulante”

Francesco: “Certo che non dovrei star qua, io. Se mi scoprono. Se i miei lo scoprono, diventano isterici. Capisci il rischio, vero? Anche per te. Pensa solo a tuo padre”

Luciano: “Ma se stanno tutti sopra. Non senti i rumori. E oggi è domenica, e la russa non viene. Ho pensato a tutto. E lui sta al partito, la domenica. E poi dicono che sono matto”

Francesco: “Bastardo! Ma ti rendi conto? Ma no! Intendevo quello che ha fatto la denuncia. Bisognerebbe fargli qualcosa. Così qualcun altro che ha intenzioni del genere si prende paura”

Luciano: “Ma anche voi dovrete essere più gentili con noi, non darvi tante arie. Mio padre dice sempre che il tuo per esempio faceva fatica a salutare”

Francesco: “Mio padre Ismaele? Se lo conosci bene, capisci che è un timido e un infelice”

Luciano: “Hai fatto le bolle? Ho visto le bolle? Vuol dire che hai fatto qualche, qualche puzzetta. Vero che hai fatto qualche puzzetta?”

Francesco: “Non gridare così! Sei tutto congestionato”

Luciano: “Ma non mi fa schifo. Nooo! Mi fa invece tenerezza! E tantaaaa! Come dire che mi consideri un amico. Quelle cose si fanno tra amici, no? Tra intimi, non tra estranei, vero?”

Francesco: “Passami il sapone. Quello sulla finestra, piuttosto. Questo qua è finito. Sì, là, là”

Luciano: “Ma hai paura di alzarti, per caso? Tanto dovrai pure alzarti, prima o dopo. Quello che vorrei capire è se il mio pippì mi cresce ancora o resta così. A che età può crescere ancora. Quand’è che il tuo si è fermato? A quello là, o.k. a mio padre, queste cose non posso chiederle, perché se no tira fuori l’ospedale. Ma se sei d’accordo, vorrei confrontarlo col tuo normale, non quando diventa grosso il tuo, ma quando è in condizioni di riposo, diciamo. Quando non pensi a Lauretta, eh, eh, eh. E il mio invece io me lo tocco e così diventa grosso. Sono sei anni di differenza, in fondo tra i due pippini. Bisogna compensare la differenza d’età. Vorrei, capisci, tenerlo bello grosso il mio e fare il confronto col tuo a riposo. Te lo posso chiedere e tu me lo devi fare perché a scuola non ho mai parlato di voi. Nessun accenno. Non tradisco io. E

sì che ogni tanto mi vien tanta voglia di dire tutto, quando nessuno bada a me. Perché a scuola mi ignorano. Come se non ci fossi. Già. Vorrei gridare a tutti che sulla testa ho un amico grande e grosso che mi difende se... Vero che lo farai? Però dovete essere gentili anche voi. Alla mano. Anche tu. Non c'è solo mia sorella a questo mondo. Esisto anch'io, se permetti. Adesso sai quello che devi fare. No, nessuna fretta. Aspetto, io. È tutta la vita che aspetto io. Il sapone, okei, il sapone, eccolo qua, sior paron"

Francesco: "Ma se i miei si accorgono che uso il vostro bagno? Magari lo vorrebbero anche loro. E se poi ci cercano?"

Luciano: "Ma questo non è il suo bagno. Basta non usare quello. Questo è quello comune. Ci entra anche la russa. Oh, i miei poi stanno su da voi. E lui, come te lo devo dire, è al partito. A parlare di cretinate, che poi torna tutto fiero. E le mie donne prendono il tè in soffitta. Mia madre sognava da una vita di prendere il tè coi biscotti, da voi. Noi stiamo nella stanzetta in fondo. Non ti preoccupare. E se ci chiamano all'improvviso, sì, e se si accorgono alla fine, so io cosa dire. Come farli star zitti. Comunque, forse è meglio che lo facciamo subito. Il confronto, allora. Alzati, dico. Cosa aspetti? Su, su! Non farmi gridare. Lo sai che non mi devo agitare"

7) La cucina della prima scena. Le tre donne, Elsa, Sara e Ortensia, stanno trafficando con verdure: preparano un minestrone per la cena.

Elsa: "Ah, fosse sempre domenica! Non c'è bisogno di ricambiare. Ogni volta, dico. Anche col tè, per esempio. Se vi invitiamo noi, subito lei vuole pareggiare il conto, se posso dire. Per non parlare dei rischi, poi"

Ortensia: "Tutto sotto controllo. La domenica la russa non viene, ovvio. E mio marito poi la passa in gran parte al partito. Io non ricevo nessuno. Nessuno mi cerca. Ma mio marito è d'accordo. Un giorno alla settimana, dovrete pure sgranchirvi le gambe, fingere una passeggiata. Così, invece di andare in piazza, scendete nella mia casa. E magari usate il bagno comune, poverine"

Elsa: "Ah mia cara, non mi parli di passeggiare fuori. È la cosa che mi fa soffrire di più. Andare per negozi, rilassarsi davanti ad una bella vetrina. Sapere di poter buttar via i soldi in acquisti assurdi. Tanto ad un anziano è permesso tutto"

Sara: "Mi passa l'olio, mamma"

Elsa: "Guardi quant'è buffa, mia nuora. Mi chiama mamma e mi dà intanto del lei. Non c'è verso. Nemmeno in giorni come questi"

Ortensia: "Io sono contenta, contenta! È così bello questo periodo. Mi pare di sognare. Voi eravate come dire un mito per me. Sempre così eleganti, i camerieri, e gli ospiti che venivano da voi di continuo. La volta della posta che mi ha fatto entrare, ma sì quando hanno messo la posta vostra nella mia cassetta delle lettere, no meglio l'altra bottiglia di olio, sì proprio quella, ho potuto gettare un'occhiata al vostro salotto. I divani avevano l'aria di aver retto tanta gente. Anche grassa, perché parevano sfondati. Nel nostro, così piccolo, col grande televisore, non entra mai nessuno"

Sara: "Si riferisce al piano nobile, immagino, dove stavano i miei suoceri. Perché nel nostro, invece! Mio marito negli ultimi tempi ogni sera si gettava sul suo divano, che pare nuovo, gliel'assicuro, tanto ci si distende solo lui, col suo telecomando, la

porta sbarrata, guai a svegliarlo. Dovevo aspettare la mezzanotte per riportarlo a nanna. Non riceviamo ormai più nessuno. Se non fosse per i miei suoceri, anzi mia suocera, starei fresca. Almeno adesso si vede qualcuno. Cioè lei, che è sempre simpatica e gentile"

Elsa: "E che mi dite del mio spasimante? Non ha, signora mia, un coltello che taglia meglio? Ecco, così, grazie"

Ortensia: "Anche di questo non so come ringraziarvi. Non solo perché siete qui con me, come alla pari. Sì, lasciatemelo dire. Come se avessimo la stessa cultura, come se appartenessimo allo stesso cetto sociale. Mio marito è un semplice impiegato all'Enel. Anche se adesso mi dice che col partito si sono spalancate nuove prospettive per lui. Ma certo non ha lo studio dell'avvocato, con tanti giovani che fanno pratica. Insomma, mio figlio, il ragazzo, è felice, è felice. Non l'ho mai visto così allegro. Certi occhi. Adesso non vuole più uscire di casa, però. Più andare a scuola. Vuole vivere fino in fondo la vostra condizione, dice. Vuol farsi ebreo anche lui, mi ha confessato l'altra sera, mentre lo lavavo. Mentre lo aiutavo a lavarsi! Pare davvero innamorato. Certo, suo padre è un po' preoccupato"

Sara: "Passerà, al ragazzo, non abbia paura. È carne di vitello, non di maiale, questa? Vero? Non mangiamo mai maiale, noi. Che stupida, certo che lo sapete anche voi, questo. Ma vedrà che una volta, che una volta tornati alle nostre case, questa mania gli passerà. Gli passa sempre tutto ai giovani. E devo dire che ha messo gli occhi anche su mio figlio. E qui va giù anche sul pesante. Certe richieste assurde. Vero mamma, vero che gliel'ha raccontato Francesco? Vostro figlio si innamora di tutti, mi sa. È ancora tanto piccolo e ingenuo"

Elsa: "E che dite del flirt tra i due ragazzi? Maschio e femmina, intendo. Perché Francesco e la Lauretta appena possono si incantonano negli angoli della soffitta. E a staccarli non ci riesce nessuno. Lui è una piovra, ma la vostra Lauretta non scherza"

Ortensia: "Oh sì, se è per questo il ragazzo ne soffre tanto! È contento, eccitato, una botta di vita, per lui enorme. Ma si è accorto che il suo nuovo amico ha occhi solo per mia figlia. E poi è più vecchio di lui di qualche anno. Ho provato a spiegarcelo che Francesco è grande per lui, che è abituato a frequentare uomini e donne. Anche la mia bambina non deve farsi illusioni"

Sara: "Ah se è per questo, non staremo mica qua per sempre. Prima o poi ci lasceranno uscire, tornerà la vita normale. Se no io impazzisco davvero. Saremo tanto riconoscenti, cara la mia signora, e non dubiti, vero mamma?, che ci faremo sentire per tutte queste finezze, per tutte queste attenzioni. Un risarcimento, un premio, o un affitto, come vorrete voi. Se poi, lei, signora Ortensia, mi procura le mie pillole per dormire, io, io, l'adoro ancora di più"

Ortensia: "Ma non capite che per me è una gioia, come per i miei figli, poter sfiorare le vostre storie, lei che sa tante lingue e non si incanta mai, e lei che ha la mia età, scusi se mi permetto, sembra mia figlia. Sempre avuto un grande rispetto per voi. Una grande ammirazione. Perché voi siete spiriti liberi, liberi. Quando facevate le vostre feste, sognavo tanto di essere un giorno anch'io invitata. Ridicolo, no? Ma lo sapete, non mi vergogno a dirlo, che spiavo dalla finestra, la gente elegante che entrava da voi?"

Elsa: “Mi sa che lei signora, che è tanto generosa, forse troppo, ci idealizza un po’. Ci sopravvaluta. E poi noi ormai siamo solo individui. Niente più ortodossia di nessun genere. Niente rabbini al tempio, nemmeno il sabato seguiamo. Qualche volta, forse, ma non ricordo bene. Solo nel cibo stiamo attenti, così, per abitudine. Mi spiace magari deluderla. Ma Francesco, me l’ha detto lui, quando stava fuori coi suoi amici, si mangiava certi hamburger col suo bel maiale. E non gli è successo niente, a meno che non vogliamo considerare quello che ci sta succedendo la conseguenza del nostro, come si dice, spirito libero”

8) Seduti sul proscenio come fosse sempre la finestra della soffitta, i due vecchi guardano fuori. Ogni tanto si chinano per nascondersi.

Elsa: “Sì, caro il mio avvocato, comincio a preoccuparmi. Questa storia mi piace poco”

Elia: “Io penso solo al minestrone. Una vera delusione. Sicuro che ci avete messo le mani anche voi? E mia nuora si limitava davvero solo a pelare le patate? Non ci ha messo del suo? Sta il fatto che mi è rimasto tutto qua. Mi sa che passerò la notte in quel lurido baracchino che chiamate bagno chimico”

Elsa: “Ma ti rendi conto che è arrivato a ricattarlo? Par farselo mostrare gli ha detto che ci denunciava, se non gli faceva vedere il pisello. Pare che ci sbavi dietro”

Elia: “Mi sembri un po’ gelosa, moglie. Non è che sei gelosa che le tue azioni stanno abbassandosi, nel confronto con tuo nipote? E poi quale sarebbe il problema? Siamo stati tutti ragazzi, e nello spogliatoio a ginnastica ne abbiamo fatte di cotte e di crude. Altro che misurarcelo”

Elsa: “Sarà. Ma Cesco è esasperato. Gli va sempre dietro. Furioso, geloso, come neanche Otello, di sua sorella”

Elia: “Ah, non sei la sola allora, a essere trascurata”

Elsa: “Continua a chiedermi da cosa si vede se una ragazza è stata a letto con un uomo. Perché sua sorella gli grida di non impiccarsi di fatti che non lo riguardano, e che comunque lei è ancora come mamma l’ha fatta. Con tutte le cose al loro posto”

Elia: “Ma dove sta il problema? È un problema questo? Non ci riguardano le pippe del ragazzino”

Elsa: “Ah no? E se poi ci denuncia? È capace di rovinare la sua famiglia, non solo noi, se si impunta. Se solo provo a parlarci, si agita e si mette a piangere”

Elia: “Ma se è affezionatissimo a sua madre. Prima di parlare, non hai notato, che la guarda per l’approvazione? E tu lo vedi denunciare anche sua madre? Sa benissimo che sarebbe la rovina anche di lei, non solo di suo padre, che certo odia, e fa bene. Tanto è disgustoso il laureato all’ Enel”

Elsa: “Ho provato a spiegargli con calma che basta guardare le punte delle tette di sua sorella. Se sono ritte, belle ritte, vuol dire che ha provato, insomma che l’affare che gli sta tanto a cuore le è entrato dentro. Sì, il suo affare enorme, che tu magari... Ma lasciamo perdere il discorso sulle misure. Tette ritte, niente più verginità. Come mi ha insegnato mia mamma. Povera la mia vecchia. Meno male che non vede come siamo ridotti”

Elia: “Ancora il discorso sulla misura? E cos’è sta storia delle tette ritte?”

Elsa: “Guardalo là come si esalta per la tettona!”

Elia: “No, ma sul serio gli hai detto così a quello scemo? E magari lui ti crede e va a tastargliele per controllare bene. Che scena. Poterla vedere! Troppo divertente”

Elsa: “Io ci credo. Anch’io, prima di conoscerti, come sai, ho avuto esperienze varie, e la prima volta che l’ho fatto, erano tese che volevano scoppiare. Con te, dopo, non è successo. Anche perché il mio avvocato era un genio nel suo studio, ma a letto molto tranquillo, come dire. Perché non sarà la misura, d’accordo, ma almeno la durata conta, o neanche quella?”

Elia: “Ma non vai anche tu verso gli ottanta? O sbaglio? Molto carina, molto elegante. E sì che ci ho dato dentro parecchio, mi sembra. Non ti puoi lamentare da quel punto di vista”

Elsa: “Ma sono anni, decenni, millenni che l’hai sotterrato. Che non me lo mostri più. Esiste ancora, per caso? Piccolo come un’unghia, ormai. Una tenerezza!”

Elia: “Stanno di nuovo per distruggerci e tu sei interessata a parlare di piselli, del mio, di quello di Cesco. E quello di tuo figlio, niente?”

Elsa: “Se lo infila nella palestrata o da qualche altra parte, proprio non riesco a interessarmi di loro. Non posso pensare a tutti i piselli di famiglia, non ho tempo”

Elia: “Già, devi guardare dai tetti. Non so poi cosa spii. E sarei anche stanco di questi discorsi. Di te che ti fai troppo cinica per i miei gusti. Di avervi tutti addosso. Mi manca l’aria qua dentro. Mi sa che mi tornano le crisi d’asma”

Elsa: “Ma se continuano a invitarci, il giorno libero della serva. Se è tutto un tè, una cenetta, tutta una conversazione. Sei tu che non vuoi mai venire. Abituato troppo bene. Non fai una bella figura. Dico snobbandoli, cosa ottieni? Invece bisogna stare molto attenti a non disgustarli. Già il ragazzo che fa discorsi strani a Cesco”

Elia: “Continui a chiamarlo Cesco, grande e grosso com’è”

Elsa: “Per me è, sarà sempre Ceschino. La cosa più bella che ho avuto dalla vita. Saperlo chiuso in questa stalla, pensare che non può andarsene in giro colle sue ragazze, coi suoi viaggi, colle sue università, coi suoi circoli di tennis, colla vela, e gli tocca star qua con noi, e far la corte alla tettona e subire le *avances* dello scemo, mi vien da piangere. Fingo di fare la cinica per non piangere. Sempre odiato piangere, io”

9) Studio modesto di Mario, arredato con poco gusto. Seduto dietro ad una scrivania pretenziosa, Mario dialoga con Ismaele. Pare incerto tra diprezzo recente e antica soggezione.

Mario: “Non fumo sigari purtroppo. Ma se vuole, glieli faccio comprare. Certo che là in alto non mi pare il caso”

Ismaele: “Eppure, l’assicuro. Un sigaro aiuta. Potrei fare in modo che la finestra stia aperta a lungo, dopo. Anche se certo, l’inverno non aiuta”

Mario: “Come crede. Come crede lei. Contenti voi”

Ismaele: “Comunque, se mi son permesso di chiederle un attimo del suo tempo”

Mario: “Ma per carità, avvocato. Lei è libero di chiedermi tutti gli attimi che vuole”

Ismaele: “Non potrei proprio. Lei per sua fortuna continua a lavorare. Anche la domenica mattina. Lei è libero di uscire quando vuole. E tutto il resto”

Mario: “Oh, potessi fare a meno di lavorare. Come lei. Starmene in pancioline, aspettare che questo momento finisca e poi tornare in possesso di tutta la mia fortuna. Facciamo cambio, vuole? Perché sa bene che, prima o dopo, questo momento finisce e torna la vita di prima. E lei e suo padre e suo figlio tornate nel vostro grande studio. Non come il mio. Questo qua che vede è più grande di quello che occupo in ufficio. E non abbiamo nemmeno l’aria condizionata, colla scusa che fa male alla schiena”

Ismaele: “Non sono poi tanto sicuro che questo momento finisce. Perché dovrebbe finire?”

Mario: “Ma non so. A naso, direi. E poi la storia, lei mi insegna. Corsi e ricorsi, no?”

Ismaele: “Voi siete stati anche troppo gentili e pazienti. E lei sa che appena dovessero togliere i sigilli alla nostra casa, la prima cosa che faremo è farvi entrare e scegliere qualsiasi cosa dell’arredo che sua moglie vorrà. Anche quadri. Qualsiasi quadro vorrete. Non quelli miei che sono moderni e non di tanto valore. Ma quelli di mio padre, del piano grande. Ci sono due Bassano, sa. Gliel’ha promesso Sara, a Ortensia. Alla signora Ortensia. Mia moglie è innamorata cotta di Ortensia”

Mario: “Davvero innamorata? A questo punto? Ma non si era parlato, mi scusi, anche di un affitto complessivo da conteggiare?”

Ismaele: “Certo, un bell’assegno, alla cifra che decide lei. Il quadro sarebbe un di più. Una specie di regalo. Se solo ritroviamo la casa intatta e non derubata”

Mario: “No, in casa mia non tollero questi discorsi. Ma come si permette? Il partito sarà severo nella sua campagna di pulizia ideologica e etnica. Ma non ci sono ladri al suo interno. Glielo posso assicurare. Solo grandi ideali, solo un progetto di cambiamento radicale. Bisogna solo vedere se prevale la linea diciamo del rigore, o se invece alla fine ci sarà come dire un ritorno ai soliti compromessi. Ma la vostra roba, se tanto si preoccupa, è tutta al suo posto. E tutta inventariata. E la sua casa coi sigilli è protetta da tutto e da tutti. A meno che dall’estero non si mettano in testa. Ma non credo proprio. Finito il tempo delle guerre e anche quello delle ingerenze nelle politiche nazionali. Gliel’assicuro”

Ismaele: “Non intendevo offendere nessuno, io. E non sono qui per parlare di questo, però...”

Mario: “E allora? Mi pare che ci gira attorno da un po’, sì mi pare proprio”

Ismaele: “Mio figlio Cesco è come dire spaventato. Il ragazzo sembra davvero intenzionato a denunciarmi, se...”

Mario: “Ma come si permette di venire in casa mia a fare certi discorsi? Capisco la paura per la sua famosa argenteria o per i libri antichi o i Bassano o i Tiziano di suo padre. Ma adesso venire nel mio studio e parlar male di mio figlio, che sarà pure un po’ ingenuo e sentimentalone, un po’ sfasato, diciamo, rispetto alla sua età, ma è un ragazzo a posto. A scuola è solo due classi indietro, se vuol saperlo. Il partito ha fatto solo un piccolo intervento col preside. Senza insistere troppo. Non ce n’era bisogno. Il ragazzo è piaciuto subito, a tutti. Un ragazzo normalissimo. Ma come si permette? Ma come osa?”

Ismaele: “Dico solo che forse è il caso che ci troviamo un altro alloggio. Se lei fosse così gentile dall’interessarsi, noi le daremmo un gioiello importante di mia madre

in più, oltre al dovuto, perché sono ormai tre mesi di disturbo. Un grande gioiello in più”

Mario: “E non pensa a sua moglie innamorata della mia? L’ha appena detto lei?! Perché mia moglie, la madre del ragazzo strano, sì strano strano, strano come lo definite voi, me l’ha detto Laura, ci resterebbe davvero male. Mi fa sempre una testa così di voi, del vostro fascino, della vostra cultura, e insomma non può più vivere senza avervi sopra la testa, qua dentro. Insomma, da qui non vi muovete”

Ismaele: “Ma è mio figlio che non può continuare a subire ricatti di ogni genere. Abbia pazienza”

Mario: “Ma che ricatti e ricatti! Giochi tra ragazzi. Anche lei è stato adolescente, credo. O è diventato subito avvocato, maturo, equilibrato, affermato, vincente?”

Ismaele: “Così non possiamo andare avanti, mi creda”

Mario: “Pensi lei piuttosto a mia figlia, a mia figlia Lauretta che di continuo è oggetto di discorsi volgari e oserei dire lascivi da parte del suo Cesco. Ma per chi ha preso mia figlia, quello là? Per far rodaggio? E poi il suo Cesco è grande come una montagna di muscoli, palestrato che pare pronto per un concorso di culturismo o cose del genere. E avrebbe paura del mio bocia? Del mio Luciano che non farebbe male a una mosca?”

Davide: “Perché allora voleva ricoverarlo, se è così normale?”

Mario: “Non vengo certo a raccontare a lei i nostri fatti privati. Ha avuto sì un breve periodo di crisi depressiva, e per tutelarlo, solo per tutelarlo, il medico che lo seguiva aveva consigliato. Ma sua madre non ha voluto e il nuovo medico adesso è molto soddisfatto delle cure che fa, delle medicine appropriate che lo tengono calmo. Anche il partito vigila sul suo stato, periodicamente lo convoca. Tutto sotto controllo. E poi è il nostro angelo, e lei non deve parlarne in questo modo! Chiaro? Adesso fuori di qua, perché devo lavorare. Devo lavorare io, non stare tutto il giorno col muso pettato alla finestra. Buona giornata”

10) Dalla botola in alto, in cima alla scala a chiocciola, spunta fuori solo la testa di Elsa. Luciano, in basso, seduto al tavolo. È notte. Luce fioca. La vecchia parla a voce bassa. Il ragazzo no.

Elsa: “Inutile. Inutile. Sei cambiato. Basta il tono di voce. È mezz’ora che ti supplico di parlare piano, che svegli i tuoi. Non c’è verso. Far supplicare una signora. Non sei più il mio gentiluomo di corte, come dicevi i primi giorni”

Luciano: “Ma cosa chiedo, in fondo? Le sembra una richiesta volgare? L’ho sognato e stavo così bene. Ma così bene, dopo. Non gli farei niente e lui non mi farebbe niente”

Elsa: “Tu devi farti vedere. Ascolta me. Non è possibile venirmi qua a dire sul muso che è una richiesta normale. Normalissima. Dovete cambiare dottore. O la cura”

Luciano: “Ma se fossimo fratelli, allora? Non fanno così i fratelli, di solito? O due amici in viaggio, che si trovano una camera in albergo, e non ci sono due letti separati? Il mio è grande, alla francese, come dice mia mamma”

Elsa: “I primi tempi mi pregavi di spiegarti le nostre feste, che nemmeno me le ricordo più dopo tanti anni che le ho trascurate. E Purim e Pesach e il resto. E adesso

vieni fuori con queste oscenità, oppure, va bene, va bene, con questi mattessi. Mettila come vuoi, ma mattessi restano!”

Luciano: “Una volta lei mi dava ragione in tutto, o quasi. Adesso cos’è cambiato? Questo vorrei capire. Una donna emancipata come lei. Se mi agito però, se mi fa agitare, comincio a gridare. Non mi controllo, l’avverto subito. Non ci posso fare niente. La mia mamma lo sa bene e sa come prendermi, lei”

Elsa: “Ma roba da matti. Siamo ridotti a questo! E comunque cerca di capire che il tuo è un ricatto. Né più né meno. Un ricatto, sissignore, inutile fare di no colla testa. Se ragioni, se provi a ragionare. Ma hai quasi 18 anni, o no? E dovresti dormire con una morosa, altro che fratelli”

Luciano: “Solo dormire, gli ho chiesto solo di dormire. Che sarà mai. Almeno provarci, due o tre notti. E non prenderei nessun calmante, anche. Sarebbe lui il mio calmante”

Elsa: “Guardalo là come tira gli occhi. Che esaltato il piccolo. Ma scusa. Siamo nel terzo millennio, anche se tuo padre e la sua bella banda si comportano ancora da secondo millennio. Il più vecchio dei miei cugini era amico personale di Pasolini, ci giocava assieme a calcio anche, e alle mie feste loro erano sempre i benvenuti. E io ho un sacco di amici tra di loro. E anche nella nostra famiglia, uno zio più di un sospetto. Si chiamava Berkovitz. Finito in un forno della Polonia a trent’anni, anche perché si smaltava le unghie di rosso e conviveva con un attore di varietà, non so se mi spiego. Solo che il mio Cescò non è frocio, purtroppo per te. Tutto qua. Ma ammettilo una buona volta, e tutto allora diventa chiaro e in fondo legittimo”

Luciano: “Non ci faccio niente, a suo nipote. Non solo perché non vuole lui, ma perché non voglio io. Anche se lui me lo chiede. Anche se insiste. Non è quello che crede, non è questo. Mi farei spiegare solo come si fa colle ragazze. E senza domandargli di mia sorella. Su quella nemmeno comincio il discorso. Mi farebbe soffrire troppo. Perché mi metterei a gridare subito”

Elsa: “Anche se sono tutta storta e scomoda da questa maledetta posizione, mi accorgo, sai, che diventi rosso e balbetti, solo a immaginare. Metti fuori le mani! Le mani sul tavolo, per favore. Non tenerle sotto! Non mi piacciono le mani nascoste”

Luciano: “Sì, dovrebbe guardarmi cogli occhi che fa a mia sorella. Anche se non ho le sue tette. E svegliarci presto, lui per risalire in soffitta prima che arrivi la russa, io per la mia scuoletta dei ritardati. Svegliarci insieme, lavarci insieme, la prima colazione insieme”

Elsa: “Come due sposini, vero? Insomma, gliel’hai visto o no, l’affare. Chiaro, sì, chiaro, gliel’hai visto, e in più libero dalla pelle cristiana, e hai perso la testa. Semplice, o no? La misura ti ha spaventato, vero?”

Luciano: “Per me sarebbe solo un fratello maggiore, il fratello che insegna al minore come si fa. Come devo spiegarlo? Abbiamo sei anni di differenza e contano, sa, in questo campo. I gesti, le posizioni, i tempi, voglio sapere tutto. Come andare a scuola”

Elsa: “Ma ti rendi conto? No, scusa, ma ti rendi conto di quello che dici? Prova solo a raccontarlo in giro, al primo che passa, che stai fresco”

Luciano: “In realtà, gliel’ho visto solo da bagnato, se è per questo, e lei lo saprà alla sua età che l’organo in acqua si ritira. Certo, grande, non enorme però. Ma non è

questo, le ripeto. Come spiegarvelo? Perfino mio padre ha capito. E se ha capito lui che non è proprio uno che... Voi no invece. Anche lei. Con tutto il suo spirito. Non me lo sarei mai aspettato da lei. Donna Elsa. Invece di aiutarmi a convincerlo”

Elsa: “Ma poi, ma poi. E poi basta, per favore. Mi sta venendo il torcicollo. Sono quasi 80 ormai, lo sai questo? E avevo già la schiena a pezzi prima di entrare in questa bicocca. Quando una donna dichiara i suoi anni, vuol dire che è proprio la fine. E parla più piano, per favore!”

Luciano: “Invece per me non ha tutti questi anni. Se li aumenta per civetteria. Mi piaceva molto, lei, mi piace anche adesso come donna. Mi creda. Mi eccita anche un po’, se vuol proprio saperlo. Solo che deve essere un’ alleata, non una nemica”

Elsa: “Va bene, proviamo a crederti, che la tua è una richiesta innocente. Da fratellino minore. O.k., o.k. Ma un po’ di orgoglio, dico io, ma un po’ di orgoglio, non ce l’hai? Se mio nipote non vuole? Se lui non lo desidera affatto? Non fai che metterlo a disagio. Sì, caro, riesci solo a imbarazzarlo, a metterlo in difficoltà con tutti noi. Hai visto cosa hai provocato? Tuo padre ha cacciato fuori il mio povero Ismaele, e in malo modo. È tornato su distrutto e spaventato. Sì, proprio spaventato se vuoi saperlo e per colpa tua. Ho dovuto sborsare altri gioielli e la tua povera madre è ridotta a uno straccio. Non hai pietà per lei? La vedi pure cos’è diventata? Invecchiata di cent’anni, sembra”

Luciano: “Se continua così, comincio a gridare. Attenta, signora! Non dica così. Mia madre è stanca per altre ragioni! Per la spesa che fa due volte al giorno, e in negozi sempre diversi e lontani. Colla paura che Gloria si accorga di voi. Anche ieri la nostra donna non faceva che guardar su. La settimana scorsa mi ha chiesto come mai non le chiedevamo più di pulire la soffitta e perché la porta della botola rimane chiusa a chiave”

Elsa: “Vedi come parli bene, come parli da adulto se vuoi. E allora perché vieni fuori con queste scemenze finto romantiche? No, non mi va di spiegarti la parola, vai sul dizionario. Ne avrete a casa uno, immagino. Almeno l’italiano lo dovrete conoscere e un po’ di letteratura nella tua scuoletta privata la farete, spero. Adesso sorride il bocia. Ti diverto dunque, razza di..., o mi prendi in giro?”

Luciano: “Mi sta venendo sonno. Era uno sbadiglio, non un sorriso, questo. E comunque, per il bene di tutti, cerchi di convincere suo nipote. Mi basterebbero due o tre notti. Sentirmelo al mio fianco. Spogliarci e rivestirci vicini. Il bagno aperto. Senza nessun pudore. Senza nessun pensiero brutto. Lo giuro su mia madre”

Elsa: “Ma roba da matti! E io, alla mia età, come mi ricordi tu stesso, dovrei convincere il ragazzo a questa follia! Ti rendi conto che, senza questa follia fuori, la tua follia qua dentro non avrebbe senso”

Luciano: “Creda che anche a me fa star male questa che pare, e non è, ripeto non è, una minaccia. Ma son cresciuto in questi mesi, grazie a voi, grazie a lei soprattutto. Le sarò sempre grato per questo. No, non sto scherzando. Son cresciuto e allora crescono anche i miei pensieri e le mie esigenze. Lo sa che dormivo con Bobby fino all’anno scorso? Un cane di peluche che mi hanno regalato quando avevo due anni, e da allora per 15 anni è stato sempre il mio compagno e adesso è ridotto a un cencio. Mia madre ogni sei mesi lo metteva in lavatrice e a poco a poco l’ha ridotto a un cencio. Sì, un cencio”

Elsa: “E tu, e tu vuoi fare del mio Cesco, la mia speranza, il mio futuro, bello come l’Ettore di Omero, il tuo Bobby? E magari farlo mettere in lavatrice ogni tanto?”

Luciano: “Ma cosa chiedo in fondo, signora? Al massimo la lotta se facciamo fatica ad addormentarci. E che, sì, che si impegni sul serio, che si arrabbi, e magari sfoghi la sua rabbia, se ce l’ha con me, anche lui, per questo piccolo favore che vi chiedo. Che mi bastoni pure. A sangue, anche. Ma deve avere un pigiama azzurro addosso, senza mutande. Se non ce l’ha gli impresto di nascosto quello di mio padre, tutto lavato e stirato. Niente mutande, solo pigiama azzurro. E azzurro chiaro. Le pare una richiesta eccessiva, questa? Ho rinunciato, sissignora, ho rinunciato a dormire mano nella mano. Quello sì che era per me il paradiso”

Elsa: “Ma quante pillole prendi al giorno, figliolo? Non sai quello che dici, vero? Perché tu non sei a posto! La lotta se non dormite? E senza mutande, poi? Il mio Cesco ridotto a questo? Al vizio non confessato nemmeno a se stesso, di un povero matto che gli diventa grosso se va a letto con un uomo. Ma non ti vergogni? Ma il tuo caro paparino le sa, ste robe?”

Luciano: “Se mi bastona, e a sangue, invece, sarebbe giusto, no? Forse non mi difendo nemmeno”

11) Camera da letto di Mario e Ortensia. Lei, in camicia da notte, scrive sul Secrétaire. Di spalle si vede che è in crisi. Lui dal letto detta scandendo lentamente, pur essendo molto agitato. L’arredo della stanza è finto antico.

Mario: “Non interrompere sempre! Cazzo che perdo il filo. Leggi l’ultima frase. Leggi bene, senza piangere. Senza mangiarti le parole, come al solito”

Ortensia: “No, ti dico subito di no. Io non gliela porterò mai questa lettera. Toglilo dalla testa. La scrivi tu e la porti su tu”

Mario: “Intanto tu scrivi. Non capisci che se quei pezzenti accettano, è fatta. Basta alzare un po’ lo stipendio colla russa, se continua a guardar su, verso la soffitta. E se raddoppiamo le pillole con tuo figlio pazzo, quello si calma e non piange più, e non grida più. E senza chiamare il medico”

Ortensia: “Perché non lo uccidi, piuttosto, che si fa prima? Vuoi ridurlo un vegetale, per caso? Non gli vuoi bene a tuo figlio. Mai voluto bene. Non sai nemmeno cosa sia voler bene, tu”

Mario: “Continua a scrivere piuttosto. Ho pensato a tutto, io. Se non ci fossi io, in questa casa. Ricordati che tutto nasce per la tua iniziativa di tenerti quelle merde in testa, per il tuo sentimentalismo del cazzo. Scrivi! Scrivi, e soffiati un po’ il naso, grazie. Son là i fazzoletti. Là a destra! Così forse capiscono meglio. In terzo luogo... Siamo al punto tre, vero? Bene bene, Scrivi. Punto terzo. O punto tre, controlla i primi due come ho detto. Ok, allora. Punto tre: Suo figlio non deve assolutamente frequentare i nostri due figli. Smetterla di provare a corromperli in vario modo. Ovvero deve ficcarsi nella testa bacata che il suo batocchio deve restare ben sigillato, no, scrivi bene sigillato, colla e finale, e dentro gli abiti, mai sbucare fuori a tradimento, mai essere ostentato. Mi piace molto questo ostentare. Fatto? Ok. In una parola, lasciarli nella beata innocenza e inesperienza di vita in cui li ha trovati. Punto quattro: Sono

interrotte da questo momento tutte le conversazioni tra mia moglie e voi, di qualsiasi generazione. Basta col tè e pasticcini, che poi portiamo sempre noi e andrebbero conteggiati nei costi. Basta cogli inviti. Seguire scrupolosamente i turni in alto, per evitare che la russa, già di suo sospettosa, continui a fare domande sui topi in soffitta. Dovete ficcarvi nella vostra testolina, tutti, ma proprio tutti, scritto testolina?, di stare immobili per due ore ogni mattina, finché non sentite la porta di casa sbattere, e di stare immobili nelle parti in fondo col tetto basso. Il ragazzo che è molto alto e pure il nonno dovranno rassegnarsi a star distesi a riposarsi. Riposarsi di che poi? No, questo non scriverlo. Riposarsi di che poi? Questo toglie pure. Fatto? Bene. Ho quasi finito. Per i cibi e le cose di prima necessità sarò io stesso ogni sera a sporgere quanto sopra, senza che nessuno metta mai più piede dabbasso, tanto meno la mia povera moglie, distrutta da tanta fatica. Scrivi così ti dico! Punto cinque: per compensare il surplus di fatica, e i rischi di delazione, e soprattutto per bloccare il ragazzo che appare confuso e non fa che piangere e disperarsi per colpa delle iniziative improvvise di vostro figlio (dobbiamo reclutare un dottore specialista tutto il giorno a sua disposizione, molto, molto caro, ed è tenuto per prudenza a casa in questo periodo), sembra doveroso raddoppiare la quota gioielli. Anzi, parrebbe opportuno, consegnare ai firmatari della presente l’intero cofanetto coi preziosi, onde fare la cernita e monitorare il periodo e la scadenza per l’eventuale estromissione degli elementi estranei a questa abitazione, in caso di disaccordo e di non rispetto delle qui esposte normative. Seguono le firme del proprietario e della sua signora, cointestataria del detto appartamento. Adesso rileggi per cortesia e con calma. Scandisci anche tu ben bene le parole, e colle dovute pause”

Ortensia: “Io scrivo pure ma questa la porti su tu, come farai col cibo. Io non ho coraggio. È una lettera oscena. No, io non ho coraggio”

Mario: “E continua a piangere questa qua. Non è possibile. E che ci vuole? Non ho mica paura io, dei signorini. Non mi cago sotto davanti al loro salotto, davanti al loro studio. Finito quel tempo, finito. Kaputt! Lo vuoi capire che il mondo finalmente sta girando? E di nuovo! Come una volta, come una volta! La porto io, la porto io. Va benissimo. Pensavo solo che ti faceva piacere salutarli per l’ultima volta. Qualche bel pianto disperato, no? E parlar male di me, dai che ti piace! Sarebbe l’ultima volta che ci parli a quella gente. Sei pregata di dimenticarli. Non esistono più per te. Hai visto cosa hanno fatto dei nostri figli. Se non intervenivo io”

Ortensia: “Sei così esoso, poi. Sì, esoso. Non credevo fino a questo punto. E poi lui, il nostro ragazzo, se si provava a chiederti spiegazioni sul, sul, sul, gridavi come un ossesso e lo minacciavi del ricovero in istituto”

Mario: “E tu allora che il giorno che ti ha chiesto come mai il cazzo, si dice cazzo sai, si allungava, hai pianto tutto il giorno. Guarda qua che piange come una vera isterica, anche adesso! Ma sarai stupida! Tu sei stupida! Ho sposato una stupida! Senza dote e anche stupida!”

Ortensia: “Solo che io gli voglio bene a Luciano! E tu invece sai solo vergognarti! Sì, ti sei sempre vergognato di lui! E loro lo trattavano con affetto. Sì, caro, specie Donna Elsa”

Mario: “Senti questa! Donna Elsa adesso! Chiama Donna Elsa quel puttanone, quella nave scuola. Ma se ci ha provato anche col tuo Luciano, come no? E poi, cara

mia, chi correva a riempirlo di pillole quando si toccava? Quella volta che l'hai scoperto col coso in mano, sei corsa da me piangendo e giù altre pillole, che avrà il fegato in tocchi. Mentre il dottore ha sempre raccomandato di non esagerare. Con quelle pillole maledette. Meglio un buon ricovero. Almeno tua figlia si salvava in famiglia e faceva qualche esame a Ca' Foscari!"

Ortensia: "Mi togli anche il piacere di stare con quelle due povere donne! Mi togli tutto! Eravamo diventate quasi a-mi-che, in fondo!"

Mario: "Soffocati adesso co sto pianto del...! E intanto ti corrompevano il ragazzo! Contenta te!"

Ortensia: "No, io a loro non rinuncio! Cosa mi resta? Questo non lo permetto!"

Mario: "Non alzare la voce con me, ragazzina! Ti piace tanto fare da serva, con loro? Essere come la russa con noi? Noi hai un briciolo, non hai un minimo di dignità, tu. Guarda i figli che mi hai dato! Basterebbe questo! Uno scemo e un aspirante troia. Tutti e tre in ginocchio davanti a dei delinquenti, a dei farabutti, a dei mascalzoni! A degli ebrei! E poi la sera che ha cenato con noi Ferri, quando è andato via hai avuto il coraggio di dire che aveva torto marcio su di loro. Invece quello aveva capito tutto di quella gentaglia! La loro boria, la loro falsità, la loro ruffianaggine. I loro vizi morali soprattutto! Gente poi che porta capitali all'estero. Che va su e giù in Svizzera e affama l'Italia! So io quanto ho dovuto penare per quei due gioielli che ci danno, con tutto il culo che ci facciamo, un culo, un culo così, anch'io cara mia, anch'io che sono quello che rischia di più per nasconderli. Dopo che ci hanno rovinato i figli"

12) Stanza vuota, colla scala chiocciola che porta alla soffitta. Luciano, in loden verde, è sul primo gradino e a poco a poco, lentamente, si avvicina alla botola aperta. Alla fine vi entrerà del tutto. La luce della scena è accesa al massimo.

Luciano: "È tutto acceso qua sotto! Se vi sporgete, potete controllare anche voi. Ehi, sto salendo, io salgo! Vi avverto che sto salendo. No, solo per aggiornarvi sulle ultime. Fuori sta nevicando! Che gioia, che gioia! Quando c'è la neve, a Venezia, tutto diventa più chiaro, più facile. E attacca, attacca, non si sta sciogliendo! Potrei prepararvi un'aranciata zuccherata e metterci dentro la neve. Son bravo io a far aranciate. Ohe, ma vi sporgete un secondo? Mi basta un secondo. Donna Elsa, lo faccia lei, come faceva spesso. Si ricorda quando si affacciava e mi chiedeva se c'erano novità quaggiù? Tante, troppe novità. Intanto mia madre ha sorpreso il porco colla russa. Urla bestiali. Noooo, non di mia madre. No, lei poverina non alza mai la voce. Si vergogna. Non vuol mai farsi notare. Sa solo piangere. Come me, del resto. No, era lui a gridare, a minacciare. Che era suo diritto. Che era un uomo ancora giovane e come ha detto? Ah sì! Esuberante. E poi per strada lo schifava, ha detto proprio lo schifava farsi vedere in sua compagnia. Troppo sciupata per colpa vostra. Capito? Colpa vostra, ha precisato. Ha intenzione di separarsi, anche se così rischia la sua carriera, ha precisato, perché, ci capisco poco io, i divorzi non piacciono al partito. E poi denuncerà la vostra presenza prima che vengano loro qua dentro. Anche se la russa sta dalla sua parte da quando loro due... Perché sembra che in un primo momento si era sacrificato, per farla star zitta. Mi sentite? Scusate, ma siete svegli? Dor-

mite tutti, per caso? Dico, il fatto è che stanno facendo retate, in tutti gli appartamenti del quartiere. Stanno controllando l'anagrafe, il porco ha gridato, e i visti di uscita. Che non so bene cosa significa visti di uscita. Ma insomma fra poco arrivano qua. Lui è già andato in sede a sporgere la sua brava denuncia, assieme alla sua russa. Ah sì, ha detto terapia preventiva. E mia madre e mia sorella dovrebbero preparare le valigie. Solo che non prepareranno nessuna valigia. Già. Io la mia ce l'ho già pronta in camera mia, se mi lasceranno portarla. Ma non credo che ci porteranno via coi bagagli. Nei film che ho visto in questi mesi su di voi, sulla vostra gente, non ci sono quasi mai bagagli. Salgo, salgo, così mi sentite meglio vero? Cara Signora Elsa ho una voglia di sentirla, di vederla, di ricominciare a parlare con dolcezza con lei. Lei è la nonna che non ho avuto. Una vera nonna. I miei nonni sono morti che nemmeno me li ricordo. Tutti e quattro. Strano, no? Poi, il porco, ha aggiunto, ma più calmo, che ha intenzione con un piccolo mutuo, a meno che gli ultimi gioielli valgano davvero come dite, di metter su un bagnetto anche piccolo, water e doccia, bidet non occorre, tanto all'estero i suoi colleghi che viaggiano gli hanno spiegato che non si trovano quasi mai. I bidet. Pronuncio questa parola e non divento rosso. Sono cambiato! Sono adulto, adesso. Comunque, una sistemata e lui e la russa mettono su in nero un bed and breakfast favoloso. Ehi voi, non lo sapete vero, che da tanti giorni ho smesso di inghiottire le pillole che mi davano? Le mettevo in bocca, davanti a mia madre, e poi, tossivo, e le sputavo di nascosto. Facilissimo. E mi sono per miracolo, è un miracolo davvero, passati tutti i mattessi. Cesco, puoi star tranquillo, adesso. Non ti importuno più colle mie richieste. Tranquillo, tranquillo. E scusa tanto, piuttosto. Ma perché non dite niente? Avvocato, avvocato Elia perché questo silenzio? Non dovete aver paura. Salgo io da voi, adesso. Questa la grande notizia. Le mie povere donne credono di andare in qualche centro di smistamento, così il porco ha spiegato gridando, certo, gridando di nuovo. E loro piangevano terrorizzate. Ma non andranno da nessuna parte. Ho preparato per loro la solita aranciata, come faccio tutte le mattine. Spremere le arance, sempre stato il mio compito. Solo che quella non era una semplice aranciata. Ho aperto l'armadietto delle medicine, e ho letto bene quello che ci voleva, la dose (c'era pure il teschio per togliere dubbi) e ho sciolto tutto dentro il succo. Capite che idea ho avuto? Si sono già addormentate in cucina. Non si sono accorte nemmeno di... Venite giù a vederle. Sono proprio buffe in quella posizione. Cara Signora Sara, la mia mamma la considerava l'amica sempre sognata, signorile e colta e giovanile. Diceva sempre ma come fa quella a tenersi in forma anche vivendo nella nostra soffitta? Perché lei, Signora Sara, lei continua ogni giorno a fare la sua bella ginnastica, vero? Lauretta se lo meritava, per quello che mi ha fatto patire, e per le cattiverie che mi diceva negli ultimi giorni! Assomigliava al porco, in fondo. Ha preso tutto da lui. Cesco, Cesco, non rimpiangerla, ti prego, ci sono io qua a sostituirla, anche se non occorre più che dormiamo insieme. No, quelle erano cavolate di un bambino! Ora sono un adulto, con quello che ho appena combinato. Non sono gesti di un bambino. E poi voi due, dico a voi Signor Elia e Signor Ismaele, siete grandi avvocati, e saprete difendermi e farmi assolvere, chiaro. Nel caso che non ci facciano la doccia. Quella doccia lì. Ma ho altri progetti per me e per te, Cesco. Come sono salito su del tutto, se mi fate entrare però, te lo spiego bene. E co-

munque ragazzi, se posso chiamarvi così, alla fine ci daremo tutti del tu, ne sono convinto, quando saremo tutti nudi sotto questa famosa doccia, e chiamiamola pure doccia. Ma sì, quella del film. Certo che sono preoccupato per questo silenzio. Guardate che sto salendo, io. Son quasi arrivato alla botola. Sono due giorni che non si sentono più rumori e anche adesso. Una frase, mi basta, una parola di intesa. Non devo ridire tutto poi, una volta entrato, vero? Non piango più. Te lo giuro. Anche se mi dici che vuoi sposarla, quella là, la Laura, io reagisco bene. Facciamo la prova, vuoi? Potrei anche stare in camera vostra la sera delle nozze, senza piangere o toccarmi. Solo che non è più possibile, ormai. E mi dispiace. Mi dispiace in questo senso, Cesco, così non hai le prove del mio grande cambiamento. Ma per prima cosa ho con me, in tasca, una bella garza, un coltellino, e una boccettina di alcool. Ve li mostro appena entro dentro. Tutto l'occorrente. Così mi credete, no? Avete subito capito cosa intendo fare, là tra voi. Una cosa solo tra uomini, ovvio. Le signore per qualche minuto dovranno allontanarsi. Tanto di spazio lassù ce n'è tanto, come sapete. Certo, certo, proprio così. E quando quelle belve verranno su coi loro mastini. Immagino già la scena, mi dovranno credere, perché mostrerò il mio pipì, il mio pisellino uguale uguale uguale al vostro. Sarò uno di voi. Insomma, quei bastardi non potranno dire ucci ucci sento odore di cristianucci. E non credo proprio che si capisca quando uno si è tolta la carne superflua. Vero? E sarete voi a farlo, questo rito affascinante! La mia circonvenzione! Poi ho pensato a un'altra cosa. Perché le ho pensate tutte. Senza la pelle protettiva fa male, molto male, toccarsi. O no? Mi rivolgo ai signori uomini. Ce ne dovrebbero essere ben tre qua dentro. Così ho risolto anche questo problemino. Prima mia mamma mi intontiva di pillole, appena mia sorella correva da lei a dirle che sentiva rumori venire dalla mia cameretta, anche se mi ficcavo in bocca fazzoletti, per non gridare sul più bello. Già. Ma adesso mi sarà impossibile prenderlo in mano. Ma tu Cesco, come hai fatto alla mia età? Perché anche tu ci sarai passato, ma per favooooore, non me la dai a bere. Non dirmi che subito hai avuto ragazze, così, con uno schiocco delle dita. Così. Mai una volta da solo? Ma dai! Ehi voi, cos'è questa puzza? Sì, scusate se mi permetto? Ma per caso non funziona più il gabinetto chimico? E lei, caro il mio avvocato Elia, sarà meglio nella baracca tornare ai riti e alle cerimonie delle vostre origini. Ai canti e alle preghiere e ai vestimenti antichi. Ho visto un quadro di quel russo. Non russo come la Gloria spiona, ma un pittore celebre. Non mi ricordo come si chiamava. Uno che dipingeva mucche e violinisti e vecchietti colla barba lunga che volano sui tetti. Ecco, una ascensione come la nostra, cioè la loro adesso, che sta ai Frari. Usciremo assieme dal camino, solo un fil di fumo leggero leggero, sino al cielo, e sotto la doccia ci daremo la mano. Mia mamma ci teneva tanto anche lei ad esserci con voi. Ma con lei presente mi dovevo controllare un po', non essere me stesso. E poi lei non mi accettava come adulto. Questo il problemino con lei, purtroppo. Se no l'avrei portata con me adesso. Lo giuro. Ma l'operazione fa male? Dico, il taglio è doloroso alla mia età? Scusate se insisto. Ma qui, anche se non si vede una Madonna, sembra che da giorni nessuno si lava! C'è una puzza, ma una puzza! Non è bello farsi trovare così da quella gente. Io credo sia meglio vestirsi bene, come per una festa. Farvi trovare al top. E anch'io, mi vedete, mi son conciato bene, no? Ecco, ora sono proprio entrato, metto dentro tut-

ta la testa. Ehi! Avete appeso i vostri cappotti là in fondo! Ma perché? Ehi, ma state scherzando per caso? È uno scherzo questo, vero che è uno? Per accogliermi meglio? Come dite di solito? Una festa Purim? Noooo! Cosa avete fatto, cattivi cattivi? Noooo! Ma siete proprio voi dentro i cappotti? Ma se c'è la stufetta per scaldarvi! E che cavolo ci fate in quella posizione? Volete spaventarmi? C'è poca luce qua dentro! Senti che tanfo, poi! Non c'era un interruttore a destra in questa stanza? Noooo! E la mia circonvenzione? Nooooooooooooooooooooo!"

Sparisce dentro la botola. Buio. Sipario

STUDI

Laura Budriesi

MICHEL LEIRIS “INCONTRA” LA POSSESSIONE: IL MESTIERE DI ETNOLOGO

Quelle “ingenue diablerie”, quali ci apparivano per la semplice ragione che non vi credevamo, non per questo erano per noi meno appassionanti: non soltanto costituivano una ricca materia di ricerca, ma era emozionante vedere persone che per alcune ore dimenticavano la loro condizione generalmente misera per incontrare dèi che rivevano. Per quegli occidentali più o meno rigidi che noi restavamo, era confortante vedere quelle cerimonie mirabilmente impostate dove, tuttavia, in primo piano era l'ebbrezza mitologica della trance.

Michel Leiris, *Regard vers Alfred Métraux*¹

Premessa

Nel marzo 1958 Michel Leiris (Parigi, 1901-1990) pubblicò il suo lavoro etnografico più ampio e conosciuto, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*². Nella primavera dell'anno precedente aveva tentato il suicidio, in preda a una grave e prolungata crisi; complici, nella contingenza, la recente morte della madre – che lo aveva liberato da un tabù: non mettere fine ai propri giorni finché vive chi ti ha messo al mondo – e il viaggio-pellegrinaggio a Palermo, dove il suo “idolo”, Raymond Roussel, si era tolto la vita³.

Nell'opera, redatta molti anni dopo la partecipazione alla missione Dakar Gibuti (1931-33), condensa un lungo cammino di poeta, letterato ed etnografo⁴. Aveva avu-

¹ Discorso pronunciato all'UNESCO, 17 giugno 1963, in “Mercure de France”, 1200, pp. 411-415, tr. it. *Sguardo su Alfred Métraux*, in M. Leiris, *L'occhio dell'etnografo. Razza e civiltà e altri scritti 1929-1968*, a cura di C. Maubon, Torino, Bollati-Boringhieri, 2005, pp. 140-145: pp.142-143.

² M. Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*; Paris, Plon, 1958 (tr. it. *La possession e i suoi aspetti teatrali presso gli etiopi di Gondar*, Milano, Ubilibri, 1988).

³ Cfr. J.S. Gallaire, “Ma mère c'est ma mort”: *Leiris et la mort maternelle*, in www.michel-leiris.fr (8 gennaio 2006); S. Boyer, *Michel Leiris, enfant de remplacement: Deuil, cripte et fantôme dans* Aurora, in “Cahiers Leiris”, 2 (2009), pp. 39-64. Sul rapporto di Leiris con Roussel, cfr. M. Leiris, *Roussel & Co.*, a cura di J. Jamin - A. Le Brun, Fontfroide-le Haut (Hérault), Fata Morgana et Arthème Fayard, 1998.

⁴ Prima di partire, Leiris faceva parte della redazione della rivista “Documents” diretta da G. Bataille; cfr. L. Yvert, *Bibliographie des écrits de Michel Leiris, 1924 à 1995*, Paris, Jean-Michel Place

to i primi contatti con l'etnografia nella redazione della rivista "Documents" (1929), li aveva approfonditi durante la Missione, approdata a Gondar nell'estate del 1932, presso una setta di posseduti dagli *zar*, quindi, ritornato a Parigi, aveva intrapreso, parallelamente a quello letterario, il lavoro etnografico al Musée du Trocadéro (poi Musée de l'Homme)⁵. Le due attività, tuttavia, non furono mai separate, anche se logisticamente tenute distinte: la casa per la poesia, la letteratura, la critica d'arte, il Musée per l'etnografia.

Dopo l'esperienza in Etiopia, Leiris non fece più ricerca sul terreno, ma continuò a lungo a meditare e a riscrivere di quel primo lungo incontro con la possessione, anche alla luce della riflessione autobiografica, dei successivi studi etnografici, grazie anche a importanti contatti con antropologi e a nuove esperienze, di carattere politico, condotte in Africa e in America⁶.

Durante il soggiorno gondariano aveva compiuto indagini sui culti *zar* presso la dimora della "signora evocatrice degli *zar*"⁷, Malkam Ayyahou, e presso quella di sua figlia, Emawayish, di cui, per un breve periodo, si era invaghito. Nel diario di quella spedizione, *L'Afrique Fantôme*, pubblicato nel 1934, non manca di sottolineare, lucidamente, la propria, "estraneità" rispetto all' "altro", anche nei confronti dei protagonisti dei rituali di possessione che, a Gondar, lo avevano, giorno per giorno, coinvolto, determinando in lui sentimenti contrastanti di adesione/allontanamento di cui la seconda parte del diario (soggiorno in Etiopia) è la quotidiana, straordinaria, testimonianza:

[provo]... l'ardente sensazione di essere alla soglia di qualcosa di cui non giungerò mai a esplorare il fondo, non potendo, fra l'altro, lasciarmi andare come dovrei, per vari motivi, molto ardui da definire, fra i quali figurano in primo luogo questioni di pelle, di civiltà, di lingua⁸.

Nello stesso 1958 Alfred Métraux pubblicava *Le voodoo haïtien*.

Il primo incontro tra Leiris e Métraux era avvenuto al Musée de l'Homme, nel 1934, quando quest'ultimo era appena ritornato da un viaggio in America. Si erano

(Les Chaiers de Gradhiva, 24), 1996, pp. XVI-462; J. Mercier, *Présentation de la possession et de ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, in M. Leiris, *Miroir de l'Afrique* (= MA), Paris, Gallimard "Quarto", 1996, pp. 891-911.

⁵ Cfr. M. Leiris, *Titres et Travaux*, brochure fuori commercio, Paris, 1967, ristampato in M. Leiris, *C'est-à-dire. Entretien avec Sally Price et Jean Jamin suivi de Titres et Travaux*, Paris, J.-M. Place, 1992 (tr. it. *Titoli e lavori*, in M. Leiris, *L'occhio dell'etnografo*, cit., pp. 204-206).

⁶ Sul rapporto tra letteratura ed etnografia in Leiris, cfr. J. de Sermet, *Pour une "science de l'irrational": références ethnologiques et révélation poétique dans l'œuvre de Michel Leiris*, in "Modernité", n. 7 (1996), pp. 153-170; J. Jamin, *Introduction à Leiris* in MA, pp. 9-59; M. Strungariu, *L'autobiographie leirienne - Une écriture de soi au miroir de l'autre* e A. Prunet, *De L'Afrique Fantôme à Biffures, quand l'écriture du voyage fait route aux côtés de l'écriture autobiographique*, in "Cahiers Leiris", 1 (2007), pp. 91-108 e 262-284; C. Maubon, *Leiris scrittore etnografo*, in Leiris, *L'occhio dell'etnografo*, cit., pp. 9-57.

⁷ M. Leiris, *L'Afrique Fantôme [de Dakar à Djibouti, 1931-1933]*, Paris, Gallimard ("Les Documents bleus"), 1934 (tr. it. *L'Africa fantasma*, a cura di G. Pasquali, *Introduzione* di G. Neri, Milano, Rizzoli, 1984, p. 34). Di qui innanzi l'opera sarà indicata in nota con AF, la tr. it. con AFI.

⁸ AFI, p. 375.

rivisti a Port au Prince, nel 1948, e là avevano instaurato un profondo legame, che continuò fino alla morte di Métraux (1963)⁹. Grazie all'affermato antropologo americanista, Leiris era stato introdotto ai culti di possessione haitiani – che aveva potuto comparare con quelli documentati in Etiopia – e fu certamente influenzato dalla lettura degli stessi, in chiave teatrale, fatta da Métraux nell'articolo *La comédie rituelle dans la possession* del 1955, ove lo studioso aveva messo in luce come il comportamento di un posseduto fosse strettamente controllato dalla tradizione e come il suo atteggiamento manifestasse una netta *valenza teatrale*. I *loa* (gli spiriti) – osservava – scelgono generalmente un *chwal* ("cavallo")¹⁰ dotato del loro stesso temperamento. Notava, inoltre, che le cerimonie *vodu*, con le loro danze e le loro epifanie, rinvigoriscono e divertivano i presenti¹¹. Métraux approfondì questo tema nel lungo saggio sul *vodu* del 1958¹², ove, descrivendo una cerimonia a cui aveva assistito, scrive:

Ogni possessione ha un lato "teatrale", lato che si manifesta già nella cura dei travestimenti [...]. A differenza dell'isterico, le cui angosce e frustrazioni si rivelano mediante un sintomo – modo d'espressione personale – il posseduto rituale deve conformarsi all'immagine stereotipata di un personaggio mitico¹³.

Aggiunge che la crisi di possessione può anche verificarsi nella vita quotidiana, configurandosi come meccanismo di fuga nei confronti della sofferenza o della fatica: chi deve compiere sforzi straordinari (come un naufrago), può chiedere aiuto al dio Augé che si incarna in lui e così troverà la forza per arrivare a riva. Si dice contrario a ricondurre le possessioni rituali – che analizza minuziosamente – a disturbi nervosi di natura isterica, in linea con gli studi di M.J. Herskovits che "aveva segnalato l'aspetto controllato e stilizzato del fenomeno e la sua frequenza in una società dove costituiva un mezzo normale per entrare in contatto con le potenze soprannaturali"¹⁴.

Concordando con la lettura relativa alla *dimensione teatrale* della possessione offerta da Métraux, Leiris – che già nel 1934 vi aveva fatto riferimento¹⁵ – costruisce il lungo saggio del 1958, sulla base dei documenti raccolti a Gondar, incentrandolo sul falso dilemma *teatro recitato/teatro vissuto*: un'analisi che resta paradigmatica¹⁶.

⁹ Sul soggiorno alle Antille cfr. C. Maubon, *Michel Leiris au carrefour des Antilles*, in *Michel Leiris de l'autobiographie considérée comme un art*, in "cslf", n. 31, 12-13/12 (2003-2004), pp. 111-126; S. Price, *Michel Leiris, l'ethnologie française, et les Antilles*, in "Cahiers Leiris", 2 (2009), pp. 131-144.

¹⁰ In amharico il posseduto dagli spiriti *zar* è *faras*, "cavallo", a indicare che viene "cavalcato dallo spirito".

¹¹ A. Métraux, *La comédie rituelle dans la possession*, in "Diogène", 11 (1955), pp. 26-49.

¹² Id., *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1958, 2a ed. 1968 (tr. it. *Il vodu haïtien*, Torino, Einaudi, 1971), pp. 120-143.

¹³ Ivi, p. 135.

¹⁴ Ivi, p. 136.

¹⁵ Nell'articolo *Le Culte des zârs à Gondar (Ethiopie septentrionale)*, in "Aethiopica", nn. 3-4 (1934), pp. 96-103; 125-136. Sulla passione molto precoce di Leiris per il teatro e sulla dimensione teatrale della sua esistenza, si rinvia all'opera letteraria, da *L'Âge d'Homme*, Paris, Gallimard, 1939, alla trilogia *La Règle du jeu: Biffures, Fourbis, Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1948, 1955, 1966, fino al *Journal 1922-1989*, pubblicato postumo a cura di J. Jamin, Paris, Gallimard, 1992.

¹⁶ Come hanno sottolineato J. Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1988 (tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia letteratura e arte nel seco-*

Un excursus attraverso il diario, resoconto dettagliato, pionieristico, dell'attraversamento dell'Africa dal Senegal (Dakar) a Gibuti, nel quale Leiris, prima di incontrare e documentare la setta dei posseduti dagli *zar* di Gondar, aveva incontrato altri significativi fenomeni di possessione, sarà funzionale – credo – a introdurre l'analisi dei suoi scritti etnografici¹⁷.

L'Afrique Fantôme e i primi incontri con la possessione in Sudan

Della Missione Dakar-Gibuti, fortemente voluta dal governo francese e guidata da Marcel Griaule¹⁸, Leiris – che ricopriva l'incarico di segretario archivistico e aveva anche il compito di svolgere indagini sul terreno di carattere prevalentemente religioso – non condivise l'ideologia di fondo: il prelievo/rapina di manufatti “sacri” ai danni di popolazioni perlopiù soggette alla dominazione coloniale francese per implementare le collezioni del Musée du Trocadéro. E la criticò dalle pagine de *L'Afrique Fantôme*, tanto che, quando il diario venne pubblicato (1934), si ruppe, per non ricomporsi più, l'amicizia con Griaule, il quale, nel 1941, forte di una posizione politico-culturale di rilievo, non fu estraneo alla messa al macero delle molte copie invendute del diario da parte del governo di Vichy¹⁹.

Leiris prese dunque subito le distanze dalle razzie di oggetti (almeno 3500 furono i pezzi raccolti, oltre ad altri reperti e alla documentazione fotografica e filmata), come dai metodi di inchiesta di Griaule, definiti “polizieschi” non senza, tuttavia, alcune contraddizioni tipiche della sua personalità complessa. In più punti del diario, accanto alle critiche, mostra di subire il fascino della figura di Griaule, uomo energico e deciso, già ufficiale di aeronautica²⁰, e confessa di avere preso egli stesso parte alle spoliazioni.

Dal momento che, come osserva la Albers, Leiris mantiene sempre una coscienza vigile rispetto ciò che accade – al punto da atteggiarsi, ad esempio, a volte a un “Conrad della situazione”, altre volte, invece, incarnando il tipo dell'intellettuale di sinistra, con le relative prese di distanza e critiche al colonialismo – non va sottaciuto che egli stesso era cosciente che il suo comportamento possedeva una dimensione

lo XX, Torino, Bollati Boringhieri, 1993); R. Beneduce, *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; B. Hell, *Négociant avec les esprits tromba à Mayotte, Retour sur le “Théâtre vécu” de la possession*, in “Gradhiva”, 7, n.s. (2008), pp. 6-23.

¹⁷ Sulla Missione Dakar-Gibuti cfr. J. Jamin, *Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la Mission Dakar-Djibouti*, in *Collection passion*, a cura di J. Hainard - R. Kaehr, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1982, pp. 69-100.

¹⁸ Cfr. E. Jolly, *Marcel Griaule, ethnologue: La construction d'une discipline (1925-1956)*, in “Journal de la Société des Africanistes”, 71, 1 (2001), pp. 149-190.

¹⁹ L'opera venne stroncata da un rapporto amministrativo; cfr. Leiris, *Journal*, cit., pp. 302; 345-346. La spedizione ebbe poco a che fare con il surrealismo etnografico praticato nel contesto di “Documents”, il cui contributo a una critica culturale dell'Occidente è stato posto in risalto da Clifford, *The Predicament*, cit.

²⁰ L'unica biografia di M. Griaule si deve alla giornalista I. Fiemeyer, *Marcel Griaule citoyen dogon*, Nantes, Actes Sud, 2004. Sul ripensamento critico della sua figura di etnologo e sul suo impegno politico, cfr. A. Doquet, *Les Masques dogon. Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala, 1999; E. Jolly, *Le Fonds Marcel Griaule: un objet de recherche à partager ou un patrimoine à restituer?*, in “Ateliers du LESC”, 32 (2008), pp. 1-16.

“teatrale”. In tal senso si descrive come qualcuno che recita un ruolo propriamente d'eccezione, imitando prevalentemente il comportamento altrui senza essere in grado di decidersi a impersonare propriamente un ruolo effettivo²¹.

I brani che seguono riguardano furti da parte di Griaule e di Leiris di oggetti sacri in una località nell'allora Sudan francese (oggi Mali), i *kono*:

A Kéméni [...] localizzazione di una magnifica capanna, questa volta non di *nya*²² ma di *kono*²³ [...], appeso al soffitto [...] in mezzo a un mucchio di zucche, un pacco immondo [...] nel quale Griaule, palmandolo, avverte la presenza di una maschera. [...]. Griaule decide di far riferire al capo del villaggio – che, visto che evidentemente si prendono gioco di noi, per rappresaglia devono consegnarci il *kono* in cambio di 10 franchi: se no la polizia [...] prenderà il capo e i notabili del villaggio [...]. Spaventoso ricatto! [...] il capo del villaggio è annientato²⁴.

Il giorno successivo è Leiris a incaricarsi di sottrarre il secondo *kono*; il fatto non manca di sconvolgerlo in quanto ha appena bollato gli eventi del giorno prima come “scandalo” e parlato di “enormità dei nostri atti”:

Stavolta sono io che mi incarico da solo dell'operazione e penetro nel recinto sacro, con il coltello da caccia di Lutten in mano per tagliare i legacci della maschera. [...] constatato con uno stupore che dopo un po' di tempo si trasforma in disgusto che ci si sente davvero molto sicuri di sé, quando si è bianchi e si ha un coltello in mano²⁵.

La soggettività del diario, che non vuole nascondere misfatti e/o contraddizioni, bassezze e piccoli vizi personali, riuscì sgradita a Parigi e all'Accademia, nel clima di esaltazione generale che salutò il ritorno in patria della Missione (febbraio 1933).

Il diario intimo venne dato alle stampe da Leiris l'anno successivo senza modifiche nella struttura e nella scrittura. Nella brevissima introduzione alla prima edizione scrive:

Questi appunti – scritti nel corso della spedizione etnografica e linguistica diretta da Marcel Griaule da Dakar a Gibuti e pubblicati quasi senza revisione – non costituiscono la cronaca della missione. Semplice diario intimo. Potrà sembrare che in più di un'occasione io mi sia mostrato meschino, triste, esigente, parziale – addirittura ingiusto – inumano (o “umano, troppo umano”), ingrato, traditore, che so? La mia ambizione è stata di descrivere questo viaggio come l'ho visto io, e di descrivere me stesso come sono [...]²⁶.

²¹ I. Albers, *Der besessene Ethnologe und die Rituale des Schreibens. Michel Leiris. Texte über den zar-Kult in Äthiopien, in Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, a cura di S. Rieger - S. Schahadat - M. Weinberg, Tübingen, Narr, 1999, pp. 145-163.

²² Il *nya* è un potente feticcio, cfr. AFI, pp. 81-82.

²³ Il *kono* è un feticcio protettore del villaggio, *ivi*, p. 87.

²⁴ *Ivi*, 6 settembre 1931, pp. 85-86.

²⁵ *Ivi*, 7 settembre, p. 87.

²⁶ MA, p. 96.

Ma il viaggio, che aveva intrapreso come “un’avventura poetica”, non era stato la panacea che, consigliato dallo psicanalista Borel, egli si attendeva, come recita il foglio volante apparso per pubblicizzare la prima edizione dell’opera:

Stanco della vita che conduceva a Parigi, considerando il viaggio come un’avventura poetica, un metodo di conoscenza concreta, una prova, un mezzo simbolico per fermare la vecchiaia percorrendo lo spazio per negare il tempo, l’autore, che si interessa all’etnografia in ragione della portata che egli attribuisce a questa scienza nella chiarificazione dei rapporti umani, prende parte a una missione scientifica che attraversa l’Africa. Cosa vi trova? Poche avventure, studi che prima lo appassionavano ma che presto si rivelano troppo disumani per soddisfarlo, un’ossessione erotica crescente, un vuoto sentimentale sempre più grande [...]. Il suo tentativo di evasione si è rivelato fallimentare ed egli, tra l’altro, non crede più al valore dell’evasione²⁷.

La difesa del carattere soggettivo della sua ricerca etnologica e, se si vuole, anche della ricerca etnologica, è netta.

Leiris scrisse altre due premesse a *L’Afrique Fantôme*, in occasione delle riedizioni dell’opera del 1951 e del 1981. La prima cadde negli anni della sua più accesa militanza nella sinistra estrema e dell’impegno anticolonialista, dopo i viaggi in Costa d’Avorio (1945) – a cui aveva partecipato nell’ambito di una missione del governo francese sul problema della manodopera – e alle Antille (1948), dove si era recato in occasione del centenario della rivoluzione e dell’abolizione della schiavitù:

Passando da un’attività quasi esclusivamente letteraria alla pratica dell’etnografia, intendevo rompere con le abitudini intellettuali che erano state mie fino ad allora e, a contatto con uomini di una cultura diversa dalla mia e di un’altra razza, abbattere le barriere che mi soffocavano e allargare il mio orizzonte fino ad una ampiezza davvero umana. Concepita in questo modo, l’etnografia non poteva che deludermi: [...]. Mi ci volle un nuovo viaggio in Africa (1945) [...] poi, nel 1948, un viaggio nelle Antille [...], per scoprire che non c’è etnografia né esotismo che tengano di fronte alla gravità delle questioni poste, sul piano sociale, dalla pianificazione del mondo moderno.

Quindi, riprendendo le parole scritte nel 1934 quando nel diario denunciava alcuni atteggiamenti criticabili e si definiva triste, parziale, disumano, nota:

Oggi aggiungerò che in parecchi punti affiorava anche la sufficienza dell’occidentale colto, per quanto ostenti disprezzo per la propria civiltà; cammin facendo, mi si vedrà dare prova qua e là di estetismo e di civetteria, compiacendomi nella dilettevolezza amorosa e nel rimuginare i miei complessi, vaticinare sulle congiunture politiche del momento, recitare la parte del bambino viziato, o addirittura manifestare una instabilità nervosa da femminuccia [...]²⁸.

Visitando paesi poverissimi con occhi nuovi, Leiris aveva visto crollare l’illusione giovanile di fondere, in un’unica aspirazione, poesia e impegno. Di qui la presa di di-

²⁷ M. Leiris, *L’occhio dell’etnografo*, cit., pp. 168-169.

²⁸ *AFI*, pp. 7-10.

stanza dal diario intimo con questa nuova *Prefazione*, in cui sembra non avere indulgenza per il trentenne aspirante etnologo che era stato e per il procedimento narrativo adottato nel diario, ove risultano combinati un acuto senso di futilità dell’esistenza con un tenace desiderio di salvarne i dettagli significativi (citazione, percezione, memoria), ove mette teatralmente in gioco il nucleo intimo della propria personalità, oscillante tra il depresso scetticismo e la nausea del vivere e l’innocenza quasi fanciullesca che riesce a fare riaffiorare ogni volta, dopo ciascuna esperienza, dopo ogni delusione.

Trent’anni più tardi, nel 1981, l’ultima *Prefazione*. Pur non tradendo l’impegno anticolonialista degli anni Cinquanta-Settanta, pare qui volere riappropriarsi del “fantasma del fantasma” dell’Africa, della sua giovinezza, delle inquietudini, delle ossessioni dai quali, nel redigere un bilancio *definitivo* della propria attività, sente di essere stato condizionato come letterato e come etnografo. Oppure, si potrebbe anche dire, “guidato”. Constatando che l’Africa non ha bisogno di lui e che grande era stata l’illusione che il suo modesto contributo di conoscenze potesse avere avuto qualche utilità, ripensa alle tappe del suo rapporto con la realtà africana, a partire dal titolo del diario, suggerito da Malraux e da lui subito accettato, perché profondamente allusivo al suo gusto per il meraviglioso e, soprattutto, in quanto espressione della sua delusione di occidentale in crisi, conseguente alla speranza “folle” che il viaggio e il contatto *autentico* con gli abitanti di terre remote avrebbe fatto di lui “un altro uomo, più aperto e guarito dalle ossessioni”:

Circa quindici anni più tardi²⁹ quando cominciava a innescarsi il processo che doveva portare a quanto è stato presuntuosamente chiamato “decolonizzazione”, mi sembrò che il mondo nero – africano o meno – prendesse finalmente corpo ai miei occhi [...]. Per concretizzare l’uomo di una zona così diversa ed essere riconosciuto da lui [...] avrei senza dubbio dovuto [...] passare attraverso un’etnografia fatta [...] di fraternità militante. Invece di limitarci a raccogliere – come avevamo fatto tra Dakar e Gibuti [...] – informazioni e oggetti tali da attestare [...] il valore intrinseco di culture ingiustamente misconosciute [...] si trattava di fornire ai popoli che si studiano degli elementi per la costruzione di un avvenire che apparterrà a loro e intanto di produrre testimonianze difficilmente ricusabili a sostegno delle loro rivendicazioni [...].

Ora, almeno per quanto concerne l’Africa, devo constatare che questo continente, già fantasma ai miei occhi nel 1934, mi appare oggi più sfuggente che mai, in quanto [...] è intervenuta una vera e propria deriva con effetti non meno distruttivi della cancellazione operata dal tempo. Se non fosse per il diario ripubblicato qui [...], quella mia prima esperienza africana avrebbe ben poca realtà per il vecchio che sono oggi, anche se il mio antico odio per tutto ciò che tende ad erigere barriere tra le razze si è soltanto rafforzato³⁰.

Un pacato allontanamento dagli obiettivi della Dakar-Gibuti (“raccolgere” per “mettere sotto vetro”), ma anche dalle *illusioni dell’etnografia impegnata* dell’età matura – quella del secondo dopoguerra – gli suggerisce, nella vecchiaia ancora attiva, di

²⁹ Rispetto alla prima edizione dell’opera.

³⁰ *AFI*, pp. 1-2.

assolvere il diario intimo che, attraverso le successive, fortunate edizioni, lo ha accompagnato nel corso della vita; di ricollocarlo nella giusta dimensione quale momento imprescindibile – e la critica lo riconoscerà appieno – di un tormentato percorso esistenziale, ma anche di vederne l’anticipazione rispetto a opere di antropologi amici, che, nel corso degli anni, aveva apprezzato, e sulle quali aveva meditato, come *Tristes tropiques* di Lévi-Strauss (1955) o *Itinéraires* di Métraux (pubblicato postumo nel 1978). Opere accomunate “sotto il profilo della *quête* malinconica verso un altrove dell’umanità, le cui tracce arcaiche avrebbero accresciuto la conoscenza dell’uomo se non si fossero rivelate per quelle che erano. Il miraggio di un impossibile ritorno alle origini e alla totalità perduta”³¹. Conclude, infine, con pacata saggezza, assegnando all’opera il felice sottotitolo, *diario a doppia entrata*³²:

Resta comunque – pietra miliare che segna una svolta su un cammino tutto personale – questo diario a doppia entrata, essenzialmente un succedersi di flash a proposito di fatti soggettivi così come di cose esteriori (vissute, viste o apprese). Anche oggi, come all’epoca in cui Malraux ne respingeva soltanto il titolo, questo diario, considerato da un’angolazione tra documentaria e poetica, mi sembra degno di essere proposto all’attenzione [...] per lo meno di un certo numero di coloro che, tra i suoi esponenti, parlano francese e non sono analfabeti³³.

Le 550 pagine de *L’Afrique Fantôme*, furono definite *a monster* da J. Clifford³⁴, un connubio “mostruoso”, nel senso classico del termine, un misto tra saggio e autobiografia, connubio di vizi e debolezze dell’uomo e virtù dello scienziato, immaginario dell’osservatore e prassi dell’etnologo. L’opera si compone di 633 annotazioni (quasi una al giorno e, se qualche giorno non è registrato, viene recuperato in quelli successivi), che iniziano il 19 maggio 1931, con la partenza da Bordeaux, e terminano il 16 febbraio 1933, poche ore prima dell’arrivo della nave a Marsiglia.

Leiris espletò la funzione di segretario archivistico mettendo a punto varie tipologie di materiali (fonti): oltre al diario “intimo” (*journal*), scrisse dei *comptes rendus*, dove annotò minuziosamente ciò che osservava nel corso di eventi/cerimonie, e delle *fiches* (schede) dove sintetizzava i dati che gli venivano forniti dagli informatori che si recavano a dargli notizie al campo³⁵.

³¹ C. Maubon, *Leiris scrittore etnografo*, cit., p. 29.

³² Sulla storia editoriale di *AF*, cfr. J. Jamin, *Objets trouvés des paradis perdus*, cit., pp. 69-100. Il ms. del diario, e la maggior parte delle opere letterarie, è stato legato da Leiris alla *Bibliothèque littéraire Jacques Doucet*; i resoconti delle sedute *zar* e i quaderni di Abba Jérôme sono depositati, per sua volontà, al *Département d’Archives de l’ethnologie* del Musée de l’Homme.

³³ *AFI*, p. 3.

³⁴ J. Clifford, *I frutti puri*, cit., p. 196.

³⁵ La forma diaristica di questa “opera aperta”, la sua struttura concettuale più che formale, permette di riproporne, seguendo A. Sobrero (*Il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Roma, Carocci, 2009, pp. 219-227), una divisione in “capitoli”, aggiungendone uno (il settimo), relativo al viaggio di ritorno, ai bilanci e all’abbozzo del romanzo di viaggio – che Leiris include nel diario – dettato dalla noia, dalla delusione, dalla paura del ritorno: cap.1. *Fino a Bamako: Cafard effroyable* (19 maggio - 4 agosto 1931), *AFI*, pp. 13-66; cap. 2. *Verso Bandiagara: la fabbrica dell’etnologia* (4 agosto - 16 settembre), pp. 67-93; cap. 3. *I Dogon: dubbi sulla pratica e sulla teoria etnologica* (17 settembre - 19 novembre), pp. 93-135; cap. 4. *Sperimentare un metodo diverso: il massimo di sogget-*

I primi due mesi e mezzo del viaggio trascorrono in maniera insignificante. Leiris alterna momenti di depressione a qualche brandello di serenità³⁶; prova disinteresse per il paesaggio e per i primi segnali di “esotismo” su cui ironizza, come, ad esempio, per l’esibizione dei *griot* mandingo³⁷.

Il 4 agosto la Missione parte per Bamako (cap. 2) dove arriva lo stesso giorno. Nel paese dogon il suo atteggiamento muta progressivamente: il lavoro intenso su temi che lo interessano, la circoncisione e le associazioni dei giovani circoncisi, lo scuote dal torpore e, anche se non si giudica in sintonia con il lavoro “di fabbrica” che l’etnografia di Griaule impone ai membri della Missione, si dichiara “posseduto” dal “demone glaciale dell’informazione”³⁸.

Il 17 settembre 1931 (cap. 3) ha luogo il primo dei due incontri folgoranti del viaggio: quello con i Dogon, (il secondo sarà quello con i posseduti di Gondar):

Primo contatto con gli *habè*³⁹: villaggi straordinari [...]. Granai alti e stretti pigiati gli uni contro gli altri, dai tetti di paglia a punta. Edifici a guglie, con nicchie in cui si trova di tutto: vecchi arnesi, coppe per sacrifici, oggetti di magia⁴⁰.

All’arrivo a Sanga, il 29 settembre, nota:

Straordinaria religiosità. Il sacro è presente ovunque. Tutto sembra saggio e grave. Immagine classica dell’Asia⁴¹.

Le danze funerarie, la lingua segreta delle cerimonie, la Società della Maschere, colpiscono profondamente sia Leris sia Griaule. Leiris, al ritorno, si dedicò alla decifrazione della lingua del rituale usata dagli iniziati, il *sigui so*⁴². Griaule, dopo la pubblicazione del saggio dedicato alle Maschere (1938)⁴³, fece dell’altopiano dogon il terreno d’elezione per la ricerca sua e della sua scuola durante i due decenni successivi. Lo testimonia – fra le molte – l’opera *Dieu d’eau*, frutto del dono della conoscenza iniziatica che gli anziani dogon, per bocca del cacciatore cieco Ogotemméli,

tività come possibile obiettività (20 novembre - 18 aprile 1932), pp. 135-237; cap. 5. [seconda parte dell’opera], *Sogni, erotismo, massima attenzione verso di sé: impossibilità di ogni conoscenza dell’altro* (20 aprile - 28 luglio), pp. 241-341; cap. 6. *La relazione etnografica: inchiesta sulla possessione* (28 luglio - 19 dicembre), pp. 341-519; cap. 7. *Viaggio di ritorno e inizio di un romanzo* (20 dicembre - 16 febbraio 1933), pp. 519-550.

³⁶ Cap. 1.

³⁷ *AFI*, p. 34.

³⁸ “15 agosto: Lavoro intenso con i circoncisi. Le schede si accumulano [...]. Lavoro di fabbrica”, *ivi*, p. 73.

³⁹ I vicini *peul* chiamavano i Dogon *habè* che significa “infedeli”, “pagani”.

⁴⁰ *AFI*, p. 93.

⁴¹ *Ivi*, p. 101.

⁴² Interesse e studio che confluirono nel saggio, pubblicato dopo lunga gestazione: M. Leiris, *La Langue secrète des Dogons de Sanga* (Soudan français), Institut d’Ethnologie de l’Université de Paris, 1948.

⁴³ M. Griaule, *Masques Dogons*, Paris, Institut d’Ethnologie, 1938.

decisero di fare all'europeo che, da molti anni, vedevano aggirarsi per l'altopiano⁴⁴. Era l'ottobre 1946⁴⁵.

Nel corso del soggiorno a Sanga, Leiris è inebriato dalle cerimonie funerarie che prevedono le danze delle Maschere:

Domani, al tramonto, usciranno le maschere [...]. Tempo fa è morto un uomo e – per commemorarlo – usciranno le maschere [...]⁴⁶.

Il paesaggio della Falesia non ha uguali. Leiris, in cerca del “meraviglioso” e del “sacro” prova la sensazione, quasi ne sentisse l'odore, di sacrifici umani⁴⁷.

Prima di partire i componenti la Missione erano al corrente che i Dogon disponevano – tra gli altri oggetti sacri – di una quantità rilevante di maschere, dalle forme, per lo più, non figurative, evocanti quelle concettuali dell'arte dell'Oceania, caratterizzate da profondità espressiva, molto apprezzate dai surrealisti. Non è casuale che, sia Griaule sia Leiris, si siano interessati ai più “astratti” tra quei manufatti, alle maschere che celavano *segreti che andavano decifrati*, anche perché espressi nella lingua degli iniziati: *il sigui so*.

Il tema della ricerca di quella *dimensione nascosta* della cultura dogon è essenziale per comprendere il loro lavoro negli anni successivi. Griaule riservò la propria attenzione non tanto all'aspetto esteriore delle Maschere, il più evidentemente percepibile, quanto ai *miti esoterici* di cui le stesse, che costituiscono l'*awa* (la Società delle Maschere), riteneva fossero null'altro che la faccia visibile⁴⁸. E poiché venivano esibite durante i rituali funebri danzati, nei quali tutta la società, secondo modalità differenti, si auto rappresentava, quelle danze mascherate rispondevano, dal punto di vista scientifico, alla logica del *fatto sociale totale*, snodo cruciale, sep-

⁴⁴ Uno dei temi sui quali si sono appuntate le più severe critiche al “metodo Griaule”, riguarda gli informatori “privilegiati” e la fortissima influenza culturale, esercitata da lui stesso e dalla sua scuola, sui Dogon; cfr. J. Jamin, *Aux origines du Musée de l'Homme - La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*, in “Cahiers ethnologiques”, 5 (1984), pp. 7-86; W. Van Beek, *Dogon Restudied (a Field Evaluation of the Work of Marcel Griaule)*, in “Current Anthropology”, XXXII, n. 3 (1991), pp. 139-167; A. Doquet, *Les Masques dogon*, cit.; Ead., *Les masques dogon: de l'objet au musée de l'Homme à l'homme objet de musée*, in “Cahiers d'Études Africaines”, 39 (1999), pp. 617-634; G. Ciarcia, *Dogons et Dogon. Retour au “pays du réel”*, in “L'Homme”, 157 (2001), pp. 217-230; Id., *Exotiquement vôtres. Les inventaires de la tradition en pays dogon*, in “Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe”, 37 (2001), pp. 105-122; E. Jolly, *Marcel Griaule*, cit.; J.L. Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990 (tr. it. *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999); Id., *L'anthropologie au deuxième degré. A propos de “La Mission Griaule a Kangaba (Mali)” de E. Walter, A. van Beek et J. Jansen*, in “Cahiers d'études africaines”, 160, 4 (2000), pp. 649-674. Questa influenza è stata introiettata dalla popolazione di quella parte dell'odierno Mali, tanto da fare ormai parte del “paesaggio” della falesia di Bandiagara, come osserva B. Fiore, *Scenografie di un mito. Introduzione* alla tr. it. di M. Griaule, *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemmêli*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 25.

⁴⁵ M. Griaule, *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemmêli*, Paris, ed. du Chêne, 1948 (tr. it. *Dio d'acqua*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2002).

⁴⁶ 30 settembre - 2 ottobre, AFI, pp. 102-107.

⁴⁷ *Ivi*, p. 129.

⁴⁸ J. Jamin, *Aux origines du Musée de l'Homme*, cit., pp. 7-86; pp. 36-38.

pure non privo di ambiguità, della lezione di Mauss⁴⁹; costituivano, insomma, una via per comprendere l'“altro” muovendo dall'interno di un'organizzazione religiosa complessa.

Geneviève Calame-Griaule ha definito l'incontro del padre con la cultura dogon un *coup de foudre*⁵⁰. Leiris, fortemente attratto dalla religiosità di quel popolo, il 23 ottobre 1931, scrive alla moglie Zette (Louise):

Qui la religione ha un senso, perché alla religione si richiede qualcosa di preciso. L'amore ha un senso perché è nascosto. La bellezza è involontaria. La stupidità non esiste perché non è questione di intelligenza. Nulla è perduto e nulla manca, perché non è questione di efficienza. Non c'è decrepitezza, né nascita perché tutto si sgrana in un ciclo continuo⁵¹.

Poco dopo essersi sistemati nel villaggio di Ogol Alto, a Sanga, gli etnografi, risvegliati in piena notte da colpi di fucile, assistono allo spettacolo grandioso dei funerali di un cacciatore (20 ottobre). Leiris annota nel diario i vari momenti, a partire dal pomeriggio, in cui alcuni uomini, armati di fucile, sparano stando sulla terrazza della sua casa, per allontanare l'anima del defunto⁵².

Il giorno seguente è il momento delle Maschere:

Spuntano d'improvviso le maschere. Le donne urlando sgomberano la piazza⁵³. La “casa a piani”⁵⁴ saluta le spoglie del morto piegando l'alta architettura fino a toccarle con l'estremità⁵⁵.

Durante la stessa giornata, dopo aver descritto la maschera *Sirige* impegnata nei funerali del cacciatore, Leiris si imbatte nella possessione:

Una donna in trance ha danzato con le maschere. È la sorella del morto. È pazza. Sembra che “la maschera le abbia preso la testa”. Diventerà *ya siguinè*, cioè “sorella delle maschere”⁵⁶, l'unica donna che abbia il diritto di avvicinarle.

Il 14 novembre, nell'ambito di note personali e di una riflessione sulla psicoanalisi, ritorna sulla *yasigine*, interessato al rapporto uomo-donna:

⁴⁹ Su M. Mauss rinvio a J. Jamin, *Mauss Marcel*, in *Dizionario di antropologia e etnologia*, a cura di P. Bonte - M. Izard, ed. it. a cura di M. Aime, Torino, Einaudi, 2006, pp. 528-532.

⁵⁰ G. Calame-Griaule, “Avant propos” in M. Griaule [1948], *Dieu d'eau*, cit., pp. I-IV; A. Doquet, *Les Masques dogon*, cit., p. 54.

⁵¹ MA, p. 242.

⁵² AFI, pp. 117-118.

⁵³ Lo fanno per neutralizzare il *nyama*, lo spirito vitale che è nelle Maschere, pericoloso, secondo la mitologia dogon, per la fertilità delle donne e per i ragazzi non circoncisi. A queste categorie è consentito assistere ai rituali solo dai tetti delle case.

⁵⁴ È il nome che viene dato alla maschera *Sirige*, che rappresenta la *ginna*, la casa del clan.

⁵⁵ AFI, p. 119.

⁵⁶ Secondo il mito, a trovare le Maschere, fuori dello spazio abitato del villaggio, nella *brousse*, fu per prima una donna. Gli uomini, successivamente, se ne impossessarono e impedirono alle donne di avvicinarvisi. La maschera denominata *Soeur des Masques* o *Satimbe* ricorda, come la *yasigine*, quella prima donna.

[...] preferirei che Freud mi dicesse da quale incesto solare o da che altro sono uscite le maschere che una donna ha scoperto e di cui una donna, alla quale viene tributato un autentico culto – la *ya siguinè* – è attualmente “sorella”, mentre sono proibite a tutte le donne in generale, come una cosa straordinaria e particolarmente pericolosa⁵⁷.

Sulla *yasigine* Griaule, in *Masques Dogons*, offre spiegazioni “lineari”, che si basano sul *giri-so* (“parola di fronte”)⁵⁸ e ne distingue vari tipi; esse (ve ne possono essere più di una anche nello stesso villaggio) sono le sole donne a potere partecipare alle cerimonie delle Maschere.

Si può essere *yasigine* per nascita, per primogenitura, per eredità, per designazione, per possessione.

La condizione a cui Leiris fa riferimento, nelle note diaristiche relative al funerale del cacciatore⁵⁹, è l’ultima: la donna che diviene *yasigine* per possessione, figura che Griaule illustrerà ampiamente nel 1938, senza tuttavia offrire indicazioni funzionali né spiegazioni di carattere mitico⁶⁰.

Se una donna rompe un interdetto relativo alle Maschere (personaggi o accessori), può essere attaccata dal *nyama* delle fibre⁶¹. La possessione che le deriva dalle Maschere è determinata dalla violazione di un interdetto rigoroso: dall’aver visto o toccato una parte del costume di danza, ovvero dalla vicinanza troppo stretta a un danzatore durante una cerimonia o dall’incontro fortuito con le Maschere nel corso del loro spostamento nel villaggio⁶².

Lo stato di possessione non si rivela sempre chiaramente alla donna che ne è preda. Può accadere che abbia violato un interdetto senza accorgersene e che il *nyama* delle Maschere agisca in modo indiretto, causando malesseri e inquietudini, oppure la sterilità. L’origine del male può essere diagnosticata tramite la divinazione a cui segue una serie di pratiche rituali. Una volta “trattata”, la posseduta ritorna alla normalità e riprende le proprie occupazioni fino al nuovo incontro con le Maschere, questa volta

⁵⁷ AFI, p. 132. Leiris coglie un dato essenziale relativo all’interpretazione della figura della *yasigine*, messo in risalto da alcuni critici di Griaule, che lo aveva del tutto trascurato. Teso a presentare una mitologia e una cosmogonia del popolo dogon armoniose e sempre più coerentemente raffinate, Griaule trascurò un settore ineliminabile nell’osservazione di una società, quello che F. Michel-Jones (*Retour aux Dogon, figure du double et ambivalence*, Paris, Le Sycomore, 1978) definisce delle “manifestazioni anormali”, riferendosi ai comportamenti che il costume e la storia di un gruppo umano non hanno normalizzato, facendone istituzioni necessarie al buon funzionamento della società. È il caso dell’omosessualità, a cui possono riferirsi, in campo maschile, l’istituzione del prete totemico, il *binukedine*, e, in quello femminile, l’istituzione della “Sorella delle Maschere”, della *yasigine*.

⁵⁸ Oltre alle spiegazioni semplici, riferibili alla “parola di fronte” o *giri-so*, le conoscenze dei Dogon si articolano in altri tre gradi: il *benne-so* (“parola di lato”), il *bolo-so*, (“parola di dietro”) e il *so-day* (“parola chiara”); cfr. M. Griaule, *Le savoir des Dogons*, in “Journal de la Société des Africanistes”, XXII (1952), pp. 27-42.

⁵⁹ A questo funerale Griaule dedicò un articolo pubblicato subito dopo il ritorno della Missione, *Le chasseur du vingt octobre*, in “Minotaure”, 2 (1933), pp. 31-44.

⁶⁰ M. Griaule, *Masques Dogons*, cit., p. 266 e ss.

⁶¹ Si dice, in questo caso, nella lingua del *si-gi*: *awa yere pogo dyu managa*, masque femme tête monte; in lingua dogon: *imina nyama kamati*, le *nyama* du masque a fait mal, M. Griaule, *Masques dogons*, cit., p. 269.

⁶² *Ibidem*.

in qualità di *yasigine*. Potrà così assistere le Maschere durante le loro manifestazioni e svolgere i compiti necessari all’andamento generale dei rituali che le riguardano.

Quando esercita la funzione di *yasigine*, la donna è coperta con l’abituale stoffa cinta intorno alle reni (come si vede nelle foto della posseduta scattata durante il funerale del cacciatore e pubblicata nell’articolo dedicato da Griaule a questa cerimonia)⁶³; la parte superiore del corpo è nuda e ornata da collane e braccialetti⁶⁴.

Sul tema della *yasigine*, che continuò a “intrigarlo”, Leiris ritorna nel saggio/tesi del 1948 dedicato alla lingua segreta dei Dogon, riprendendo sostanzialmente i punti toccati da Griaule e aggiungendo note erudite ai testi in lingua segreta, cioè ai canti riservati alla stessa *yasigine* nella cerimonia del *signi*⁶⁵.

Trattando dei rituali funebri riservati alle *yasigine* “donne del *sigui*” o “Sorelle delle Maschere”, dopo avere ribadito che a loro sole è riservato l’accompagnamento del rito detto *baga bundo* e che sono vestite con ornamenti simili a quelli degli uomini, Leiris presenta due testi: il n. 5: *Mythes d’origine: la langue secrète* (vv. 97 e 102)

femme Cette homme est-ce? femme est-ce? [je l’]ignore
*femme Cette homme est-ce? femme est-ce? je [l’]ignore*⁶⁶

e il n. 21: *Oration funèbre d’une “femme sigui* (vv. 33-34)

[Pour l’en couvrir] on a fait de belles parures:
*est-ce une femme? est-ce un homme? Je l’ignore*⁶⁷

Osserva quindi che, in queste formule, ci si riferisce a donne il cui stato può essere definito una possessione il cui agente è un principio maschile, in quanto si dice che la *femme sigui* ha “la testa presa dall’*awa*”, potenza maschile per eccellenza. Leiris non va oltre queste osservazioni proponendosi di riprendere la riflessione sull’incubato a proposito delle rappresentazioni di ordine sessuale già messe in risalto in un suo lavoro del 1934 relativo al culto degli *zar* in Etiopia⁶⁸.

Riferendosi al diario, ricorda il funerale del cacciatore dogon del 20 ottobre 1931⁶⁹ e il suo incontro sulla piazza pubblica di Ogol Basso con la donna in *trance* che si avvicinò al gruppo delle Maschere e danzò con loro effettuando il rito del saluto al morto, il *baga bundo*. Aggiunge che, alla fine, la posseduta si sedette ai piedi di Ambibè Babadyi, che assisteva alla scena dall’alto di una piccola roccia e che le parlò in lingua

⁶³ Cfr. qui nota 59.

⁶⁴ M. Griaule, *Masques Dogons*, cit., p. 278.

⁶⁵ M. Leiris, *La langue secrète*, cit., pp. 19; 131-132; 154-155; 191-194; 255-259.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 154-155.

⁶⁷ *Ivi*, p. 258.

⁶⁸ M. Leiris, *Le Culte des zârs*, cit. Sull’incubato (rapporto sessuale tra una donna e uno spirito, considerato causa della procreazione di mostri), Leiris fornisce esempi, raccolti a Bamako, di bambini con la testa di serpente (testa molto grossa su un corpo molto piccolo), frutto di relazioni di donne con spiriti detti *gina* e *gwede*, oppure di bambini che nascono da donne che praticano il culto del *dyidé* e che sono invisibili per tutti tranne che per la madre e per lo spirito con cui essa ha avuto un rapporto, *La langue secrète*, cit., p. 169.

⁶⁹ AFI, pp. 117-118.

segreta portandola poi fuori dalla cerimonia. L'indomani, Ambibè rivelò a Leiris il nome della donna, Yadiño, disse che era nata a Ogot Basso, che era sposata a Bongo e che “aveva avuto la testa presa dall’*awa*” sempre a Bongo, durante l’ultima stagione secca, nel corso dei funerali di un alto dignitario della Società della Maschere. Yadiño aveva violato un interdetto (*dàma*), avendo toccato il cadavere rivestito del costume rituale di fibre sotto la coperta di cotone che lo avvolgeva. Era stato convenuto, di conseguenza, che alla fine del successivo raccolto, quando Yadiño avrebbe potuto disporre di miglio e di altri cibi con cui compiere sacrifici e offerte, avrebbe ricevuto, dopo i rituali previsti, l’investitura a “donna del *si gi*”.

Fin qui, in sintesi, l’incontro avvenuto in Mali nell’ottobre 1931 con la *yasigine* – donna, che diviene “Sorella delle Maschere” per possessione – e le successive riflessioni di Griaule e di Leiris.

Nella mitologia dogon la “Sorella della Maschere” è anche raffigurata in una maschera di legno, indossata nel corso dei rituali funebri; si tratta di una fra le maschere più importanti, la *Satimbe*, la donna che, secondo il mito, trovò le fibre rosso-sangue che divennero la *prima maschera*. Di qui il suo particolare ruolo di “connessione” con la Società delle Maschere. Questa donna mitica è dunque doppiamente presente durante i rituali: in carne e ossa e sotto forma di maschera⁷⁰.

Michel-Jones, a cui sopra facevo riferimento, ha dato una risposta plausibile all’interrogativo relativo alle questioni di ordine sessuale connesse con la possessione della *yasigine* donna e con la sua successiva intronizzazione, sottolineando che un uomo non può manifestare comportamenti femminili (intuizione, ipersensibilità, emotività, instabilità), quali quelli che si palesano, attraverso crisi molto accentuate, in coloro che, mediante appositi percorsi, diverranno preti del *binu* (e dovranno obbedire a una serie di interdetti). Allo stesso modo una donna non può manifestare atteggiamenti maschili, fatta eccezione per quelli delle possedute che – si dice – abbiano violato un interdetto legato alle Maschere (all’*awa*, Società esclusivamente maschile). Per essere accettati costoro dovranno compiere un percorso iniziatico (*trance* codificate, iniziazione intronizzazione), funzionale a spostare “l’anormalità” dell’individuo potenzialmente sovversivo verso la pratica sociale del sacro⁷¹.

Quello con la *yasigine* non fu il primo incontro di Leiris con fenomeni di possessione. A Kita, a nord ovest di Bamako (attuale capitale del Mali), e a Bamako, aveva avuto esperienza del *dyidé*⁷²; a Mopti, sempre nell’odierno Mali, dell’*ollé boré* (o *hoolle boore*).

Il 14 luglio 1931, nel pomeriggio del giorno in cui la Missione arriva a Kita, Leiris assiste alla festa nazionale francese; la sera, fuochi d’artificio, danze di maschere (antilopecavallo), uno spettacolo di marionette e, in un angolo un po’ più buio:

⁷⁰ Il volto della *Satimbe* maschera è sormontato da una statua di legno, *Dege*, che rappresenta la prima donna che trovò le fibre; cfr. M. Griaule, *Masques Dogons*, cit., p. 533. G. Dieterlen ha ripreso il tema della *Satimbe*, in *Mythologie, histoire et masques*, in “Journal de la Société des Africanistes”, 59, 1-2 (1989), pp. 7-38 (tr. it. *Mitologia, storia, maschere*, in G. Azzaroni, a cura di, *La realtà del mito due*, Bologna, Clueb, 2008, pp. 440-459).

⁷¹ F. Michel-Jones, *Retour*, cit., pp. 94-97.

⁷² Cfr. G. Cheron, *Le Dyidé*, in “Journal de la Société des Africanistes”, 1, 2 (1931), pp. 285-289.

alcune donne danzano freneticamente, rovesciando brutalmente la testa all’indietro trasformandosi in specie di catapulte o di fionde incaricate di disperdere ai quattro venti le loro membra [...]. Alcune donne stanno alla batteria, picchiando con le nude mani delle zucche rovesciate su altre zucche più grandi riempite d’acqua⁷³.

A questa annotazione non segue commento: verosimilmente Leiris non riesce a sapere nulla circa gli strani comportamenti delle donne che danzano, dell’anziana che le controlla, delle altre che battono i tamburi d’acqua. Vi ritorna quando sta indagando sui riti di circoncisione e sulle associazioni di bambini (24 agosto):

In piena demonologia. Barhaba Sidibé⁷⁴ mi parla dei diavoli d’acqua o *dyidé*: salgono dalle zucche piene d’acqua su cui è rovesciata una zucca più piccola, che risuona sotto i colpi di bacchetta delle donne che la percuotono, si innalzano dal seno del liquido fin nella testa dei danzatori, i diavoli maschi nella testa delle donne, i diavoli femmine nella testa degli uomini, e ognuno di questi demoni con un nome di famiglia che gli è proprio [...], perché ogni volta che danza sia abitato da questo incantevole demone, che lo fa roteare per terra in preda a tormenti a volte reali e a volte simulati, ma sempre deliziosi per queste teste nere possedute...⁷⁵

Il 26, da Bamako, annota l’incontro con

una vecchia strega, graziosa proprio come una scimmia, capo del *dyidé* [...]⁷⁶. La vecchia non dice quasi niente. [...] Nel pomeriggio verrò a sapere che, se non intende dire di più, è perché la donna che l’ha preceduta a capo della setta è stata arrestata quindici giorni fa dalle autorità francesi [...]⁷⁷.

Quello che Leiris chiama *dyédounou*, attualmente è indicato con il termine *jinè-don*, e si riferisce a un culto riservato a geni malefici o benefici, che costituiscono un insieme gerarchizzato, in cui ciascuno è dotato di una personalità distinta che si incarna nel fedele, o iniziato, al momento della *trance* da possessione⁷⁸.

⁷³ AFI, p. 52.

⁷⁴ Uno degli informatori della Missione.

⁷⁵ AFI, p. 77 e nota 1, redatta da Leiris in occasione della prima edizione del diario: “Questa istituzione del *dyidé* già osservata a Kita il 14 luglio, quando le donne danzavano, lanciando la loro testa come una catapulta, la ritroverò a Mopti, sotto la forma dell’*ollé boré*, poi in Abissinia, sotto forma degli *zar*, di cui mi occuperò per diversi mesi”.

⁷⁶ I Malinké credevano nell’esistenza di un genio benevolo, il *dyidé*, che risiede presso corsi d’acqua e può guarire da tutte le malattie inflitte agli umani dai numerosi *jinn* malvagi che abitano la *brousse*. Per guarire, occorre cospargere il corpo del posseduto con un decotto di *dyou* (*Mitragyne africana*), poi danzare di notte al suono del *dyidounou* (tamburo d’acqua), recipiente concavo riempito d’acqua sul quale viene rovesciata una *calebasse* che viene percossa con due bacchette. Il posseduto danza, gesticola, pronuncia parole incoerenti poi piomba a terra ed è guarito. La musica dei tamburi d’acqua è accompagnata da canti guidati da una donna e sostenuti da un coro; cfr. Cheron, *Le Dyidé*, cit.

⁷⁷ AFI, pp. 78-79.

⁷⁸ In generale *jinè-don* designa il rituale di possessione a prevalenza femminile e a dimensione terapeutica che ancora oggi è praticato in Mali nella regione di Bamako, cfr. J.M. Gibbal, *Tambours d’eau, Journal et Enquête sur un culte de possession au Mali occidental*, Paris, Le Sycomore, 1982.

Leiris incontra nuovamente la possessione il 13-14 settembre, quando è a Mopti e va a sentire un *tam tam* che crede *dyédounou*, ma che è qualcos'altro: si tratta dell'accompagnamento a un'altra danza, sempre ritmata da tamburi: l'*hoolle hoore* (la festa degli spiriti o dei folli) – culto ampiamente documentato, soprattutto a partire dagli anni Ottanta del Novecento, dopo il lavoro pionieristico di Jean Rouch pubblicato nel 1960, frutto di circa vent'anni di ricerche – che qui Leiris si limita a descrivere in modo suggestivo⁷⁹.

13 settembre

Andato a un tam tam di *dyédounou* [...]. Qui le zucche non sono rovesciate sull'acqua, ma semplicemente posate per terra, e i colpi secchi delle mani [...] sono meravigliosi. Una donna grassa e bella danza un quarto d'ora, piegata in due, davanti a suonatori di zucche – e quando, stanca, si rialza, la mano di principessa della donna-capo, con una pacca sulla schiena la fa curvare di nuovo – finché crolla a terra, si toglie il bubù e continua ad agitarsi a petto nudo, si rotola infine coscienziosamente nella polvere e si rialza sporca. È una trionfatrice, perché poco tempo dopo le consegnano le lunghe corna, alle quali si appoggia, camminando con gli occhi semichiusi e imitando il passo della donna capo dal portamento di principessa.[...]⁸⁰.

14 settembre.

[...] visita al capo del *dyédounou* (che qui si chiama, in lingua songhai, *ollé boré*, cioè “batteria di mani dei pazzi”) e di qualcuno dei suoi accoliti. Facce da veri sacripanti. [...]. La sede sociale dell'*ollé boré* è un gigantesco bordello⁸¹.

Il 27 settembre, in partenza per i villaggi dogon non può assistere all'*ollé boré*:

Sono furioso come dovevano esserlo i marinai di Ulisse quando la cera impediva loro di sentire le sirene⁸².

Al *dyidé* e all'*ollé boré* (*hoolle hoore*) farà un brevissimo riferimento nel saggio *La possession et ses aspects théâtraux*⁸³.

In realtà – e Leiris lo aveva notato seppure attraverso un'osservazione frettolosa – le analogie tra le “feste degli spiriti”⁸⁴, e le cerimonie di possessione da parte degli *zar* sono molto numerose. Le “feste degli spiriti o dei folli” vengono celebrate ancora

⁷⁹ J. Rouch *La Religion et la Magie Songhay*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1960 (2a ed. 1986); P. Coppo, *Hoolle Hoore: la danza degli spiriti. Una cerimonia di Hoolle Hoore in Mali*, dvd di ORISS, 2003; P. Coppo - D. Gherarducci, *Il potere terapeutico: alcune osservazioni etnopsichiatriche*, in “Rivista Sperimentale di Freniatria e Medicina Legale delle Alienazioni Mentali”, 107 (1983), pp. 691-715; J.P. Olivier de Sardan, *Les sociétés Songhay-Zarma (Niger-Mali)*, Paris, Éditions Karthala, 1984; Id., *Possession, affliction et folie: les ruses de la thérapisation*, in “L'Homme”, XXXIV, 3, 31 (1994), pp. 7-27.

⁸⁰ AFI, pp. 89-91.

⁸¹ *Ivi*, pp. 91-92.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ “Oltre ai canti che servono a evocare gli *zar* e che si chiamano *wadâgâ* [...], i posseduti professionisti amano dedicarsi a canti profetici [...]. In alcune confraternite, come quelle Sonray che praticano il rito *bollé boré*, si ritiene che le canzoni ripetute e improvvisate dai posseduti provengano dagli spiriti (*ginni*), e che di questi spiriti alcuni siano ottimi cantanti, mentre altri non cantano affatto”, M. Leiris, *La possession*, cit., p. 33.

⁸⁴ *Hoolle* è plurale di *holey*, che significa *spirito/folle*; *hoore* vuole dire *festa, divertimento*.

da diversi gruppi – islamizzati a partire dal secolo XI – parlanti la lingua Sonrai (detti Sonrai o Songhay). Sono cerimonie stagionali celebrate da agricoltori e pescatori insediati lungo il Niger, legate anche a eventi accidentali: morti per fulmine o annegamento, gravi malattie, iniziazioni, conflitti, consacrazione di arpioni da pesca⁸⁵. Il culto degli *hoolle* è leggibile come una delle vie per comunicare direttamente o negoziare con alcune entità della dimensione intermedia⁸⁶.

La cosmovisione preislamica dei Sonrai – che prevedeva un dio unico e lo collocava in una dimensione così lontana da rendere impossibile ogni contatto con gli umani – fu superata in seguito all'islamizzazione che rese possibili “relazioni e commerci” degli uomini con entità invisibili che abitano la terra intermedia. Si tratta degli *hoolle*, creati, si dice, subito prima degli uomini stessi, o, secondo alcune tradizioni, figli della prima coppia umana, come gli *zar*. Del tutto simili agli uomini, hanno gli stessi pregi e difetti, ma sono invisibili e immortali; possono spostarsi da un luogo a un altro istantaneamente e anche metamorfosarsi; amano le danze, la musica, le feste e si incarnano volentieri nelle cerimonie di possessione per poter danzare attraverso il corpo degli uomini di cui hanno nostalgia⁸⁷. Hanno bisogno di un *bari* (cavallo), di un umano che si presti alla possessione e li *faccia danzare*. Sono molto suscettibili: se gli umani non onorano l'alleanza con gli *hoolle* corrono seri pericoli.

I sacerdoti del culto, *zimma*, oltre a essere cerimonieri e garanti del rito, sono anche terapeuti, circoncisori e cacciatori dei *tyarkaw*, gli stregoni bevitori di sangue legati alla famiglia degli spiriti *bargey*; gli *zimma* sono sempre in contatto con le entità invisibili e con loro interagiscono.

Una crisi improvvisa, con sintomi molto accentuati, seleziona gli *hoolly bari*, i *cavalli degli hoolly*. La “malattia” si manifesta con l'eziologia “classica” che si riscontra anche tra i posseduti dagli *zar*: prostrazione, inappetenza, depressione alternata a manifestazioni violente. Se i parenti del malato, o il malato stesso, si rivolgono tempestivamente allo *zimma*, può iniziare la negoziazione con l'*holey* che prevede tre fasi.

Nella prima, lo *zimma* cerca di identificare l'*holey*; nella seconda, il posseduto (o prescelto) viene rinchiuso tre giorni (quattro se donna) in una stanza, assistito da un “donna tranquilla”⁸⁸, dove lo *zimma* e altri iniziati parlano con lui e con l'*holey* che vuole manifestarsi e istruiscono il prescelto sulle particolarità del suo cavaliere. Lo *zimma* gli somministra quindi pozioni ricavate da cortecce di alberi. L'ultimo giorno provoca la manifestazione dell'*holey* che, inizialmente, si esprime solo urlando. A questo punto si rassicura lo spirito che ci si occuperà di lui e che, appena ci saranno le risorse necessarie, il suo essere proprietario del nuovo “cavallo” verrà ufficializzato mediante una festa. La terza fase consiste nell'insegnare al “cavallo” passi di danza.

Davanti ai musicisti e in presenza degli iniziati, il nuovo *cavallo*, assistito dalle iniziate, tenuto per mano o guidato da dietro con una specie di briglia di stoffa, impara i passi che lo spirito ha scelto. L'ultimo giorno il *cavallo* esce in pubblico senza velo

⁸⁵ J.P. Olivier de Sardan, *Les sociétés*, cit., p. 270 e ss.; P. Coppo, *Hoolle*, cit., p. 5 e sgg.

⁸⁶ J. Rouch, *La Religion*, cit., 2a ed., p. 195.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 56-92.

⁸⁸ Si tratta di donne, refrattarie alla *trance*, che partecipano alle cerimonie in qualità di assistenti dei posseduti novizi, preparano il cibo e svolgono altri compiti.

per vivere, presenti gli iniziati, la possessione nel corso di un *hoolle boore*. Ora può indossare il costume e gli oggetti rituali e, da questo momento, vivrà la possessione solo in occasione di cerimonie, essendo liberato, per il resto dell'esistenza, da crisi disordinate. Dovrà rispettare degli obblighi: assistere alle cerimonie, danzare, anche se non dovrà necessariamente essere ogni volta posseduto. Dovrà anche fare offerte, sacrifici e rispettare gli interdetti specifici degli spiriti di cui è il cavallo. Se avrà rapporti intimi con gli spiriti che lo possiedono (uno spirito può scegliere come sposo un umano), non dovrà avere rapporti con umani; non dovrà rivelare il nome del suo spirito né toccare, fuori dalla possessione, gli oggetti rituali⁸⁹. La situazione di disordine viene in questo modo *ansé* "arrangiata", lavorata, messa in ordine⁹⁰.

Queste osservazioni, maturate in tempi assai più recenti rispetto a quelle di Leiris, permettono di valutare che egli assistette alla terza fase della cerimonia: quella della danza pubblica e della consegna a una posseduta degli abiti rituali. Sbagliando, egli dice che la donna è "l'eccitante fantino" dello spirito mentre, come s'è detto, il o la posseduto/a, come nelle cerimonie *zar*, è il *cavallo* dello spirito⁹¹ e segue un percorso iniziatico che ha molti punti in comune con le cerimonie *zar*.

Riprendendo la cronologia del diario intimo e tornando al novembre 1931, Leiris, nel lasciare il paese dogon, che lo ha affascinato per la conturbante presenza delle Maschere, dei loro miti e della lingua segreta, si lascia andare a uno dei ricorrenti sfoghi anti-missione:

domani partiamo per l'Alto Volta. Nuovo sbalzo di umore. Indifferenza per il viaggio. Sciocchezze di lavorare per un museo. Ma speriamo di arrivare... dove? me lo sto chiedendo!

Il cap. 4 riguarda il lungo viaggio della Missione dall'odierno Mali a Gallabat, ai confini con l'impero di Etiopia. Gli spostamenti non permettono inchieste intensive. Leiris, di nuovo ripiegato su se stesso, riflette sugli effetti che su di lui sta producendo il viaggio, sapendo, grazie all'esperienza fondante compiuta nel paese dogon, che non è possibile entrare in sintonia con gli uomini e le donne che ha incontrato se non spogliandosi del proprio essere europeo, magari – fatto che a lui, come noterà a posteriori, avrebbe davvero mutato le prospettive – andando a letto con una donna nera⁹². Ha già intuito che la distanza potrebbe essere colmata soltanto attraverso un

⁸⁹ P. Coppo, *Hoolle*, cit., pp. 8-13.

⁹⁰ Nota J. Rouch, *La Religion*, cit., p. 22: "Il posseduto allo stato latente e disorganizzato, attraverso questa iniziazione diviene un personaggio nuovo: non sarà più posseduto che per volontà dello *zimma*, nella danza; nel resto del tempo sarà come gli altri uomini. Lo *zimma* è diventato padrone del suo delirio. La pubblicità data a questa iniziazione fa sì che, appunto, questo stato di possessione in potenza non sia giudicato né un bene né un male dagli altri uomini: un posseduto iniziato che si lascia andare una o due volte al mese a queste gesticolazioni deliranti, è un essere altrettanto normale degli altri membri della società e il ruolo che vi gioca è altrettanto importante degli altri".

⁹¹ J. Rouch cominciò a occuparsi del fenomeno nel 1941, quando prese i primi contatti con le popolazioni della regione del Niamey, ricevendo incoraggiamenti da Griaule a cui l'opera *La Religion et la magie Songhay* è dedicata.

⁹² "Non sono mai andato a letto con una donna nera. Come sono dunque restato europeo", *AFI*, p. 220, nota del 31 marzo 1932.

avvicinamento fisico all'altro, molto difficile date le sue ossessioni. Conoscersi avvicinando i corpi, toccandosi, è la sfida che affronterà nell'ultima parte del viaggio e che si concretizzerà nel rapporto, più letterario che reale, con la bella Emawayish.

A Gondar con i posseduti dagli *zar*

Il 20 aprile 1932 la Missione giunge in Etiopia⁹³. Sosta a lungo al confine per ottenere i permessi necessari a entrare nel paese e, siccome Leiris è completamente inadatto alle mansioni burocratiche, si occupa di annotare i suoi sogni – che costituiscono, nel diario, un vero e proprio repertorio onirografico⁹⁴ – le ossessioni erotiche⁹⁵, le fobie⁹⁶. Il 1° luglio si giunge a Gondar. L'antica città lo meraviglia con le maestose rovine dei suoi castelli⁹⁷.

Qui Leiris incontra il letterato etiope Abba Jérôme che gli farà da interprete, e soprattutto da guida, nel mondo dei posseduti⁹⁸. A partire dal 28 luglio, si reca con lui presso la casa della *bale zar* Malkam Ayyahou, dove, pochi giorni dopo, conoscerà sua figlia Emawayish.

La casa della "zarina" – termine appropriato con cui l'arguto Abba Jérôme designa Malkam Ayyahou – è una costruzione rotonda, a due piani, articolata in vari ambienti, uno dei quali serve da alloggio per i malati temporaneamente ricoverati presso di lei. Leiris fa conoscenza con due adepti, ex pazienti, che le fanno da serve, secondo la consuetudine delle confraternite *zar*, e, in generale, delle confraternite dei posseduti. Talora, nota Leiris, Malkam Ayyahou sembra la tenutaria di un bordello, talora un'illuminata, la definisce "contemporaneamente ruffiana, pagliaccio e pitonessa"⁹⁹.

La prima esperienza di una riunione notturna di adepti (*wadaja*) è del 13 agosto: Malkam Ayyahou assume, con naturalezza, la personalità di alcuni dei molti *zar* che la possiedono, a seconda delle circostanze¹⁰⁰. La polvere da sparo, offertale dai francesi in quell'occasione, piace molto ai suoi *zar* "militari" e la fa andare in delirio, mentre su di lei scende uno dei grandi *awolya*, spiriti della savana protettori di grandi ani-

⁹³ Il cap. 5 del diario inizia con l'arrivo della Missione alla frontiera abissina: *AFI*, p. 244.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 244; 246; 248; 249; 260; 292; 295; 300; 301; 309; 321 etc. Il sogno più complesso è forse quello del 23 aprile (p. 244).

⁹⁵ *Ivi*, pp. 256 e 258.

⁹⁶ *Ivi*, p. 261.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 322-323.

⁹⁸ Abba Jérôme era un maturo curato cattolico eritreo, rifugiato in Etiopia. Quando giunse presso la Missione, aveva già svolto funzioni amministrative, politiche diplomatiche al servizio del reggente di Etiopia, divenuto in seguito l'imperatore Haile Sellassie. Nel corso di vari soggiorni in Francia, aveva lavorato con alcuni linguisti e con Griaule, e là aveva sviluppato un'inclinazione per le etimologie e i giochi di parole e anche per le atmosfere di mistero che attraevano coloro che, come Leiris, si dedicavano alle ricerche "esotiche": cfr. J. Toubiana et al., *Guirlande pour Abba Jérôme*, Paris, Le Mois en Afrique 1983, pp. 7-45; 299-305; J. Mercier, *Les Traverses éthiopiennes de Michel Leiris. Amour, possession, ethnologie*, Montpellier, L'Archange Minotaure, 2003, p. 12.

⁹⁹ *AFI*, p. 341.

¹⁰⁰ Assume, il più della volte, la personalità di uno *zar* militare *Seyfou Tchenguier*, o quella di *Abba Yosèf*, lo *zar* religioso, oppure di *Rabiélo*, la Circe.

mali. Subito dopo diviene la piccola *zar Chankit* e questo avviene tutte le volte che si occupa degli ospiti, ai quali offre cibi e bevande facendo le moine come una servetta.

Il passaggio dall'una all'altra di queste personalità, resta uno dei punti più significativi dell'osservazione di Leiris su Malkam Ayyahou e sui posseduti; egli dichiara subito di preferire il contatto diretto con i posseduti rispetto al lavoro di documentazione¹⁰¹, indicando possessione e oggettività scientifica come modalità di conoscenza contrapposte¹⁰².

Nel raccontare che i cacciatori debbono compiere sacrifici di sangue nella savana per essere protetti dagli animali, riferendosi alla penetrazione di forze esterne nell'io, nota:

[...] indubbiamente l'estraneo, la savana, l'esterno ci invadono da ogni parte. Siamo tutti, o cacciatori che rinnegano tutto, che si votano volontariamente al mondo esterno per essere penetrati, nutrirsi e inorgogliersi di certe forze superiori, grandi come il sangue che ribolle nel cuore degli animali, l'ispirazione fatalmente diabolica, il verde delle foglie e della follia; o dei posseduti che questa stessa marea esterna finisce un giorno per sopraffare e che, a prezzo di mille tormenti, a volte mortali, acquisiscono il diritto di firmare definitivamente il patto con l'eterno demone immaginario del fuori e del dentro, il nostro stesso spirito¹⁰³.

Cresce di giorno in giorno il suo interesse per i posseduti della setta:

Sono lontano dall'indifferenza degli ultimi giorni. Qualcuno mi dirà che forse comincio effettivamente a essere posseduto. Senza dubbio mi rimproverano anche in nome dell'"obiettività scientifica"¹⁰⁴.

Si accentua anche l'attrazione per Emawayish, che descrive come giovane donna fine e colta, che sa leggere e vuole integrarsi con gli europei, che, già posseduta, sa di dovere succedere alla madre nel ruolo di *bale zar*. Questo fatto inquieta un Leiris già "preso" di lei, ma che continua a vivere l'insormontabile distanza del "contatto fisico"¹⁰⁵.

La notte tra il 18 e il 19 agosto, Leiris, Abba Jérôme e Roux, a casa di Malkam Ayyahou, assistono a una *wadaja* dove si canta, si prega¹⁰⁶, si operano guarigioni, si entra in *trance* facendo il *gurri* (movimento rotatorio del busto accompagnato da emis-

¹⁰¹ "[...] preferirei essere posseduto che studiare i posseduti, conoscere carnalmente una zarina più che conoscere scientificamente tutti i particolari. La conoscenza astratta non sarà per me altro che un ripiego.", *AFI*, p. 338.

¹⁰² "27 agosto: Pensando alle folgorazioni incessanti della vecchia, allo *charme* insolito che emana da sua figlia, misurando l'immenso valore che attribuisco alle loro parole, non posso più sopportare l'inchiesta metodica. Ho bisogno di immergermi nel loro dramma, di toccare il loro modo di essere, di bagnarmi nella loro carne viva", *ivi*, p. 368.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 356-357.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 357.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 358.

¹⁰⁶ Le strofe delle preghiere iniziano con un'invocazione ad Allah: "*Allabou meseli/ Ya Rabbi Mohammedi...*", *AFI*, p. 359.

sioni di grida), mediante il quale lo *zar* che possiede l'individuo – la donna/ uomo che è il suo cavallo – si rivela; da quel momento, attraverso il nome che dichiara, la *bale zar* esprime la diagnosi e decide la cura. Malkam Ayyahou entra in *trance*, benedice, prega; alla fine della cerimonia si consuma il cibo comunitariamente. La protagonista della serata, di cui Leiris fornisce un minuzioso resoconto (le note di questi mesi non hanno paragoni con altre parti del diario per ricchezza di particolari), è Malkam Ayyahou, felice per avere ricevuto i doni che piacciono ai suoi *zar*: bengala e profumi. Dopo essere stata posseduta da numerosi *zar*, tra cui il grande *zar* militare *Seyfou Tschenguer*, mostra i loro costumi, estraendoli da un sacco, come una vecchia capocomico¹⁰⁷. Rivela che lo *zar Abba Yosef* prima di possederla, 23 anni prima, l'aveva fatta abortire "perché vuole entrare solo nei posti puliti". Dà spiegazioni sulle tazze che sono sul *guenda* (il grande vassoio che si usa nella cerimonia del caffè, immancabile in ogni seduta), alcune delle quali hanno un nome proprio¹⁰⁸.

L'attrazione di Leiris per Emawayish cresce ulteriormente fino a che, la sera del 23 agosto, nel corso di una *wadaja* a casa della madre, egli compie un *gesto azzardato*: le mette la mano sotto la veste. Non lo confessa subito nel diario, lo farà molti mesi più tardi.

In risposta all'*avance*, Emawayish, che ne ha subito intravisto le "potenzialità", intreccia con la madre delle canzoni – il cui testo è stato ricostruito da J. Mercier, sulla base dei quaderni di Abba Jérôme¹⁰⁹ e inserito da E. Jolly, con minime varianti, nell'ultima edizione de *L'Afrique Fantôme*¹¹⁰ – che Leiris conoscerà, nella traduzione dall'amharico fattagli da Abba Jérôme, solo alcuni giorni più tardi. Malkam Ayyahou dice alla figlia – che accusa gli uomini di averle dato solo pensieri e la madre di averla fatta ammalare – che la sua ricchezza sta nel suo corpo, avendo notato con prontezza le attenzioni di Leiris verso di lei e non dispiacendosene.

Il dialogo cantato rivela la loro abilità e prontezza nell'intrecciare versi metaforici, i *gene*, una delle specificità della cultura etiopica¹¹¹. Le donne stanno argutamente al gioco: Emawayish – che vede Leiris, imbarazzato, prendere forsennatamente appunti – lo incita a divertirsi. Lui continua a sentirsi estraneo, forse proprio a causa dell'azzardo che ha compiuto e per il quale già si disprezza perché sa che non sarà capace di andare oltre.

Il passaggio dal desiderio all'atto, compiuto sotto l'effetto dell'alcool – situazione psicologica paragonabile a quella sottostante il furto del *kono* nel villaggio dogon – si consuma in quel solo gesto, ma fa *esplodere* il contenuto e la scrittura del diario. "Da

¹⁰⁷ Fa vedere il diadema a criniera di leone di *Seyfou Tschenguer*, il più illustre dei suoi *zar*, la benda verde che cinge la fronte e la stola di cotonina nera dai ricami multicolori che spettano sempre a questo *zar*, la benda verde, più corta, che Dinqnesh (un'adepta) porta intorno alla fronte quando è posseduta dal *Fitoarari Sabrié*; la benda nera che cinge la fronte dello *zar Abba Touqour* (Padre Nero); il perizoma e la cintura nera e bianca screziata di *Abba Nebro* (Padre Leopardo) e altri orpelli appartenenti a *zar* meno importanti.

¹⁰⁸ *AFI*, p. 360.

¹⁰⁹ J. Mercier, *Les traverses*, cit., pp. 20-23.

¹¹⁰ Cfr. *MA*, pp. 606; 608; 619 (con note ai testi, che contengono doppi sensi).

¹¹¹ Sui *gene* cfr. D.N. Levine, *Wax and Gold: Tradition and Innovation in Ethiopian Culture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1965.

qui – scrive Mercier – un caos immediato e la necessaria scotomizzazione di una parte dei sentimenti richiamati”¹¹².

A questo punto inizia un processo in cui l’etnologo diviene, a propria volta, oggetto di ricerca da parte dei suoi informatori: non è solo colui che studia, ma anche colui che viene studiato. Ciò vale per Emawayish, che spera in una relazione con un europeo e anche per la madre, che lo tratta alla stregua di un paziente. Del resto, il fatto che egli sia entrato nella setta recando doni, corrisponde all’atteggiamento di un paziente che, assalito da un male non meglio specificato, chiede aiuto a un *bale zar* nella speranza di placare “gli spiriti che lo possiedono” e gli porta dei regali. Leiris pare assumere questo ruolo per venire incontro al proprio desiderio di possessione. Adegando alle proprie analisi lo schema ermeneutico – osserva la Albers – rende conto della malattia attraverso la possessione¹¹³. L’appropriazione mimetica effettuata dall’etnologo nei confronti del proprio oggetto di ricerca, ha luogo anche a livello onirico: pochi giorni più tardi racconta a Malkam Ayyahou di avere fatto un sogno in cui uno sciacallo gli è montato sul petto impedendogli di respirare. Immediata l’interpretazione della “zarina”: è posseduto da uno *zar* femminile, per questo è indispensabile compiere il sacrificio di una pecora del medesimo colore dello sciacallo per placare lo spirito¹¹⁴. Ma tutto questo non basta a colmare le distanze.

Leiris confessa, dolorosamente, la propria estraneità all’ambiente anche perché non conosce ancora il contenuto delle canzoni, benché intuisca di essere al centro dell’attenzione di Emawayish¹¹⁵. E siccome i canti lo hanno intrigato, chiede al figlio di Emawayish, Tebabou, di farli trascrivere dalla madre; si reca anche a casa di lei con Abba Jérôme e là completano vari testi¹¹⁶.

Il 12 ottobre, a casa di Emawayish, viene sacrificato un montone offertole da Leiris per lo *zar* che la possiede, *Abba Moras Worquiè*¹¹⁷.

Di seguito alcune delle azioni più significative tratte dal diario, dove i resoconti di alcune giornate, come questa, sono stampati in corsivo, in quanto sono la trascrizione delle schede che lo stesso Leiris compilava per la Missione e che, in giorni intensi come questo, inseriva nel corpo del diario intimo che non aveva avuto tempo di compilare. Anche nella redazione finale dell’opera (e in tutte le riedizioni), le schede sono differenziate dal corsivo.

¹¹² J. Mercier, *Les traverses*, cit.

¹¹³ I. Albers, *Der besessene*, cit.

¹¹⁴ AFI, p. 402, 15 settembre. Il 27 ottobre venne compiuto il sacrificio di un gallo bianco per *Kader* lo *zar* di Leiris, fratello, di fede islamica, dello *zar* più potente che possiede Malkam Ayyahou, *Seufou Tchenguier*. Leiris beve il sangue della vittima, ne consuma la carne e si lascia appendere intorno alla testa l’intestino, ma non fa il *gurri* e non va in *trance*, *ivi*, pp. 462-465.

¹¹⁵ “Capisco dolorosamente fino a che punto sono ‘lo straniero’ [...]. Che cosa orribile essere un europeo, che non è amato, ma viene rispettato finché resta murato nel suo orgoglio di semidio, e viene preso in giro quando cerca di avvicinarsi a questa gente.”, *ivi*, p. 365.

¹¹⁶ “27 agosto. Al ritorno, insieme a Abba Jérôme, sono triste. Peccato non potere fare niente per questa ragazza, non poterla sottrarre alla brutalità di un uomo stupido [...]”, *ivi*, p. 369.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 394-402. La scheda in corsivo è completata da alcune osservazioni “diaristiche” (pp. 400-402), che terminano così: “Riprendo i resoconti delle sedute, che avevo sostituito qui con un riassunto fatto in un secondo tempo.”, p. 402.

12-9-32 (*sacrificio a Abbas Moras Worquiè*)¹¹⁸

Ore 9 circa. *Abba Jérôme* (che porta il caffè), *Tebabou* (che porta il montone bianco e rosso sulle spalle) e io (che porto l’incenso) arriviamo da Emawayish. Sono vestito con una certa ricercatezza, come se dovessi sposarmi. Emawayish è con la madre e la cognata di questa. [...]

Ore 9,55 *Tebabou* affila il coltello su una pietra, vicino al focolare [...]

Ore 10 [...] Emawayish (con il velo in testa, che non le nasconde però il volto) riceve dalla madre una fumigazione di incenso. Entra immediatamente in trance [...]. Si copre il volto con la toga e si drappeggia come un fantasma. Comincia a fare il *gourri*, ansando e ruggendo. Il roteare delle testa si alterna con l’oscillazione pendolare avanti e indietro. Infine prorompe dalla sue labbra il *foukkara* di Abba Moras, che essa declama facendo girare il busto con un ampio movimento e ruggendo.

Viene quindi sgozzato il montone e il suo sangue raccolto in una grande scodella; una tazza di sangue viene fatta bere a Emawayish, poi l’animale viene scuoiato e tagliato a pezzi. Malkam Ayyahou appoggia il peritoneo sulla testa della figlia a mo’ di velo.

Emawayish si alza e va verso la cucina, dove si lava la bocca perché, come dice sua zia, ama la carne, ma il sangue le fa male al cuore¹¹⁹ [...]. La carne, un pezzo alla volta è stata messa in serbo nell’alcova [...]. Emawayish resta nascosta nell’alcova. Invisibile prepara lei stessa il proprio festino di orchessa: miscuglio di dodici parti dell’animale, che mangerà crude prima di lasciar l’alcova [...]

Verso mezzogiorno [...] un visitatore dice arrivando a Emawayish che è diventata “sposa novella”¹²⁰ [...]. Benché Abba Moras se ne sia andato, si continua a chiamare Emawayish al maschile e si continuerà a chiamarla in questo modo ancora per un po’¹²¹.

La cerimonia è conclusa. Il commento di Leiris a una nota del diario del 14 settembre, è molto partecipato:

Ho visto Emawayish in trance roteare la testa e fare oscillare il busto, i tipici movimenti del *gourri*. L’ho sentita, con voce più grave del solito, declamare il tema di guerra di *Abba Moras Worquiè*, inframmezzato da ruggiti. L’ho vista bere del sangue. L’ho vista seduta con in testa il peritoneo e l’intestino arrotolato intorno alla fronte [...]. E non avevo mai sentito fino a che punto sono religioso, ma di una religione in cui è necessario che mi si faccia vedere il dio...¹²²

Qualche giorno dopo, esprime un giudizio molto positivo sulle “primedonne” della setta e, anche se il bambino piccolo di Emawayish, venuto con la madre e la

¹¹⁸ Uno degli *zar* che possiedono Emawayish.

¹¹⁹ Nota di Leiris al testo del diario: “Personalmente questo gesto mi ha fatto soffrire come fosse una specie di rinnegamento”, *ivi*, p. 398.

¹²⁰ Nota di Leiris al testo: “È considerata “sposa novella” colei che si è legata allo *zar* con sacrificio. La tradizione vuole che la sposa novella mangi nascosta”. Si noti che Leiris dice di essersi vestito “come se dovesse sposarsi”, *ivi*, p. 400.

¹²¹ AFI, pp. 394-400.

¹²² AFI, p. 391.

nonna nella casa ove risiede la Missione, ha un comportamento troppo “spontaneo”, osserva:

Non importa! Non rinnego gli zar amici. Mi hanno già dato di più di quello che mi aspettavo da loro e posso giudicarli solo sul piano del meraviglioso. Che importa dopotutto che Malkam Ayyahou defraudi o meno i suoi malati, faccia o no la ruffiana, che Emawayish sia una calcolatrice o una matrona molto dura dietro la sua aria ingenua, che le informazioni e gli spettacoli offertimi siano dovuti più al desiderio di guadagno che a una simpatia anche relativa per un europeo? Deve essere ben chiaro che la santità non ha mai avuto niente in comune con l'intelligenza e la moralità e che è il “sacro”¹²³ – non il buono o l'utile – a definire il “santo”¹²⁴.

Sempre più infatuato di Emawayish, si trasferisce, con Abba Jérôme, in casa della madre (21 settembre) che, alla Missione, qualcuno chiama già sua suocera. Il gioco è, però, breve. Appena viene a sapere da Tebabou che i due ultimi sacrifici a cui ha partecipato non sono stati compiuti ritualmente e che alcune cose gli sono state nascoste – come il fatto che Emawayish è posseduta da uno zar che rende gli uomini impotenti – reagisce con un distacco disincanto (24 settembre). Non è una semplice “delusione”; pare che abbia concluso una sorta di pace con i propri fantasmi, che abbia realizzato, inconsapevolmente, lo scopo ultimo del culto: la regolazione e la pacificazione del rapporto tra esseri umani e spiriti, capace di tramutare gli spiriti “oscuri” e forieri di malattie in numi tutelari.

Quindici giorni fa sapere che Emawayish era abitata da un simile zar mi avrebbe sconvolto. Oggi la cosa mi lascia più o meno indifferente. La magia si è dissipata... È il sangue dei sacrifici che ha cancellato e nello stesso tempo consumato tutto? Poco dopo apprendo che Emawayish è nonna. Ha una figlia già al secondo matrimonio. Benché non abbia, credo, più di 30 anni, ai miei occhi sembra più matrona che succube. E soprattutto, man mano che le cose degli zar perdono per me il loro mistero, tutto scivola su un altro piano. Finita la frenesia di queste ultime settimane, finita la possessione, finito di reagire romanticamente. Gli zar (che pure amo sempre molto) non sono che dei semplici parenti...¹²⁵

Dalla partecipazione al distacco rispetto alla setta, il passo è breve. L'allontanamento dall'oggetto del desiderio è sempre più marcato, come attesta la nota del 1° ottobre, giorno in cui, mentre Abba Jérôme, seduto accanto a Emawayish, annota i discorsi di un vecchio *dabtara* ubriaco, Leiris è in preda a uno stato d'animo molto simile a quello che aveva provato in Egitto, nel 1928, e che aveva rappresentato nel disegno a penna *Ma vie par moi-même*, realizzato nel 1929 e incollato su un taccuino.

Il disegno è costituito da tre elementi scabri, isolati, incomunicabili: in alto una testa di profilo che poggia sul terreno (il suo autoritratto) rivolta a guardare fissamente una piramide “di una frigidità geometrica”, “vicina ma inaccessibile”; in basso, pog-

¹²³ Sul concetto di “sacralità”, centrale nella poetica leirisiana, cfr. M. Leiris, *Le sacré dans la vie quotidienne*, in “N.R.F.”, n. 298, 1 luglio 1938, pp. 26-38.

¹²⁴ *AFI*, p. 408.

¹²⁵ *Ivi*, p. 420.

giante sul terreno, un grande occhio di donna – sopra cui sono disegnati la linea della fronte e i capelli sciolti – che guarda cercando “un'impossibile unione”¹²⁶.

Io non parlo. Con chi dovrei parlare? Mangio i semi che mi danno, bevo il caffè che mi porgono. Guardo tre cose: il taccuino di Abba Jérôme, il diaframma del montone, il ginocchio nudo di Emawayish., e sento più che mai il mio irrimediabile isolamento. È come se questi tre punti che formano un triangolo nella mia testa (per il fatto che sono il solo a conoscere tutti i loro nessi), tagliassero intorno a me l'universo con un coltello, come per separarmene e chiudermi per sempre nel cerchio – incomprensibile o assurdo per chiunque – dei miei personali incantesimi... Ripiombo nel più nero sconforto, che assume una forma di inaridimento¹²⁷.

Nonostante il mutato stato d'animo, Leiris continua a partecipare ai sacrifici che l'équipe di Griaule documenta con fotografie e filmati, mentre si avvicina la partenza da Gondar.

Quando, il 29 novembre, Emawayish e la madre lasciano la residenza della Missione dove si sono recate a salutarlo, non si scomoda ad accompagnarle: “Sarei quasi per dire che è incompatibile con ‘la mia dignità’”¹²⁸.

La partenza avviene il 7 febbraio a bordo del piroscafo *D'Artagnan* che attraccherà a Marsiglia il 17 dello stesso mese. Il viaggio è finito.

Più di vent'anni dopo la pubblicazione de *L'Afrique Fantôme*, Lévi-Strauss, giunto alla fine del proprio viaggio ai tropici, trovandosi in una condizione psicologia molto vicina a quella che aveva vissuto Leiris durante e alla fine del lungo viaggio in Africa, scrive:

una tappa del viaggio era stata particolarmente scoraggiante [...] invece di aprirmi un universo nuovo, per un singolare paradosso la mia vita avventurosa mi restituiva piuttosto il vecchio, mentre quello a cui avevo aspirato si dissolveva tra le mie dita [...]. Soprattutto ci si domanda: che cosa siamo venuti a fare qui? Con quale speranza? A quale fine? Cos'è realmente un'inchiesta etnografica?¹²⁹

Esaurite le esperienze e le emozioni del viaggio, Leiris coltivò, annotandola sul diario, l'idea di scrivere un romanzo – via d'uscita da un'esperienza deludente e forse anche da una scrittura che gli pareva inadeguata – di cui traccia una sommaria trama.

Il personaggio centrale è un uomo che somiglia a Axel Heyst (ha il suo stesso nome), protagonista di *Victory: An Island Tale* di J. Conrad¹³⁰, una delle fonti della sua ispirazione poetica.

¹²⁶ Cfr. M. Leiris, *Biffures*, in Id., *La Règle du jeu*, a cura di D. Hollier et al., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 171. Il disegno è in M. Leiris, *Journal*, cit., p. 6.

¹²⁷ *Ivi*, p. 426.

¹²⁸ Conclude la nota del 29 novembre: “Se fossi andato a letto con Emawayish, chissà?, l'avrei forse fatta godere...”, *ivi*, p. 499, oscillando, per l'ultima volta, tra il distacco della “ragione” e le proprie insormontabili insicurezze emotive.

¹²⁹ C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955 (tr. it. *Tristi Tropici*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 321-322).

¹³⁰ Ambientato nelle isole della Malesia, il romanzo è una sottile indagine sulle ambiguità del rapporto amoroso e sulle violenze segrete che possono nutrirlo.

L'Heyst di Leiris è un uomo che esercita un "mestiere qualsiasi in una colonia qualsiasi"¹³¹. Dopo avere tentato il suicidio sparandosi alla tempia, si lascia morire in una delle ricorrenti epidemie che infestano le colonie, incapace di vivere fra gli altri, di comunicare, di stringere un legame amoroso.

In *Tristes Tropiques* anche Lévi-Strauss abbozza l'idea di un lavoro letterario, un'opera teatrale, ispirata al *Cinna* di Corneille, ove fa confluire le riflessioni sulla propria vita e sul significato del viaggio, inteso come fallace meta "che salva e rinnova". I protagonisti sono l'imperatore Augusto e Cinna, l'uno *alter ego* dell'altro. All'inizio, l'apoteosi di Augusto e il ritorno a Roma di Cinna che vuole sposarne la sorella Camilla senza accettare le regole del diritto romano, avendo peraltro già perduta, durante il viaggio, l'illusione che altrove si possa trovare un mondo senza regole:

Convinto che stavo per creare un nuovo legame nell'universo [...] ho perso tutto, anche il più umano mi è divenuto inumano [...]. Eppure non era nulla: la terra era simile a questa terra e l'erba a questa prateria¹³².

Nel dramma di Lévi-Strauss la sconfitta si rivela duplice: quella di chi ha tentato di fuggire i legami della civiltà (Cinna) e quella della stessa civiltà di Roma, impersonata da Augusto. In un clima che travolge il furore di onnipotenza che aveva animato Augusto e Cinna:

Roma è inondata dalla divinità: il palazzo imperiale è rovinato, le erbe e gli animali lo invadono. Come se la città fosse distrutta da un cataclisma, essa ritorna allo stato naturale¹³³.

"Al di là della diversa filosofia – nota Sobrero – le due storie hanno molto in comune. In ambedue i casi siamo alla fine della ricerca e in ambedue i casi dichiaratamente l'antropologo narra di sé, narra quel che nel resoconto etnografico non potrà essere presente; e analoga è la storia immaginata: il viaggio, la delusione, la presenza di una donna, la disfatta, il suicidio finale"¹³⁴.

Agli incontri con i posseduti di Gondar si collega strettamente *L'Âge d'homme*¹³⁵, in cui Leiris si autoanalizza in termini di uomo posseduto da due figure femminili mitiche: Giuditta e Lucrezia – che aveva visto in un dipinto di Cranach e che lo avevano molto colpito – agendo in conformità alle funzioni che esse esprimono. Le due donne simboleggiano anche l'impronta lasciata su di lui dal problema dell'osservazione partecipe e dalla conseguente conflittualità tra un'attitudine troppo prossima al fenomeno da restarne sopraffatta e una che, al contrario, si situa al di sopra delle situazioni e che, da una distanza troppo remota, esercita una conoscenza distruttiva. Sono, in sostanza, le due posizioni assunte da Leiris nei confronti dei posseduti di Gondar che qui appaiono in forma di personificazioni mitiche entro la cui cornice i suoi sentimen-

¹³¹ AFI, p. 523.

¹³² C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 326.

¹³³ *Ivi*.

¹³⁴ A. Sobrero, *Il cristallo*, cit., p. 28.

¹³⁵ M. Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939; finito di scrivere nel 1935.

ti sono, al tempo stesso, negati e liberati¹³⁶. Questa "radicale" autobiografia si esprime attraverso una scissione in cui Leiris recita, alternativamente, i ruoli dei due "spiriti" che lo possiedono. Significativamente egli ritorna anche al suo soggiorno in Etiopia e alla donna nella quale aveva preso corpo il suo "fantasma africano", Emawayish:

consigliato dal mio medico e pensando io stesso che mi mancava un po' di esperienza di vita dura, colsi l'occasione di fare un lungo viaggio in Africa [...]; trovandomi a Gondar mi innamorai di un'etiopie che corrispondeva fisicamente e moralmente al mio doppio ideale di Lucrezia e Giuditta [...]. Forse era soltanto una nuova immagine in carne e ossa della Margherita dal collo tagliato di cui, da fanciullo, all'opera, non ero riuscito a vedere lo spettro? [...]¹³⁷

Il ritorno a Parigi: Leiris etnologo

Leiris non fornì interpretazioni della possessione nell'articolo apparso nel 1933 su "Minotaure" subito dopo il ritorno – ove si limitò a presentare fotografie commentate del sacrificio del toro, eseguito in casa di Malkam Ayyahou "su ordinazione" dei francesi l'8 ottobre 1932¹³⁸ – né in *L'Afrique Fantôme*¹³⁹.

Tra il 1934 e il 1938 pubblicò tre contributi, utilizzando i materiali raccolti durante il soggiorno gondariano: due brevi articoli (1934-1935)¹⁴⁰ e uno più ampio (1938)¹⁴¹.

Nel primo contributo, relativo al culto degli *zar* a Gondar, articolato in sette punti, ne esamina i molteplici aspetti anticipando, per alcuni versi, quanto la successiva riflessione critica ha posto in luce: la polivalenza e la difficile collocazione del culto entro uno degli aspetti che maggiormente lo caratterizzano¹⁴².

In Etiopia la *maggior parte* delle malattie sono ricondotte alla possessione da parte di spiriti (*zar* o altri), che – si crede – possono entrare in un individuo per vari motivi: in genere perché non si sono rispettate certe regole, note a livello della comunità. Per quanto riguarda il rituale della "guarigione", ripete quanto già esposto dettagliatamente nell'articolo del 1933¹⁴³ (*aspetto medico*). Per quanto concerne l'*aspetto mitologico* sottolinea il carattere stagionale della possessione (gli *zar* escono durante la bella stagione), riconducendo la loro origine a Eva o a Kaleb (uno dei successori di Ezana il primo sovrano cristiano dell'Etiopia)¹⁴⁴.

¹³⁶ Cfr. G. Poiry, *Michel Leiris: dualisme et totalité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, *passim*.

¹³⁷ M. Leiris, *Età d'uomo*, a cura di A. Zanzotto, Milano, SE, 2003, pp. 171-172.

¹³⁸ AFI, pp. 435-437.

¹³⁹ M. Leiris, *Le Taureau de Seyfou Tchenger*, in "Minotaure", n. 2, pp. 74-82.

¹⁴⁰ M. Leiris, *Le Culte des zârs*, cit., Id., *Un rite médico-magique Éthiopien, Le jet du Dângâra*, in "Aethiopica", anno II, n. 2 (1935), pp. 61-74.

¹⁴¹ M. Leiris, *La croyance aux génies "zâr" en Éthiopie du Nord*, in "Journal de Psychologie Normal et Pathologique", n. 35, (1938), pp. 108-125.

¹⁴² Cfr. R. Beneduce, *Trance*, cit., pp. 260-264.

¹⁴³ Induzione del malato in *trance*, da parte del *bale zar*, mediante il *gurri*, recita del *fukkara*, o tema di guerra, da parte dello *zar* per bocca del posseduto, rivelazione del nome dello *zar* e definizione del sacrificio che lo *zar* chiede come risarcimento per il divieto non rispettato.

¹⁴⁴ Il sovrano che avrebbe diviso il suo regno tra i figli, decretando che uno avrebbe regnato di giorno, gli altri, resi invisibili, di notte; questi ultimi furono i primi *zar*.

Quanto all'aspetto religioso, sottolinea come il culto venga praticato sia in ambito cristiano sia musulmano, a dimostrazione che è sotteso alle religioni monoteistiche più diffuse anche se apparentemente contrastato dalla Chiesa ortodossa d'Etiopia. Rileva anche il rapporto molto stretto tra il culto degli *zar* e i rituali di caccia e di guerra, e legge il *fukkara* come manifestazione guerriera in quanto il caso più frequente di possessione maschile è quella che deriva a un individuo dall'aver ucciso un uomo o uno dei cinque grandi animali (elefante, leone, rinoceronte, bufalo, giraffa) il cui *zar* passerà all'uccisore.

La possessione si può talora configurare come una sorta di incubato, un accoppiamento tra lo *zar* e la posseduta, in cui lo *zar* si comporta come un marito geloso, arrivando anche a fare abortire la donna che possiede. Alcune adepti gli hanno riferito di un rapporto stretto tra il piacere del coito e quello del *gurri*. All'incubato per le donne (che di notte vengono udite godere per il rapporto che hanno con lo spirito che le possiede), può corrispondere, per gli uomini posseduti, una situazione di succubato: divengono impotenti e hanno polluzioni notturne (*aspetto sessuale*).

Sono le trasgressioni a determinare la possessione. Il mito tramanda il patto tra lo *zar Seyfou* e il santo cristiano Gabra-Manfas-Qeddus, secondo il quale *Seyfou* si impegnò a punire coloro che non adempivano agli obblighi religiosi. L'accordo pare non essere avvertito in contrasto con il fatto che, dopo i sacrifici, tutti i convenuti, adepti della confraternita e invitati, si abbandonano a scene teatrali improvvisate durante le quali la religione ufficiale è oggetto di derisione e a processi simulati per fare pagare piccole multe a coloro che hanno assistito al rito e non hanno rispettato qualche interdetto (*aspetto giuridico*).

Il fatto che si debba pagare il guaritore dopo la guarigione, in natura o in denaro, a seconda dei casi, attiene all'aspetto economico. Un malato guarito resta sempre in obbligo verso il *bale zar* che, di tanto in tanto, dovrà andare a visitare portando piccoli doni. Chi è povero, può essere curato gratuitamente, in cambio presterà servizio presso il guaritore. Il ruolo della donna posseduta in seno alla famiglia è ambivalente: può anche essere cacciata di casa per questo motivo, ma, in genere, la sua posizione acquista rilievo all'interno del gruppo parentale. Una volta venuta a patti con il suo *zar*, viene consultata per molti problemi: questioni relative a interessi, matrimoni, parti, predizione dell'avvenire. Essendo ereditario, lo *zar* entra nella famiglia e vi rimane per molte generazioni: alcuni parlano del loro *zar* come di un titolo di nobiltà (*aspetto familiare e sociale*).

Leiris introduce poi un'osservazione legata alla sfera psicologica, tema che affronterà e svilupperà nel lungo saggio del 1958¹⁴⁵. Guardando Malkam Ayyahou durante molti mesi, dice di essere giunto a considerare che gli *zar* che la possedevano costituivano un *guardaroba di personalità a mezza strada tra la vita e il teatro*, che ella poteva indossare a suo piacimento.

Argomentando da appassionato di teatro, vissuto come "seconda pelle", aveva colto la *dimensione teatrale* della possessione che implica, da parte degli "attori" sociali, la conoscenza di un canovaccio, l'uso di costumi e di una scenografia e che contempla anche i benefici economici che derivano al *bale zar* (sempre un ex posseduto)

¹⁴⁵ M. Leiris, *La possession*, cit.

dall'esercizio della possessione. Nei rituali di possessione letti *sub specie theatri*, Leiris aveva dunque messo a fuoco la centralità della *dimensione comunicativa*, uno dei temi più forti, anche se non approfonditi, della sua analisi.

Come negli altri contributi etnografici degli anni Trenta, le riflessioni personali, gli approfondimenti, occupano qui uno spazio molto ridotto, quasi che Leiris non si sentisse pronto ad affondare il coltello nel tessuto dell'interpretazione che avrebbe richiesto una preparazione di base che, al momento, la sua esperienza e gli studi generali sui fenomeni modificati di coscienza non permettevano di compiere. Oltretutto descrivere quanto ha visto, si "limita" a brevi commenti che gli derivano più dalla sensibilità dell'artista e dell'osservatore partecipante che da approfondimenti colti.

Va notato inoltre che – al di là della felice intuizione del *guardaroba di personalità*, che richiama quello dell'attore, definizione di successo che aprirà la via a interpretazioni più complesse sugli aspetti teatrali della possessione – applica ai fenomeni *zar* categorie prevalentemente tratte dalla prospettiva culturale occidentale del tempo. Si sofferma sul concetto di *personalità multipla* (che richiama una condizione patologica), pone quindi l'accento sul comportamento denominato *eonismo* (gusto, anche suo, per il travestimento)¹⁴⁶, che lo colpisce, ma di cui non dà spiegazioni funzionali nell'ambito delle culture dell'Africa e, nello specifico, dei culti di possessione¹⁴⁷. Sfiora il concetto di persona *aperta e disponibile* al contatto con l'alterità, che affonda nel patrimonio complesso di miti diffusi nel paese: gli *zar* sono figli di Eva o di un antico re, o, ancora, nascono dal connubio di uomini con sirene, con ippopotami o altri esseri viventi, ovvero sono spiriti che escono dal corpo di grandi animali uccisi o di uomini uccisi in combattimenti rituali. Un'idea di disponibilità verso "l'altro" che coincide anche con il complesso universo degli spiriti (buoni o malvagi). L'identità sapientemente costruita dall'arte della possessione – come ha osservato di recente, seppure relativamente a un altro contesto di possessione, la Pennacini – risulta strettamente legata alla rappresentazione di un'alterità proveniente da luoghi lontani nel tempo e nello spazio, ricreati nel cuore stesso della persona¹⁴⁸.

Il secondo breve saggio, apparso su "Aethiopia" del 1935, è un *focus* su un rito notturno che si compie nella *brousse* a cui Leiris ha potuto assistere e di cui dà conto nel diario. Il rito prevede il sacrificio di un animale nero (capra o pollo) che, dopo alcune pratiche, viene gettato in un cespuglio, o in un altro luogo nascosto, allo scopo di spostare la malattia da un individuo a un altro. Chi passerà vicino al punto in cui è stato gettato il corpo dell'animale sacrificato, verrà colpito dallo spirito malvagio che prima possedeva la persona per la quale è stato gettato il *dânqâra*.

Nota inoltre che, poiché questo sacrificio si svolge furtivamente di notte e fuori dell'abitato, alla presenza degli adepti e del guaritore, esso attinge alla "magia nera". Più tardi (1958) correggerà il tiro, parlando più propriamente di una "caccia"¹⁴⁹. Il

¹⁴⁶ M. Leiris, *Età d'uomo*, cit., pp. 150-151.

¹⁴⁷ Mi riferisco in particolare all'*hoolle hoore* (cfr. *supra*).

¹⁴⁸ C. Pennacini (a cura di), *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Roma, Carocci, 2002, p. 49.

¹⁴⁹ In *La possessione*, cit., p. 82: il lancio del *danqârâ* è un caccia, durante la quale lo *zar* che presiede al rito (impersonato dal guaritore) e i suoi accoliti (impersonati dagli adepti) si recano nella savana.

rito obbedisce al principio generale del culto *zar* secondo cui lo *zar* non si annulla: può essere addomesticato, passare ereditariamente da un individuo a un altro, da una persona povera a una ricca, ma non si estingue, è come la malattia, come il male.

L'ultimo dei saggi degli anni Trenta, scritto nel 1935¹⁵⁰, fu pubblicato tre anni più tardi¹⁵¹.

Il tema su cui Leiris si sofferma con tratti di "originalità" – e che riprenderà nel 1958 – è quello della "colpa". Sono infinite le mancanze che si possono commettere verso lo *zar*: errori, disattenzioni, omissioni, che determinano la loro ira e quindi la possessione e i mali che ne derivano. Per questo occorre "placarli" con riti appropriati.

Alla base dei rituali della confraternita di amhara cristiani, con i quali Leiris aveva avuto pressoché esclusivamente a che fare a Gondar (nel diario registra di avere tentato di avvicinare *bale zar* musulmani ma di non avere potuto partecipare ai loro culti)¹⁵², stava l'idea di "fare pace" con lo *zar*, di renderlo conciliante, di sostituire la possessione scomposta con quella rituale che, "se tutto va bene", si presenterà a scadenze fisse e controllate.

Adorcismo, dunque, non *esorcismo*, diversamente dai precedenti resoconti sulla possessione da parte degli *zar* che non avevano messo in luce la dimensione religiosa e culturale di questa relazione, restando influenzati dalla nozione occidentale di possessione demoniaca¹⁵³. La sua riflessione sulla "logica di patto" tra uomo e *zar* – che ha come motore della relazione il *sacrificio* e i rituali che si sviluppano attorno ad esso – è stata ripresa nelle interpretazioni recenti di importanti aspetti del fenomeno¹⁵⁴.

Negli anni seguenti Leiris fu attratto soprattutto dal lavoro letterario. A riconciliarlo con l'etnografia, in prospettiva diversa da quella maturata nel corso della Dakar-Gibuti e negli anni successivi, furono la missione in Africa (1945) e soprattutto i due viaggi alle Antille (1948 e 1952).

In Costa d'Avorio entrò in contatto con la gravità dei problemi della manodopera e avvertì la necessità di una presa di posizione netta di fronte ai fatti sociali, di impegnarsi, non nascondendo la contraddizione che si manifesta all'etnografo quando "deve farsi uomo impegnato pur tendendo a una perfetta oggettività"¹⁵⁵. È la stessa prospettiva che anima la prefazione del 1951 a *L'Afrique Fantôme*¹⁵⁶ e che costituisce la materia dell'articolo, apparso su "Les Temps Modernes" nell'agosto 1950, *L'ethnologue devant le colonialisme*¹⁵⁷.

La caccia viene richiamata, al ritorno, dalla recita dei *fukkara*, temi di guerra e/o di caccia che costituiscono la divisa dei maggiori *zar* che possiedono Malkam Ayyahou.

¹⁵⁰ M. Leiris, *La croyance aux génies "zâr"*, cit.

¹⁵¹ Il contributo fu ripubblicato nel 1980, come saggio introduttivo alla ristampa de *La Possession*, cit.; entrambi ristampati in *MA*, cit., pp. 923-945 e 949-1061.

¹⁵² *AFI*, p. 425.

¹⁵³ Cfr. M. Griaule, *Le livre de recettes d'un dabtara abyssin*, Paris, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie, XII, 1930.

¹⁵⁴ Cfr. J. Boddy, *Wombs and Alien Spirits: Women, Men, and the Zar Cult in Northern Sudan*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989; Ead. *Spirit Possession Revisited: Beyond Instrumentality*, in "Annual Review of Anthropology", 23 (1994), pp. 407-434; A.L. Palmisano, *On the theory of trance: the zar cult in Ethiopia*, in "Kea" (2000), pp. 119-136; R. Beneduce, *Trance*, cit.

¹⁵⁵ M. Leiris, *C'est a dire*, cit., p. 68.

¹⁵⁶ Cfr. *supra*.

¹⁵⁷ M. Leiris, *L'ethnologue devant le colonialisme*, in "Les Temps Modernes", 6, n. 58 (1950), pp.

Nei viaggi del 1948 e del 1952 alle Antille¹⁵⁸, compiuti con finalità politico-sociali, aveva nuovamente incontrato la possessione, durante le indimenticabili "ingenue erranze" all'insegna della poesia, compiute, come s'è detto, con Métraux nei santuari dei culti *vodu*¹⁵⁹. Métraux era convinto che il posseduto, in uno stato di estrema tensione, entrasse in *buona fede* nella pelle del *loa* disceso su di lui per calcarlo e che recitasse il suo personaggio, agghindato con i costumi propri del *loa*, contornato da un pubblico fervente che credeva *sinceramente* nell'incarnazione dello spirito. Notava che le possessioni non avevano *nulla di eccezionale* e, lungi dallo svolgersi in un'atmosfera delirante, avvenivano in mezzo a una folla investita da un entusiasmo mistico, che interveniva in modo codificato in momenti precisi della cerimonia¹⁶⁰. Métraux fu anche molto sensibile all'aspetto artistico del *vodu* e particolarmente coinvolto nella musica e nelle danze che accompagnavano la possessione, ma non fu mai iniziato al culto, come l'amico Pierre Verger¹⁶¹, iniziato ai segreti dal *candomblé*. Apprezzando le competenze di Verger, Métraux gli aveva inviato il testo de *La comédie rituelle dans la possession* chiedendogli un parere sulla *buona fede* dei posseduti. Verger gli aveva risposto: "Uomo senza fede!! Che osate porre il problema delle sincerità!!!"¹⁶².

La risposta di Verger¹⁶³ richiama le posizioni di Jean Rouch, indagatore sul terreno dei fenomeni di possessione:

Tutto quello che posso dire per il momento, è che ho assistito a rituali di possessione ovunque: con l'amico Rouget, nel sud del Bénin abbiamo realizzato insieme un film sul culto di Sakpata nei conventi della regione di Savalou. Ho visto la maggior parte dei film che sono stati realizzati sul Vodou haitiano e sul culto dello *Zar* in Etiopia, Egitto o Iran, per non parlare delle possessioni indiane o indonesiane. Effettivamente se in essi c'è un filo comune, la *trance*, il suo impiego è ovunque differente, vale a dire: nei paesi dove lavoro, la possessione è un fenomeno assolutamente normale che può colpire tutti; noi, che non possediamo la tecnica del corpo che ci permette di entrare in trance, non siamo normali¹⁶⁴.

357-374 (tr. it. *L'etnografo di fronte al colonialismo*, in M. Leiris, *L'occhio dell'etnografo*, cit., pp. 114-130).

¹⁵⁸ Dove ritornò nel 1952, cfr. M. Leiris, *Contacts de civilisations en Martinique et en Guadeloupe*, Paris, Unesco ("Race et société"), Gallimard, 1955, pp. 192, con prefazione di A. Métraux.

¹⁵⁹ Cfr. M. Leiris, *Regard vers Alfred Métraux*, in "Mercure de France", 1200 (1963), pp. 411-415 (tr. it. *Sguardo su Alfred Métraux* in Leiris, *L'occhio dell'etnografo*, cit., pp. 140-145).

¹⁶⁰ Cfr. A. Métraux, *La comédie*, cit., p. 120.

¹⁶¹ P. Verger (1902-1996) a Bahia si appassionò al *candomblé*, divenendone uno dei massimi esperti. Ne andò a ricercare le origini africane, a Kétu, nel Benin, dove studiò *l'Ifa*, un sistema di divinazione degli Yoruba, e fu ammesso al grado sacerdotale.

¹⁶² A. Métraux - P. Verger, *Le pied à l'étrier. Correspondance 1946-1963*, a cura di J.-P. Le Boulter, Paris, Éditions Jean-Michel Place ("Les Cahiers de Gradhiva" 22), 1994, p. 224.

¹⁶³ P. Verger, *Notes sur le culte des Orisá et Vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique*, Mémoires de l'IFAN, Dakar, n. 51, 1957.

¹⁶⁴ J. Rouch, *La trance créatrice*, in AA.VV., *Trance, Chamanisme, Possession*, Actes des Deuxièmes Rencontres Internationales sur la Fête et la Communication (Nice 24-28 avril 1985), Nice, Éditions Serre, 1986, pp. 3-6; pp. 4-5.

Anni dopo i viaggi alle Antille, Leiris scrisse la *Preface* alla riedizione di *Le vaudou haïtien* di Métraux (1968), ove esprime una netta adesione al metodo etnografico dell'amico da poco scomparso, che sente profondamente consonante:

[...] Métraux si rivela, attraverso le opere, uomo che si preoccupava prima di tutto della conoscenza concreta, per lui lo studio delle società non era una via che sfocia nella teoria, ma un modo di conoscere gli uomini e di accostarsi a loro più da vicino, in tutta la diversità dei loro usi e costumi.

E per quanto riguarda il *vodu*:

Soggetto difficile, che attiene alla sociologia, alla psichiatria, alla storia delle religioni, oltre al fatto che si situa ai confini dell'africanismo e dell'americanismo. Ma soggetto appassionante proprio per la sua complessità, perché il *vodu* è uno strano incrocio ove si mescolano [...] religione, magia, medicina, teatro, musica, danza e arti plastiche. Inoltre [...] esso rappresenta il luogo in cui, un gran numero di persone – la maggior parte diseredate – trovano una ragione di vivere, in quel paese in cui una dittatura crudele e aberrante alla quale è ancora sottomesso [...] non ha fatto che aggravare le condizioni miserabili aggiungendo un male supplementare¹⁶⁵.

Métraux aveva affrontato con equilibrio il problema dell'interpretazione della *trance* da possessione:

Il mio proposito in questo libro è di parlare del vodu da etnografo, cioè con metodo e prudenza. Se da un lato ci siamo guardati dall'entusiasmarci come coloro che, a contatto di una religione esotica, vengono colti da una sorta di sacra venerazione e finiscono per condividere la credulità degli stessi fedeli, d'altro canto mi sono sforzato di evitare l'atteggiamento di quei voltairiani da strapazzo che parlano incessantemente di ridicole frodi con ammiccamenti d'intesa¹⁶⁶.

Lo stesso anno (1958), in soli tre mesi, dopo essersi ripreso dai gravi postumi del tentato suicidio, Leiris scrive il suo saggio più celebre sulla possessione in Etiopia.

“Essere fuori da sé, proiettarsi in un altro mondo, diventare un altro”: la *trance* da possessione permette questo, e Leiris ne aveva avuto le prove durante il soggiorno gondariano, seppure tessute, allora come in seguito, entro una trama di dubbi, legati anche al fatto che non si sentì mai integrato nella setta di Malkam Ayyhaou.

Nel saggio – articolato in cinque capitoli preceduti da una *Introduzione*¹⁶⁷ – la possessione non è indagata in quanto *istante sacro* che nasce da un'esperienza socializzata di dilatazione dell'io, bensì come “gioco”, più o meno profondo, della coscienza. Si apre con il riferimento – e non è un caso – all'incredulità di Griaule rispetto alla *buona fede* dei posseduti, tema centrale del lavoro:

¹⁶⁵ M. Leiris, *Preface* a Alfred Métraux, *Le Vaudou haïtien*, Paris, Gallimard, 1968.

¹⁶⁶ A. Métraux, *Il vodu*, cit., p. 13.

¹⁶⁷ 1. *Culto degli zar e sciamanesimo*; 2. *Possessione, divertimento e arte*; 3. *Lo zar come simbolo d'un modo d'essere e guida all'azione*; 4. *Coscienza e incoscienza nelle scene di possessione*; 5. *Teatro recitato e teatro vissuto nel culto degli zar*.

molto spesso i malati [di *zar*] sono maniaci di dubbia sincerità, le loro buffonate e i loro canti sconcertano la gente. Li si incontra ai mercati, alle feste religiose o a quelle private, nei luoghi dove sono sicuri d'aver gente intorno [...] ¹⁶⁸.

Molto ricco l'apparato di note, nel quale vanno individuati i più efficaci sforzi dell'autore rispetto alla definizione di molteplici aspetti della possessione, in particolare degli aspetti mitici e medici della *trance* da possessione¹⁶⁹, ove l'influenza di Métraux è evidente sia nei riferimenti ai culti della Grecia antica – che sviluppa anche sulla base dei lavori di Henri Jeanmaire¹⁷⁰ – sia nell'analisi del fenomeno della *trance* da possessione, di cui individua un'ampia gamma di stadi.

Il centro dell'opera – mosaico multicolore, “calescopio” di immagini, personaggi e situazioni, nel quale non è facile orientarsi, non avendo tra le mani la sua precedente produzione, a partire dal diario – è certamente l'ultimo capitolo su *teatro recitato e teatro vissuto*. Dopo complesse, talora involute, argomentazioni ed esempi, Leiris giunge ad *assolvere* i “suoi” posseduti dall'accusa di malafede e buffoneria. Nei capitoli precedenti aveva proposto considerazioni sulla possessione in vari ambiti geostorici, facendo riferimento, sulla scorta di Jean Filliozat¹⁷¹, allo sciamanesimo, ma solo in quanto ambito di culti di vasta diffusione che prevedono la *trance*, sul quale numerosi autori avevano riflettuto per determinare se si trattasse di forme violente di possessione ovvero di rappresentazioni di possessioni avvenute in tempi lontani che, nel presente, venivano riprodotte ritualmente. Aveva quindi posto l'accento sul fatto che le crisi di possessione, che *non sono* la malattia originaria da curare, si manifestano dopo l'intervento del guaritore che deve dare un nome allo *zar*.

Affrontando il tema “classico” della prostituzione rituale, aveva notato che nei riti *zar* è forse riconoscibile una traccia della prostituzione sacra che si manifesterebbe nella civetteria dei *wézeza*, donne-paggi degli *zar*, le quali, durante le riunioni della setta, si esibiscono con particolare galanteria nei confronti degli uomini presenti per estorcere loro delle offerte¹⁷².

Riprende anche il tema del travestimento (eonismo), facendo riferimento a rituali di possessione che ha incontrato in Africa occidentale (*boolle boore*); si sofferma sulla figura del buffone e sulle danze burlesche che connotano, oltretutto le cerimonie *zar*, molti altri rituali e anche sui momenti di spettacolo vero e proprio inscenati nel corso delle *wadaja* e sui processi burla, che avvicina ai momenti di gioco che si inscenano

¹⁶⁸ M. Griaule, *Le livre*, cit., p. 129.

¹⁶⁹ Leiris utilizza il saggio di H. Aubin (*Danse mystique, possession, psychopathologie*, in “L'Évolution psychiatrique”, IV, Paris 1948, pp. 191-215), che aveva indagato gli effetti del movimento rotatorio del busto e del collo che *stimola violentemente il labirinto*, provocando un particolare *stato di ubriachezza*, cfr., *La possessione*, cit. nota 9, p. 76.

¹⁷⁰ H. Jeanmaire, *Le traitement de la mania dans le “mystères de Dionysos et des Corybantes*, in “Journal de psychologie normale et pathologique”, XLII, 1, pp. 64-82 e Id., *Dionysos, histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1951 (tr. it. *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi, 1972).

¹⁷¹ J. Filliozat, *Magie et médecine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944, pp. 79-80.

¹⁷² M. Leiris, *La possessione*, cit., p. 78, nota 14.

nel corso delle feste matrimoniali nelle quali i giovani formano una vera *troupe* d'attori che fanno la parodia di grandi personaggi politici o religiosi¹⁷³.

Tocca il tema dell'assimilazione dei culti *zar* ai riti matrimoniali quando esamina una gamma variegata di stati modificati di coscienza: dalla semi-incoscienza alla totale incoscienza dei posseduti, a significare che è impossibile imprigionare momenti rituali così complessi all'interno di categorie fisse.

Erano buffoni o persone in *buona fede*, i posseduti di Gondar con i quali Leiris aveva vissuto cinque mesi tra l'estate e l'inverno del 1932?

Il problema è, in realtà, come accennavo, un *falso problema*: questa la conclusione a cui giunge alla fine del complesso e tormentato saggio, ove, per la prima volta, fa riferimento alla "commedia rituale" su cui tornerà nel 1967 presentando, con modestia, il proprio curriculum al CNRS:

L'importanza che Leiris attribuisce al teatro e agli spettacoli in generale, del resto, non poteva non portarlo ad esaminare, con il desiderio ostinato di scoprirne i risvolti psicologici, quella sorta di "commedia rituale" (secondo i termini di Alfred Métraux) che praticano gli adepti di culti basati sulla possessione, come quello degli *zar* in Etiopia e come il *vodu* haitiano¹⁷⁴.

Recensendo, su "Les Temps Modernes", i lavori di Métraux e di Leiris sul *vodu* e lo *zar*, Jean Pouillon riprende il tema della *buona fede*, sostenendo che il dilemma *possessione autentica/possessione non autentica*, ovvero *coscienza/incoscienza* dei posseduti è un falso problema e mettendo in risalto come in tutti gli uomini non esistano sentimenti "naturali": quando un sentimento viene manifestato, contiene sempre una parte di "cattiva fede".

"Noi – scrive – siamo come i *garçon* del caffè che recitano la parte dei *garçon* del caffè" di cui parla Sartre in *L'Être et le néant* e, se i posseduti si situano per Leiris "a mezza strada tra la vita e il teatro", "tutti siamo a mezza strada"¹⁷⁵. Legge le opere di Métraux e di Leiris senza inserirle entro i termini dell'antropologia sartriana de *L'Être et le néant*¹⁷⁶, che certamente influenzò Leiris, ma non determinò in lui una conversione, semmai un chiarimento, una conferma di intuizioni già presenti e che, negli anni del dopoguerra, durante i quali si era consolidata l'amicizia con Sartre, gli permisero di fare chiarezza con se stesso, di unificare, sotto un nuovo segno ascendente, le due facce della sua opera, autobiografia ed etnografia.

La ricezione delle idee dell'amico filosofo esistenzialista (che Leiris conobbe nel 1942)¹⁷⁷, fu certamente sovradimensionata dalla critica relativa alla sua opera sulla possessione del 1958, mentre assai più influenzata essa appare dalle posizioni di Métraux.

Vivendo accanto alla possessione per alcuni mesi, poi riflettendo sul fenomeno per molti decenni, Leiris passò da una poetica "surrealista" dell'inconscio a una filo-

¹⁷³ *Ivi*, p. 25 e ss.

¹⁷⁴ M. Leiris, *Titoli e lavori*, cit., pp. 204-205.

¹⁷⁵ J. Pouillon, *Compte rendu* in "Les Temps Modernes", n. 134 (1959), p. 1491.

¹⁷⁶ J.P. Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

¹⁷⁷ M. Leiris, *C'est à dire*, cit., p. 50: "in un momento preciso, durante alcuni anni, io ho subito fortemente l'influenza di Sartre".

sofia "esistenzialista" della coscienza; passaggio che avvenne senza soluzione di continuità: già nei primi lavori mostrò una forte *sensibilità teatrale* nel descrivere le scene di possessione; nel saggio del 1958, tutto basato sul *teatro della possessione*, permangono tracce evidenti di quella celebrazione del *meraviglioso* che contraddistinse il suo primo periodo e, anche dal punto di vista stilistico, vi si percepiscono chiaramente i "lampi" della poetica surrealista.

Se le analisi sulla possessione di Leiris e di Métraux furono *anche* influenzate dall'imperativo sartriano della *buona fede*, va detto che lo stesso Sartre – che nel 1949 aveva trascorso qualche tempo ad Haiti, rimanendo impressionato dal *vodu* e, soprattutto, dallo slancio frenetico della *trance* (di cui scrisse su "Franc Tireur" del 21 e del 24 ottobre del 1949) – fu, a propria volta, influenzato dalle loro riflessioni. Nel 1960, nel corso di un viaggio in Brasile con Simone de Beauvoir, incontrò Jorge Amado che, a Bahia, sua città natale, li guidò ad assistere alle cerimonie del *candomblé*. Là incontrarono Pierre Verger e furono conquistati dal fascino di quella cosmologia ricca di immagini e dalle trasformazioni "teatrali" dei posseduti "cavalcati" dai loro spiriti.

Le descrizioni di quell'esperienza si nutrono delle suggestioni derivate dai lavori di Leiris, Métraux e Pouillon. Dei posseduti neri di Bahia, Simone de Beauvoir scrisse:

Prima schiavi, oggi sfruttati, subiscono un'oppressione che arriva a spossarli [*déposséder*] di loro stessi. Per difendersi non è loro sufficiente conservare i loro costumi, le loro tradizioni, le loro credenze: essi coltivano le tecniche che li aiutano a staccarsi per mezzo dell'estasi [sta per *trance*] dal personaggio menzognero nel quale sono imprigionati; nel momento nel quale sembrano perdersi, è allora che si ritrovano: essi sono posseduti, è vero, ma dalla loro verità¹⁷⁸.

La conclusione di Leiris al saggio del 1958 sulla possessione recita:

In definitiva, l'elemento teatrale o, in generale, puramente artistico presente in questi rituali non sembra un elemento accessorio, una semplice conseguenza di un'alterazione. Rappresenta piuttosto un qualcosa di molto importante che tende a crescere non appena le circostanze siano favorevoli. La possessione in sé è già teatro perché porta obiettivamente alla raffigurazione di un personaggio mitico o leggendario tramite un attore umano [...]. Siamo qui di fronte, si direbbe, a ciò che costituisce la grande forza delle magie, malgrado le continue smentite che loro infligge l'esperienza: gli elementi affettivi che esse mobilitano, insieme con il loro materiale di miti e d'immagini e con quella parte di dramma che contengono¹⁷⁹.

Possessione come "teatro vissuto", dunque, che Leiris mette a confronto con il "teatro recitato" dell'Occidente per chiarire che, nel contesto gondariano, la distinzione tra teatro e realtà si annulla e che non è possibile separare possessione autentica e simulata. Del resto la sua stessa osservazione partecipata va intesa nel senso del "teatro vissuto", venendo, la sua esperienza, a fondare una concezione teatrale dell'Altro

¹⁷⁸ S. De Beauvoir, *La force de choses*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 543-544.

¹⁷⁹ M. Leiris, *La possessione*, cit., pp. 70-72.

come del Sé, nella quale le identità culturali compaiono in qualità di parti assegnate all'interno di un rituale di possessione, quasi si trattasse di una "civiltà della recita".

Nella tardiva rielaborazione del proprio vissuto, Leiris si allontana dall'idea che la possessione simboleggi il mondo assolutamente "altro" del "sacro" e della "religione del sangue", come aveva più volte sottolineato nel diario, con le immancabili contraddizioni, ma si collochi in una *realtà intermedia*, segnata dall'ambiguità di un "teatro" in cui l'"Altro" della civiltà propria e l'"Altro" della civiltà altrà si sovrappongono pur senza coincidere. Da questo punto di vista la ricerca sul campo non induce soltanto i posseduti a recitare una parte, ma lo fa anche l'etnografo, che fin dall'infanzia era stato affascinato dal teatro¹⁸⁰.

A riprova del fatto che il fenomeno della *trance* da possessione, nelle sue varie manifestazioni¹⁸¹, è molto complesso – uno stato modificato della coscienza attraverso il quale Leiris dichiara che si *esce realmente fuori di sé* essendo, fin dalle età più antiche, un'esigenza profonda dello spirito umano che non si rassegna alla finitudine – nella sua ultima riflessione sul tema, la *Prefazione* al volume di Rouget *Musica e Trance* del 1980, Leiris osserva che la possessione può essere paragonata a una sorta di *teatro interiore*, ben descritto da Gaultier nel personaggio "universale" di Emma Bovary, che assume un ruolo in *tutta buona fede*, essendo disposta a seguire i propri fantasmi come una *posseduta che incarna i suoi dei*¹⁸².

Leiris scrisse l'ultimo ampio saggio sulla possessione (1974) – la biografia del chierico *Mazmur*, un *bale zar* incontrato a casa di Malkam Ayyhaou al quale nel diario dedica brevi cenni – a 73 anni. In pensione come direttore di ricerca, dal 1971 era direttore onorario di ricerca del Cnrs e manteneva il suo ufficio al Musée de l'Homme.

Aveva ripreso in mano, dopo quattro decenni, le carte gondariane: il diario, le *fi-ches*, i quaderni di Abba Jérôme e, sulla base di quei documenti, realizzò un affresco di notevole interesse, diverso, per impostazione, rispetto agli altri contributi. Oltre ai contenuti di rilievo che reca (il felice ritratto e la storia della famiglia di origine di un *bale zar*), il saggio è significativo dal punto di vista filologico, in quanto offre la possibilità di apprezzare la documentazione che compilò in Etiopia e di intravederne le potenzialità di utilizzo che, in gran parte, restano tali. La biografia di Mazmur è l'unico esercizio che Leiris compie mediante l'uso intrecciato delle fonti¹⁸³.

¹⁸⁰ Si rinvia, per fare un esempio, a Leiris, *Età d'uomo*, cit., p. 40, dove confessa che l'abitudine di procedere per allusioni e per metafore e di comportarsi come se fosse sul palcoscenico gli è derivata dalla frequentazione del Teatro dell'Opera e dalla passione per il melodramma. Sul tema del "teatro recitato e vissuto" cfr. I. Albers, *Der besessene*, cit., *passim*.

¹⁸¹ Ai diversi tipi di *trance* nel culto *zar* fa riferimento A.L. Palmisano, *On the theory*, cit.

¹⁸² M. Leiris, *Preface* a G. Rouget, *La musique et la trance*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 7-14 (tr. it. *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, a cura di G. Mongelli, Torino, Einaudi, 1986; la *Prefazione* di Leiris è alle pp. IX-XVI: pp. XII-XIII).

¹⁸³ M. Leiris, *Mazmur le clerc*, in "L'Ethnographie", n. 68 (1974), pp. 39-58. Per realizzarlo si avvale del quaderno 236 di Abba Jérôme e del diario, di cui riprende alla lettera un passo, facendo anche riferimento alle note da lui stesso aggiunte al momento della pubblicazione. Nell'intenzione di Leiris vi era la ricostruzione di tre biografie di posseduti: oltre a quella di *Mazmur le clerc*, quelle di *Adanac, la dévergondée* e di *Sayd Mabammad, le fou*, cfr. D. Fabre, *Un rendes-vous manqué. Ernesto de Martino et sa réception en France*, in "L'Homme", 39, 151 (1999), pp. 207-236; p. 232.

Ben istruito e, fino a una certa età, cristiano (figlio di un cristiano amhara e di una oromo, musulmana), diacono, l'*alaqa* Mazmur era originario di Baata nel Semén, dove la famiglia aveva un genio guardiano, *Abba Sanga Tchegar*, essendo la madre una potente *bale zar*. Da bambino aveva sofferto di un disturbo agli occhi e, adulto, era stato colpito da una patologia che gli aveva procurato piaghe sulla testa. Rimasto orfano della madre di cui aveva ereditato gli *zar*, era stato portato dal padre presso una famosa *bale zar* che lo aveva iniziato al culto mediante una cerimonia che prevedeva il sacrificio di vari animali, il rito del *mora sèra*.

Mazmur aveva bevuto il sangue delle vittime e indossato il peritoneo, quando, durante il rito, era stato *mušerra*, novello sposo. In seguito all'iniziazione, la sua salute era molto migliorata. Dopo avere ricevuto la benedizione di un grande santo musulmano, lo *shaykh* Mohammed Zayd, che gli aveva consigliato di aprire un *guenda* (di iniziare a fare il *bale zar*), si era trasferito a Gondar ed era divenuto un guaritore assai apprezzato.

Forte bevitore, era stato, in seguito, colpito da una parziale paralisi che, si diceva, fosse dovuta al fatto che "aveva evocato troppo gli *zar* e i *ganen* (spiriti malvagi)". Quando Leiris lo incontrò, la sua fama era decisamente in calo: aveva chiesto alla Missione pochi soldi per un "piccolo sangue", per offrire in sacrificio un pollo ai suoi numerosi *zar*. Leiris nota, nel diario, di essersi stupito del suo modo di vestire: pur avendo affermato di discendere da 14 generazioni di preti, Mazmur portava un cappelletto musulmano che testimoniava la sua conversione all'islam, dovuta forse all'influenza che ebbe su di lui lo *shaykh* Mohammed Zayd che, nei canti in cui si era prodotto con maestria (era un ottimo cantore), aveva chiamato "Grande Padre" (*Abba Wa*)¹⁸⁴.

Lo *zar* principale che lo possedeva, re *Šifarrau* (Colui che fa paura a mille), era, secondo Malkam Ayyahou, il re degli *zar* arabi, "duro e cattivo", un *alaqa* nel senso militare del termine, un comandante di numerosissimi soldati.

Un punto sul quale Leiris si sofferma, ponendo interrogativi che non è in grado di sciogliere, è quello relativo alla "somialtanza" tra posseduto e *zar* che lo possiede. Ritiene che tali affinità possano ricondursi al fatto che caratteristiche personali simili facciano attribuire, da parte dei *bale zar*, *zar* simili ai rispettivi posseduti: dunque lo *zar* riceverebbe il suo nome sulla base di caratteri psicofisici manifestati dai posseduti, non viceversa.

Questo tema costituisce un aspetto della questione che lo stesso Leiris aveva sollevato nel saggio del 1958: quella della *buona* o della *cattiva fede* dei posseduti, e che aveva risolto facendo riferimento, come si diceva, al concetto di *teatro vissuto*¹⁸⁵.

La narrazione del primo sacrificio completo che il padre organizzò per Mazmur è stato oggetto di acute riflessioni da parte di Jacques Mercier¹⁸⁶ che ha indagato le

¹⁸⁴ *AFI*, pp. 462-465.

¹⁸⁵ Cfr. in particolare D. Fabre, *Un rendes-vous manqué*, cit.; Hell, *Négocié avec les esprits*, cit., pp. 6-23.

¹⁸⁶ Cfr. J. Mercier, *Les Métaphores nuptiale et royale du zar. Contribution à l'étude critique de la relation entre le dieu et son adepte dans les cultes de possession*, in "Northeast African Studies", n. 3, 3(1996), pp. 127-148, ove si accenna anche al tema della repressione dei culti *zar* in Etiopia, a partire dall'evangelizzazione, tra XIV e XV secolo, da parte dei monaci venuti dal nord, fino a quella, recente, durante e dopo il *Derg* (1974-1991). La repressione non sarebbe stata tanto forte, se

metafore nuziali e regali contenute nelle cerimonie *zar*, anche grazie a proprie osservazioni sul terreno. Alle metafore nuziali nelle cerimonie *zar*, lo stesso Leiris aveva dedicato una lunga nota nel saggio del 1958¹⁸⁷.

I riferimenti a *mušerra* (sposo/a novella) e a *mizé* (paggio d'onore nel matrimonio) sono metafore nuziali che ricorrono nel racconto dell'iniziazione di Mazmur. Mercier si chiede fino a che punto il rito del matrimonio tradizionale in Etiopia possa essere paragonato a quello dell'iniziazione al culto *zar*.

In ambito gondariano, lo *zar*, quando è in corso di identificazione, viene chiamato *mušerra*, termine che suggerisce l'idea di un giovane, impetuoso e sconosciuto, in ciò richiamando la figura del fidanzato. Mercier pone, tuttavia, in evidenza il fatto che lo stato di *mušerra* dello *zar*/iniziando dura poco, e connota solo alcuni momenti del sacrifico, in particolare la reclusione dell'iniziando e la sequenza delle benedizioni che implicano talora la presenza di paggi (*mizé*) o "ragazzi d'onore". I *mizé*, o paggi nei riti *zar*, sono degli adepti che assicurano l'integrazione dei partecipanti al rito, offrendo l'immagine di una "nuova fraternità", di una pseudo-consanguineità. Del resto, considerare lo *zar* come causa di una malattia, ha, tra i vari significati, anche quello di riattivare i legami del malato con i consanguinei. L'iniziato gioca il ruolo di mediatore tra lo *zar* ancestrale e la parentela: può prendere in carico le malattie dei suoi parenti attraverso un rituale di transfert oppure li può maledire e trasmettere loro i suoi *zar*.

Vi è un'altra metafora nei sacrifici allo *zar* la cui funzione simbolica è quella di "promuovere" lo *zar* che, prima esitante, nel momento in cui si rivela, viene a patti con il malato e chiede un sacrificio appropriato al proprio status. Rivelandosi, lo *zar* viene elevato: nello stesso momento in cui dichiara il proprio nome, sale nella scala "sociale" degli *zar* fino a occupare il posto di un re. A un re, infatti, può essere assimilato il posseduto/*zar* quando si rivela e riceve le spoglie dell'animale che gli vengono poste sul capo come una corona. Secondo questa interpretazione, il peritoneo somiglia alla veletta che completa la corona del re, in questo caso realizzata con l'intestino della vittima. Si dice che lo *zar* quando scende e si rivela "regna", espressione molto usata dagli adepti della setta di Malkam Ayyahou.

Seguendo il filo di queste analogie, Mercier ha messo in risalto le affinità tra cerimonia di intronizzazione dello *zar* e intronizzazione dei sovrani di Axum che, nel corso del rituale, erano circondati da 12 dignitari, sei a destra e sei a sinistra ciascuno recante gli attributi della propria carica, paragonabili ai *mizé* che, durante le cerimonie, recano i propri doni.

l'Occidente non avesse guardato la possessione con sospetti e timori. Confinata prima tra i fenomeni diabolici, poi tra gli stati morbosi che riguardano la psichiatria, essa è ancora lontana dall'essere riconosciuta come fatto complessivamente religioso, culturale e sociale. Mercier denuncia resistenze anche fra gli antropologi, che discutono molto di più sull'insincerità dei posseduti di quanto non facciano a proposito degli adepti delle religioni "trascendenti". Quando danno credito al loro stato di possessione e analizzano i posseduti, hanno la tendenza a considerare il fenomeno come se legasse sostanzialmente due atomi: il posseduto e il dio, senza considerare che il fenomeno è corale ed è determinato dalla sua storia.

¹⁸⁷ M. Leiris, *La possessione*, cit., p. 83, nota 6.

Questa affinità di linguaggi metaforici tra culti *zar* e cerimonie nuziali e/o regali, rinvia agli stretti legami tra il culto *zar* e le tradizioni più significative della cultura tradizionale dell'Etiopia.

Ritornando alla biografia di Mazmur va osservato che, narrando la propria storia, il chierico fa riferimento allo *shaikeb* Mohammed Zayd verso il quale mostra particolare venerazione. La sera in cui incontrò Leiris, disse che lo *shaikeb* era morto da poco (o almeno così sembrò volere fare intendere), per questo dichiarò di volere andare in pellegrinaggio alla sua tomba, anche se avrebbe dovuto compiere un lungo viaggio¹⁸⁸. A Mohammed Zayd, probabilmente, si deve la conversione all'islam del diacono Mazmur.

Sulle venerate tombe di santi islamici sono stata anch'io tra il 2008 e il 2009, nel santuario di Jema Negus nel Wollo¹⁸⁹, dove ho svolto una ricerca sul terreno per la tesi di dottorato¹⁹⁰. Il santuario fu fondato dallo *shayekh* Mahammad Shafi nell'ultimo quarto del XVIII secolo; là ho incontrato l'ultimo dei successori del fondatore, il se-sto, lo *shayekh* Usman, che anche oggi benedice quanti, recandosi in pellegrinaggio al santuario, si apprestano a esercitare la professione di guaritore, *woly* o *bale zar*.

Non so se la lista di *shayekh* che mi ha fornito Usman sia completa¹⁹¹, e se la successione degli *shayekh* sia proceduta, a Jema Negus, senza soluzione di continuità. Nel caso ci siano state interruzioni, si potrebbe pensare che lo *shaikeb* Mohammed Sayd, vivo negli anni Trenta, che Usman mi ha indicato come suo predecessore, possa essere la stessa persona di cui parla il chierico Mazmur, colui che benedisse il suo *guenda*. Ma questa, per il momento, è soltanto un'ipotesi suggestiva che va ulteriormente verificata.

Dopo il saggio sul chierico Mazmur e la *Preface* al volume di Rouget, i contributi di Leiris sulla possessione possono dirsi definitivamente conclusi nel 1983, con il bel ricordo dedicato ad Abba Jérôme¹⁹² che, con dottrina e saggezza, gli aveva aperto le porte del mondo degli *zar* e dei loro adepti. Poi sette anni di silenzio rispetto a questo argomento, fino alla morte.

La possessione non fu soltanto il perno della sua riflessione di etnologo, ma lo accompagnò anche, come ho accennato, nell'altro *coté* del suo impegno, quello letterario, affiorando in *L'Âge d'homme*, nella trilogia della *Règle du jeu*, nel *Journal* e, complessivamente, nella ricca opera poetica.

Essendo entrato, seppure per un periodo breve, in forte sintonia con la setta dei posseduti di Gondar, Leiris non fu mai un "iniziato", non fece mai il *gurri*, non entrò

¹⁸⁸ AFI, p. 462.

¹⁸⁹ L. Budriesi, *Sulle tracce di Michel Leiris: possessione e medicina tradizionale nell'Etiopia settentrionale. Dimensione teatrale, religiosa, terapeutica, socio-politica*, Tesi di dottorato, Università di Bologna, ciclo XXIII (2012), 2 tomi, relatore prof. M. De Marinis, I tomo, Cap. III. 4.1.1. Sul santuario di Jema Negus cfr. A. Hussein, *Two Muslim Shrines in South Wollo*, in *Proceedings of the Fifth Annual Seminary of the Department of History*, Addis Ababa University, 1990, pp. 61-74.

¹⁹⁰ L. Budriesi, *Sulle tracce*, cit., tomo I, cap. IV., *Il mio incontro con la possessione la malattia e il disagio in Etiopia (Wollo): diario di viaggio*, ora in Ead., *Viaggio attraverso la possessione nell'Etiopia di oggi*, Bologna, Emil di Odoya, 2012.

¹⁹¹ L. Budriesi, *Sulle tracce*, cit., tomo I, p. 258.

¹⁹² M. Leiris, *Encens pour Berbânê*, in *Guirlande*, cit., pp. 1-5, ristampato in *MA*, pp. 1067-1071.

in *trance*, anche se gli fu assegnato da Malkam Ayyahou uno *zar* protettore. Pur non essendo riuscito ad avvicinarsi del tutto, empaticamente, come Verger, al “mistero” della possessione, ne restò comunque indelebilmente affascinato per la sintonia che avvertì sempre tra l'*uscire da sé* – che caratterizza la possessione come la poesia (al modo di Roussel) – e il suo io più profondo. Sicché l’Etiopia, per lui la *vera* Africa, lo “catturò” dopo il rientro a Parigi nel 1933 per i molti decenni a venire e, soprattutto, lo catturarono i posseduti e i loro spiriti nonostante l’immediato ripiegamento su se stesso e il ritorno cupo e, apparentemente, senza slanci, in cui trovarono spazio il rimorso e la disillusione, compagni inseparabili, ma non i soli, della sua avventura letteraria ed etnografica.

Rosaria Ruffini

LE AFRICHE INVISIBILI DI PETER BROOK

“In Africa, tutto è invisibile” è il sibillino aforisma che Peter Brook ripete spesso. Ed è forse la formula che sintetizza meglio le motivazioni che stanno all’origine del suo interesse per il continente. Brook, infatti, è amante dell’invisibile, come dichiara apertamente fin dalle sue prime riflessioni teoriche pubblicate ne *Lo Spazio vuoto*¹: l’invisibile gli indica la strada da percorrere quasi come un maestro perché “comprendere la visibilità dell’invisibile è l’opera di una vita intera”². E se in Africa l’invisibile è manifesto, ecco il luogo da cui partire.

Nella lunghissima carriera di Brook, l’Africa emerge come una presenza costante che si articola in varie forme: il regista instaura con il continente un rapporto privilegiato fatto di numerosi viaggi, di una lunga collaborazione con attori africani, e soprattutto di una serie di spettacoli che disegnano un percorso coerente all’interno del suo variegato repertorio. A oggi l’ultimo tassello è la regia *The Suit*, sorta di musical sudafricano sull’apartheid, in tournée in Italia in questi giorni.

Le prime timide tracce di questa predilezione si possono scorgere già agli inizi della sua carriera di quando, nel 1947, mette in scena a Londra *The Respectable Prostitute*³ con un attore africano: Orlando Martins. Brook ricorda l’esperienza come “il primo contatto con l’Africa” sottolineando che “il lavoro con Orlando Martins fu una rivelazione”⁴. La pièce, non molto apprezzata dalla critica⁵, è il presagio di quell’affinità elettiva che si concretizzerà più tardi in una forma particolarissima di collaborazione con artisti africani.

Per trovare un’altra traccia di questa esclusività, bisogna attendere il 1964, quando Brook lavora al *Marat/Sade* con la Royal Shakespeare Company. Durante la fase di preparazione dello spettacolo, il regista trova ispirazione nel film-documentario *Les maîtres fous* di Jean Roch⁶, sul culto di possessione praticato dagli operai ghanesi di Accra, e domanda agli attori di servirsene per la costruzione dei personaggi. È lo stesso Jean Rouch a testimoniarlo:

[Brook] domandò agli attori di guardare il film e di modellare la recitazione sugli Haukas [i posseduti]: Brook voleva che gli attori recitassero come se fossero posseduti. [...] Poi abbiamo parlato insieme ed è partito con me in Africa. Era

¹ *The Empty Space* di Brook fu pubblicato in Italia con il titolo *Il teatro e il suo spazio* da Feltrinelli nel 1968. È stato in seguito rieditato da Bulzoni con il titolo *Lo spazio vuoto* nel 1998.

² P. Brook, *L’Espace Vide*, Parigi, Seuil, 1977, p. 82.

³ *La Putain respectueuse* di Jean-Paul Sartre è del 1946. Brook mette in scena il testo il 17 luglio 1947 al Lyric Theatre di Londra. Orlando Martins vi interpretava un uomo di colore ingiustamente accusato di violenza sessuale in un’America percorsa dal pregiudizio e dalla discriminazione razziale.

⁴ P. Brook, *Peter Brook l’Africain*, intervista a cura di L. Laurence, in “L’Express”, 28 ottobre 1999.

⁵ Cfr. R. Helfer - G. Loney, *Peter Brook: Oxford to Orghast*, Harwood Academy, 1998.

⁶ *Les maîtres fous* è del 1955.

affascinato dagli Haukas che avevano inventato un linguaggio nuovo, una sorta di melange di pidgin inglese, francese e di altri suoni. All'epoca voleva creare un teatro nuovo dove non ci fosse la parola⁷.

Nella sua ricerca di nuovi linguaggi teatrali e di fonti inedite, Brook intuisce la potenzialità dell'Africa, ma i suoi passi sono ancora esitanti e cercano un mentore. La collaborazione con Rouch non avrà seguito e bisognerà attendere qualche anno per vedere il regista intraprendere la direzione che segnerà definitivamente il suo teatro. Infatti agli inizi degli anni '70 si concentrano una serie di avvenimenti che influenzeranno profondamente la futura produzione brookiana. Dapprima, Jerzy Grotowski gli presenta un giovane maliano, Malick Bagayogo, e gli consiglia di prenderlo nel gruppo che sta creando. Malick è il primo africano ad entrare a far parte del *Centre International de Recherche Théâtrale* e la sua presenza sarà determinante nella ricerca di un nuovo modello di recitazione⁸. Poco dopo, Brook incontra Amadou Hampâté Bâ, una delle figure di spicco del panorama culturale dell'Africa dell'Ovest. Scrittore, poeta ed etnologo, Hampâté Bâ, fa scoprire al regista il patrimonio orale del Mali e gli presenta alcuni testi che, in seguito, saranno messi in scena. Questo "incontro straordinario", come lo definisce il regista servendosi di una metafora gurdjieffiana, fa emergere "l'assoluta necessità di un viaggio in Africa per il gruppo"⁹, viaggio che avrà effettivamente luogo alla fine del 1972. La serie di coincidenze africane si chiude, nel 1973, quando Brook assiste, alla Royal Court di Londra, a uno spettacolo del regista sudafricano Athol Fugard: *The Island*. "Fu la serata più straordinaria che io abbia mai passato a teatro"¹⁰ dirà molti anni dopo, ricordando quel primo incontro con la drammaturgia sudafricana che diventerà una delle sue fonti predilette.

La via africana emerge, dunque, negli anni decisivi della creazione del *Centre International de Recherche Théâtrale* (CIRT), quando Brook si trasferisce a Parigi per intraprendere un nuovo cammino di sperimentazione. Nella sua ricerca di rigenerazione, il regista si avvia lungo un percorso del tutto originale: è il primo a indirizzarsi verso l'Africa, mentre molti artisti di teatro si rivolgono a Oriente per scovare i segreti di antiche tradizioni attoriche, ricche di una codificazione millenaria.

Prima di Brook, l'Africa non era considerata come territorio d'interesse teatrale e rappresentava, per il mondo delle scene, una sorta d'incognita che suscitava, nella maggior parte dei casi, sospetto e diffidenza. Una riprova ne è il fatto che, quando Brook decide di organizzare un viaggio di ricerca verso il continente con il CIRT, le reazioni saranno piuttosto negative o perlomeno scettiche, come testimonia Margaret Croyden che all'epoca scrive: "La maggior parte delle persone di teatro pensa che il progetto di Brook è folle e che Brook è diventato completamente pazzo"¹¹. La scelta

⁷ J. Rouch citato in S. Feld, *Ciné-ethnography*, Regents University of Minnesota, 2003, pp. 218-219.

⁸ L'attore lascerà il gruppo nel 1983, dopo aver recitato in quasi tutte le produzioni brookiane precedenti: *Timon d'Athènes* (1974), *Les Iks* (1975), *Mesure pour Mesure* (1978), *La Conférence des Oiseaux* (1979), *L'Os* (1979).

⁹ P. Brook in *Conversations avec Peter Brook*, a cura di M. Croyden, Parigi, Seuil, 2007, p. 93.

¹⁰ P. Brook, *Listening to the silence*, intervento di B. Logan, in "Mail & Guardian", 11 febbraio 2000.

¹¹ M. Croyden, *Conversations avec Peter Brook*, cit., p. 98.

del regista è del tutto controcorrente: "Una delle cose più sconvolgenti riguardo al nostro viaggio in Africa è che noi siamo gli unici a farlo!"¹². E aggiunge: "è incredibile constatare la quantità di persone che ci fanno delle domande con il fine di persuaderci che, in fondo, non saremmo dovuti andare [...] e il numero di persone che ci dicono 'Siete sicuri che questo vi servirà a qualcosa?'" Il puritanismo della nostra cultura è incrollabile"¹³.

Incurante dei pressanti consigli, Brook parte, nel novembre del 1972, per un viaggio di tre mesi che traversa il Sahara algerino, il Niger, la Nigeria e il Benin. Il gruppo è composto da una trentina d'attori e collaboratori che imparerà a convivere per 100 giorni, montando e smontando tende, mangiando cibo in scatola e spartendosi la scarsa acqua delle taniche. Brook vuole mettere alla prova i suoi attori con un viaggio di formazione quasi iniziatico, per aiutare il gruppo a saldarsi e a trovare un'identità comune. Ed è per questo che, in un primo momento, concentra il suo lavoro sul testo sufi *La Conférence des oiseaux* che narra il viaggio mistico di un gruppo di uccelli alla ricerca della Verità¹⁴. Il tema accompagna tutto il viaggio ed è d'ispirazione per una serie di improvvisazioni che vengono proposte nei villaggi incontrati lungo il cammino. Ma le brevi scene create dagli attori non funzionano di fronte alla prova del pubblico. Anche i canovacci, ideati a Parigi dal poeta Ted Hughes in previsione del viaggio, falliscono miseramente. L'attore Yoshi Oida ricorda in particolar modo l'esibizione in un villaggio in cui "abbiamo tentato tutto quello che sapevamo fare, ma il nostro insuccesso fu completo; il pubblico non manifestava il minimo segno d'interesse"¹⁵. Il pubblico africano è esigente ed estremamente reattivo; come assicura Brook, "il pubblico africano non può essere facilmente gabbato come il pubblico sofisticato di Londra o New York"¹⁶.

Di fronte ai primi fallimenti, il regista cambia tattica e decide di lavorare esclusivamente su una comunicazione diretta e spontanea. Incita gli attori: "Non avete nessun bisogno di una concezione di teatro, né di sapere cosa vuol dire recitare. C'è solo uno spazio vuoto e non c'è niente che possiate preparare"¹⁷. Gli attori sono letteralmente «lanciati nel vuoto» e devono costruire l'improvvisazione davanti agli occhi del pubblico, senza prefissare alcunché. "A volte arrivavamo in un villaggio senza la minima idea di quello che avremmo fatto – racconta il regista – senza sapere come cominciare [...] questo rischio assoluto [...] trasforma l'atto di fare teatro in un reale dialogo, in una conversazione"¹⁸. L'attore Bruce Myers racconterà lo choc di trovarsi per la prima volta a pochi centimetri dagli spettatori¹⁹; la prossimità accentuata dalla chiara lu-

¹² *Ivi*, p. 112.

¹³ *Ivi*, p. 114.

¹⁴ *La Conférence des oiseaux* è tratto dal poema mistico sufi del XII° secolo *Mantiq al-Tayr*, scritto da Farid ad-Din Attar.

¹⁵ Y. Oida, *L'acteur flottant*, Parigi, Actes Sud, 1992, p. 110.

¹⁶ P. Brook, *Conversations avec Peter Brook*, cit., p. 85.

¹⁷ P. Brook citato in J. Heilpern, *Conference of the birds. The story of Peter Brook in Africa*, Londra, Faber & Faber, 1977, p. 97.

¹⁸ P. Brook, *Conversations avec Peter Brook*, cit., p. 104.

¹⁹ Cfr. B. Myers, *Entretien avec Bruce Myers*, in *Les voies de la création théâtrale*, a cura di G. Banu, vol. XIII, Parigi, Edizioni CNRS, 1985, p. 363.

ce del sole, la mancanza di qualunque appiglio scenico e l'impossibilità di fare appello a qualunque forma di "artificio" rendono l'attore vulnerabile nonostante la sua lunga esperienza alla Royal Shakespeare Company: "Ho passato dieci anni della mia vita facendo teatro professionale e senza mai vedere la faccia delle persone per cui facevo questo lavoro. E poi, improvvisamente in Africa li vedo. Tutto diventò estremamente difficile. Ero angosciato. Avevo l'impressione che mi togliessero le mie difese!"²⁰.

L'unico riferimento stabile che Brook concede agli attori è un tappeto che delimita lo spazio scenico: sarà per questo che il regista battezerà questa forma di improvvisazione *carpet show* (show del tappeto). Per tutto il corso del viaggio, gli attori sperimenteranno il *carpet show*, proponendolo ovunque, nei villaggi desertici, nei mercati dei Tuareg, nelle foreste dei Peulh. Il CIRT scopre in Africa le gioie dell'imprevisto e dell'imprevedibile. Lo stesso viaggio viene definito da Brook come "an improvisation in the dark"²¹, un'improvvisazione al buio, che fa piazza pulita di tutte le tecniche e forme. L'Africa diventa una scuola per il *Centre* e il *carpet show* sarà un vero e proprio terreno di sperimentazione che definirà i nodi centrali del fare scenico, permettendo al regista di tornare in Europa con le leggi empiriche sullo spazio, la durata, il ritmo, la relazione con il pubblico. Inoltre il continente regala a Brook la ricchezza delle sue espressioni performative. Il regista prende contatto con numerosi artisti, soprattutto in Nigeria dove incontra il drammaturgo Wole Soyinka che gli fa conoscere la drammaturgia ibrida yoruba che combina la tradizione locale al mito occidentale, "ricreando le condizioni del dramma elisabettiano"²². In Niger, poi, incontra i griot, i cantastorie tradizionali dell'Africa dell'Ovest, "i maestri della parola" che custodiscono la memoria dei clan e dei villaggi. Brook è affascinato dalla loro maestria improvvisativa e dalla loro oratoria che implica l'utilizzo di tecniche vocali raffinate. Incita gli attori a seguirne le orme, elaborando la metafora del gruppo inteso come "un conteur à plusieurs têtes au service de l'histoire" (un cantastorie a teste multiple al servizio della storia), formula che riutilizzerà a più riprese, soprattutto durante la promozione del *Mahabharata*²³.

L'Africa offre a Brook la possibilità di scoprire un sistema teatrale "aperto", non stilizzato e non strutturato, che si manifesta non solo in ambiti strettamente spettacolari, ma più ampiamente performativi. Il gruppo partecipa a canti, funerali, rituali che lo avvicinano alla dimensione segreta del continente. In Nigeria, Brook scova una serie di cerimonie di possessione che definisce come "the supreme form of acting" e spinge i suoi attori a parteciparvi²⁴.

Il viaggio africano è la prima discesa in un continente che per Brook è ancora misterioso e, a tratti, esotico²⁵. Seppur ancora ideale, quest'Africa smantella le certez-

²⁰ B. Myers citato da P. Brook in *Le Diable c'est l'ennui*, Parigi, Actes Sud, 1991, p. 12.

²¹ P. Brook citato in *Conference of the birds*, cit., p. 43.

²² *Ivi*, p. 174.

²³ L'influenza dei griot sarà fondamentale nello sviluppo di una nuova concezione di recitazione che si realizzerà compiutamente con *La Conférence des Oiseaux* (1979) in cui l'attore interpreta un personaggio e, contemporaneamente, è narratore dello stesso.

²⁴ Yoshi Oida partecipa a una di queste a Ife e ne racconta l'esperienza nel suo libro *L'attore fluttuante*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

²⁵ Nei suoi numerosissimi viaggi successivi, il regista imparerà a conoscere la complessità del continente e delle culture che lo attraversano. L'aspetto esotico lascerà spazio alla molteplicità e ben presto

ze, demolisce le convinzioni e provoca una spogliazione quasi violenta che si rifletterà nel processo di creazione. La spedizione africana segna una svolta fondamentale nell'opera del regista. Al suo ritorno, Brook inizierà a mettere in atto una vera e propria politica di restituzione culturale, proponendo sulle scene europee un'immagine dell'Africa sfaccettata e spesso inedita.

Il primo esempio ne è lo spettacolo *Les Iks*, che vede la luce al teatro *Les Bouffes du Nord* due anni dopo il viaggio, nel 1975²⁶. *Les Iks* è un'opera assai singolare, innanzitutto nella drammaturgia. Il testo dello spettacolo è tratto da un libro etnografico dell'antropologo britannico Colin Turnbull, *The mountain people*²⁷, che racconta la storia di una tribù di cacciatori nomadi dell'Uganda minacciati dalla carestia. Obbligati dal governo a lasciare i loro territori di caccia per trasferirsi altrove e diventare agricoltori, gli iks soccombono allo choc di questo cambiamento radicale, autodistruggendosi. Le loro strutture sociali, familiari e comunitarie vengono minate alla radice, portandoli ineluttabilmente alla scomparsa. Agli occhi di Brook, il degrado degli iks che, a causa della carestia e della fame, perdono ogni rispetto verso gli altri e si rifugiano in un individualismo spietato, è un'allegoria perfetta della società contemporanea, dove l'idea di comunità sociale è scomparsa: "La storia di una minuscola tribù africana, lontana e sconosciuta, sprofondata a causa di circostanze che potrebbero sembrare del tutto specifiche, ci parla della decadenza delle nostre città occidentali. Le similitudini sono allarmanti. La situazione vissuta dagli Iks è la stessa che si osserva nella vita urbana"²⁸. Sorta d'interrogazione sul senso della società, lo spettacolo preannuncia un dibattito che diventerà critico molti anni dopo, trovando una delle sue migliori strutturazioni nel pensiero di Zygmunt Bauman.

Lo spettacolo si compone di una serie di corti *tableaux* che si susseguono secondo un impianto quasi cinematografico: un bambino che ingoia pietre, un gruppo di ragazzi che picchiano selvaggiamente un vecchio per strappargli il cibo di bocca, una madre che abbandona il figlio, alcuni missionari cattolici che convincono gli Iks a convertirsi in cambio di cibo.

La pièce scatenò una serie di violente polemiche tra la critica, il pubblico e perfino tra gli antropologi. Antoine Vitez fu uno dei pochi ad affermare l'assoluta novità di questo dramma che scardinava completamente l'idea di regia, inaugurando un metodo di lavoro basato sull'eliminazione progressiva e sulla ricerca dell'essenzialità. *Les Iks* è una sperimentazione teatrale che il regista non vorrà definire "mise en scène", ma "théâtre-action, semplice, umana e assolutamente diretta"²⁹. Con *Les Iks*, Brook

Brook smetterà di utilizzare i termini generici "Africa" e "africano", per dedicarsi principalmente alle culture dell'Africa dell'Ovest e, in seguito, al Sudafrica.

²⁶ Il regista realizza anche una versione in inglese, *The Iks*, che sarà presentata anche alla Biennale di Venezia, nel 1976.

²⁷ C. Turnbull, *The mountain people*, New York, Simon and Schuster, 1972.

²⁸ P. Brook, *The Iks*, in "The Sunday Times", 4 gennaio 1976, citato da David Williams in *Peter Brook. A theatrical Casebook*, London, Paperback, 1992, p. 256.

²⁹ P. Brook, Conferenza stampa per la presentazione di *The Iks*, Venezia, 17 luglio 1976, Archivio A.S.A.C., Biennale di Venezia.

si avvia definitivamente verso quello che sarà il suo stile: un'epurazione di tutto quello che non è necessario. In scena solo qualche pietra e alcuni bastoni di bambù. Una semplicità che, allora, sembrò addirittura sconcertante. "Vado verso gli elementi essenziali. Come nella scrittura, quando si rilegge per eliminare tutti gli aggettivi che non sono necessari"³⁰, affermerà il regista.

Gli attori, di diverse origini, non sono truccati o vestiti da "ugandesi", ma indossano i loro abiti quotidiani: una camicia e dei comunissimi jeans. Il regista sceglie di non servirsi di alcun segno esteriore che definisca "l'africano" e rende gli Iks pericolosamente simili al pubblico che li guarda perché "L'Africa siamo noi, l'Africa è qui e adesso"³¹. Vitez affermò che: "Il lavoro fatto da Brook con *Les Iks* è una delle cose più importanti al mondo [...]. Il travestimento di pelle, dal nero al bianco, dal bianco al nero, è una cosa difficile, delicata, che tocca delle zone di resistenza profondissime [...] Brook è riuscito a *mostrare* la differenza senza *recitarla*"³². Brook dichiara qui uno dei suoi capisaldi: la *Rainbow theory*, ovvero la *Teoria dell'arcobaleno* elaborata durante il suo viaggio africano, secondo la quale in ciascun essere umano è presente l'intera gamma dei "colori" delle origini e delle culture dell'umanità. E "la questione dei colori si declina allora come nella luce"³³.

Les Iks manifesta una preziosa indifferenza alle origini che supera ogni connotazione razziale, linguistica e culturale: un giapponese interpreta un africano senza bisogno di travestirsi, seguendo lo stesso principio per cui, qualche decennio più tardi, un africano interpreterà Amleto³⁴, secondo quella distribuzione di ruoli planetaria che diventerà il marchio del regista.

La proposta del regista si presenta, dunque, come una ferma affermazione contro ogni ideologia di nazionalismo o di razza, ma anche contro l'idealizzazione e la folklorizzazione dell'Altro. Quasi rispondendo all'integralismo dei movimenti prossimi al Black Power, che all'epoca infiammano il dibattito culturale promuovendo l'orgoglio dell'appartenenza alla "razza nera", Brook nega tout-court l'esistenza di una qualsivoglia differenza tra esseri umani di origini diverse. Tale politica di distribuzione di ruoli si confermerà anche nel successivo spettacolo africano: *L'Os*, presentato al Festival di Avignone nel 1979.

L'Os è una breve farsa, ambientata in un villaggio senegalese, concepita per accompagnare *La Conférence des Oiseaux*, frutto del lungo lavoro del CIRT sul poema persiano di Farid Attar³⁵. Dopo la prima ad Avignone, i due spettacoli saranno sempre proposti insieme, in un dittico dove l'energia grottesca e *brute* de *L'Os* compensa l'essenzialità eterea e impalpabile del viaggio iniziatico descritto nel poema mistico. Grazie alla sua semplice struttura narrativa e ai frequenti ricorsi a una comicità essenziale, *L'Os* prepara il pubblico e lo accompagna verso la complessa poesia sufi. Brook ha

³⁰ P. Brook, *Conversations avec Peter Brook*, cit, p. 179.

³¹ *Ivi*, p. 182.

³² A. Vitez, *Le cuisinier hollandais*, in "Chaillot", n. 12, 1983.

³³ P. Brook, *Climat de Confiance*, Montréal, L'instant même, 2007, p. 30.

³⁴ *La tragedie d'Hamlet* (2002) interpretata da William Nadylam.

³⁵ Il *Mantiq al-Tayr*, da cui Brook adatta *La Conférence des oiseaux*, è uno dei testi di riferimento per la mistica sufi islamica.

capito, durante il viaggio in Africa, che *La Conférence* rischia di rivelarsi incomprensibile e distante dal pubblico se presentata senza sostegno. Come dice il regista: "La doppia rappresentazione dei due spettacoli dava la possibilità di andare più lontano, partendo da un livello accessibile per spingersi poi fino ad un livello più profondo"³⁶.

L'Os è la prima regia brookiana da un testo africano: si tratta infatti di un adattamento della pièce dello scrittore e intellettuale senegalese Birago Diop, noto per la sua militanza nella Negritudine, accanto a Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire. Con *L'Os*, Brook entra nel mondo della drammaturgia africana e suggella un'alleanza che si rivelerà lunga e fertile: negli anni a venire la sua frequentazione di testi africani diventerà sempre più assidua, facendone una figura del tutto eccezionale nel panorama teatrale europeo.

Per le sue regie africane, Brook privilegerà i testi nati in un contesto di oralità o strettamente legata ad essa, come testimoniano gli spettacoli *Tierno Bokar* e *Eleven and Twelve* tratti da testi di Amadou Hampâté Bâ, l'alfiere della tradizione orale dell'Africa dell'Ovest. L'interesse di Brook per la letteratura orale è confermata anche dalle sue regie di testi sudafricani che, seppur scritti, sono stati creati a partire da canovacci orali, come *Woza Albert!*, *The Island*, *Le Costume*, *Sizwe Banzi est mort*, o il recente *The Suit*.

Le numerose drammaturgie sudafricane messe in scena da Brook disegnano un vero e proprio ciclo all'interno del suo eclettico repertorio; un ciclo che rappresenta la fase più politica del suo teatro. Brook scopre, infatti, la drammaturgia sudafricana nei primi anni '70, durante la dolorosa epoca dell'apartheid e questa coincidenza storica s'inscrive nella sua vita segnandone l'opera. Il primo incontro ha luogo nel 1973, quando assiste a *The Island* di Athol Fugard. Sin dai primi minuti, Brook è rapito da quella che lui stesso definisce come "un'epifania teatrale"³⁷. Su di una scena nuda, due attori scavano con delle pale immaginarie, senza pronunciare parola per 15 minuti: interpretano due detenuti ai lavori forzati nell'isola-prigione di Robben Island in cui è incarcerato anche Nelson Mandela. Brook riconosce in quel silenzioso linguaggio del corpo ciò a cui aveva a lungo aspirato: "I due attori avevano tutta la libertà e la semplicità che avevo cercato durante tutti gli anni '60"³⁸. Questi, John Kani e Winston Ntshona, provenivano da un ghetto della periferia di Johannesburg e pativano quotidianamente sulla propria pelle l'oppressione e la segregazione razziale. Arrestati più volte per aver violato la legge che proibiva ai neri di recitare o di esercitare qualunque forma d'arte, i due interpreti dimostravano un'urgenza espressiva e una necessità a comunicare che sorpresero il pubblico londinese.

I gruppi sperimentali dell'epoca, me compreso, stavano lottando per liberare il teatro dalle vecchie sclerosi che consideravano il testo come il solo elemento importante della rappresentazione. Ed ecco che improvvisamente arrivano due attori giunti alla fine di questo processo; due attori che non sono passati per lo studio, l'arte o l'estetica, ma attraverso la sofferenza delle loro condizioni sociali.

³⁶ P. Brook, *Entretien avec Peter Brook*, a cura di Y. Wada, in "Ikebana Sogetsu", n. 142, 1982, p. 11.

³⁷ P. Brook, *Listening to the silence*, cit.

³⁸ P. Brook citato in *African exuberance*, in "The Economist", 8 giugno 2006.

Per loro la comunicazione poteva esistere solo attraverso il coinvolgimento totale del loro corpo³⁹.

Il regista di *The Island*, Athol Fugard, e i suoi due attori erano riusciti lì dove i laboratori teatrali avevano fallito “in un’epoca in cui la preoccupazione principale era quella di cambiare la forma, trasformando l’estetica”⁴⁰, come afferma Brook. Il loro training quotidiano era la loro vita sotto l’apartheid: allenati a provare clandestinamente in qualunque situazione e a fuggire rapidamente all’arrivo della polizia, gli attori di Fugard avevano sviluppato un potere di reazione e di ricettività che si era riversato nella straordinaria scena di apertura dello spettacolo.

Dal mio primo contatto con l’Africa, circa 40 anni fa, ho verificato che l’attore africano comunica realmente con ogni parte del suo corpo. Ne ho avuto la conferma in Sudafrica. Gli attori, costretti a recitare nell’illegalità, non rinunciavano perché avevano bisogno di comunicare delle cose che non potevano restare nascoste. Erano capaci di esprimere in maniera naturale – e senza neppure conoscerle – tutte le grandi teorie sull’interpretazione che sono nei libri e che vengono insegnate nelle scuole di teatro. È per questo che il teatro sudafricano è uno dei più vitali al mondo⁴¹.

L’epifania al Round Theatre si rivelerà ricca di sviluppi: Brook si interesserà sempre più al teatro sudafricano; conoscerà Athol Fugard e ne diventerà amico e collega, invitandolo anche a partecipare, qualche anno più tardi, all’importante progetto cinematografico sulla vita del suo maestro Gurdjieff, *Meetings With Remarkable Men*. Grazie a Fugard, Brook conoscerà alcuni dei più importanti registi sudafricani e stringerà amicizia con Barney Simon. In seguito il regista partirà spesso per il Sudafrica dove organizzerà anche una serie di audizioni per la versione inglese del *Mahabharata*, nella difficile cornice politica del regime che gli rende difficile e quasi impossibile incontrare attori di colore (riuscirà a vederli esclusivamente nelle hall degli hotel internazionali).

Brook sarà il primo regista a presentare in Francia i testi della nuova drammaturgia sudafricana, offrendo una versione francese: *Woza Albert!* di Barney Simon, *Le Costume* di Can Themba e *Sizwe Banzi est mort* dello stesso Athol Fugard. Tali testi sono tutti riconducibili a quel particolare stile inaugurato da Fugard con la creazione di *Sizwe Banzi is dead*, nel 1972, e diventato modello per diverse produzioni epigoni come *Woza Albert!*. È un teatro che si nutre dell’esuberanza comunicativa e delle energiche forme del teatro di strada, e ne riordina le tensioni espressive in una struttura narrativa, complessa e discontinua.

Fugard, che si era formato in Europa, era stato fortemente influenzato dalla lettura di *The empty space* di Brook e di *Toward a poor theatre* di Grotowski, e aveva cercato di metter in pratica in maniera soggettiva le idee dei due maestri, creando un modello di teatro “povero”, essenziale e basato sull’improvvisazione. Le stesure origi-

³⁹ P. Brook, *Listening to the silence*, cit.

⁴⁰ P. Brook, *Prefazione*, in *Afrique du Sud, Théâtre des Townships*, Parigi, Actes Sud-Papiers, 1999, p. 9.

⁴¹ P. Brook, Conferenza stampa al Piccolo Teatro di Milano per la presentazione dello spettacolo *Sizwe Banzi est mort*, 14 novembre 2006.

nali dei suoi testi non sono altro che canovacci che si prestano a continue variazioni, secondo la reazione del pubblico e i luoghi in cui avvenivano le performance. Il teatro di Fugard riuniva i metodi di rappresentazione animati e politicizzati delle *townships*, alla teoria teatrale europea che andava rivoluzionando le scene occidentali. Quando Brook decide di rimetterne in scena i testi di Fugard compie, dunque, un cammino circolare che ruota intorno all’idea dello *spazio vuoto*, due volte confermato.

Nel 1989 Brook presenta la sua prima regia sudafricana, *Woza Albert!* di Barney Simon⁴². I due protagonisti sono due attori africani che hanno recitato anche nel *Mahabharata*: Mamadou Dioume, di origine senegalese, e Bakary Sangaré, maliano. *Woza Albert!* è il primo esempio di un teatro “nero su nero” in cui Brook decide programmaticamente di non applicare la sua *Rainbow Theorie*, ma stabilisce che debbano essere due attori africani ad interpretare dei Sudafricani. Tutto il ciclo sudafricano successivo sarà interamente *black* perché, come spiega il regista, “si tratta di un caso specifico. La sofferenza del Sudafrica è così recente che necessità di un approccio diverso, ovvero di un realismo documentario. Non credo che oggi si possa mettere in scena una pièce sudafricana affermando che è talmente universale da far dimenticare le specificità dell’apartheid”⁴³.

Woza Albert! è uno degli spettacoli più dichiaratamente politici di Brook, e si chiude con una straordinaria scena di liberazione nella quale, in un cimitero di Johannesburg, Gesù appare e resuscita i più grandi leader della lotta contro l’apartheid. I loro nomi vengono declamati e cantati al pubblico in un climax di gioia ed entusiasmo: Albert Luthuli, il premio Nobel per la pace che lottò per i diritti dei Neri; Robert Sobukwe, che morì in prigione dopo aver organizzato il movimento di protesta; Bram Fisher l’avvocato di Mandela assassinato in carcere; Steve Biko l’eroe della *Black Consciousness*, torturato e ucciso in un posto di polizia. La lista dei martiri morti per la libertà dei neri trasforma in un istante *Les Bouffes du Nord* nella scena della contestazione contro il regime dell’apartheid. Ed è durante una rappresentazione dello spettacolo che, una sera, alcuni spettatori montano sul palco urlando “Nelson Mandela è libero”. È l’11 febbraio 1990, l’apartheid è finito.

Il legame con il Sudafrica resta forte anche dopo la fine del regime: nel 1999 Brook organizza una stagione teatrale interamente dedicata alla drammaturgia sudafricana che si apre con una sua regia di *The Island*, lo spettacolo che, 25 anni prima, lo aveva commosso e sbalordito. Concertata con i due attori originali, John Kani e Winston Ntshona, la ripresa di *The Island* è un omaggio dichiarato a Fugard e a tutto il suo teatro. “Sono contento di vedere il mio nome scritto vicino a *The Island* e a quello dei suoi autori”⁴⁴, dichiara presentandolo.

All’interno della stessa stagione, Brook presenta *Le Costume* tratto da una novella di Can Themba adattata da Mothobi Mutloatse⁴⁵. Lo spettacolo – che combi-

⁴² Brook aveva visto a Londra *Woza Albert!* di Barney Simon, interpretato dai due attori Percy Mtwa e Mbongeni Ngema nel 1982.

⁴³ P. Brook citato in F. Williams, *Interview with theater director Peter Brook*, in “Direct Magazine”, 2001.

⁴⁴ P. Brook, *There were these two men pushing wheelbarrows*, in “The Guardian”, 26 gennaio 2000.

⁴⁵ *The Suit* è, all’origine, una novella dello scrittore sudafricano Can Themba, adattata da Mothobi Mutloatse. Venne messa in scena nel 1995 da Barney Simon al *Market Theater* di Johannesburg.

na sapientemente commedia, *musical* e tragedia – vedrà un grandissimo successo di pubblico che ne moltiplicherà le *tournées* internazionali e le stagioni in un continuo alternarsi di interpreti⁴⁶. *Le Costume* segna il periodo più *black* di Brook: nelle varie versioni si succederanno almeno una ventina di attori e cantanti di colore provenienti da tutto il mondo. Nello spettacolo tutto evoca il Sudafrica: i costumi, i dettagli, e anche le canzoni di Miriam Makeba e la musica dei Manhattan Brothers che avvolgono la scena, annullando qualunque ambiguità geografica e l'abituale internazionalismo brookiano. Fine conoscitore dell'universo delle *townships*, Brook riversa qui tutto il suo amore per questo capitolo di storia africana che è stato per lui fonte di scoperte e stimoli. I viaggi a Johannesburg, gli incontri con gli artisti di colore, le audizioni al *Market Theatre*, gli spettacoli: tutto trova il suo posto in *Le Costume*.

Ma quest'omaggio non è un congedo: nel 2006, Brook torna nuovamente al Sudafrica, presentando al festival d'Avignone il testo più esemplare di Athol Fugard: *Sizwe Banzi est mort*. La sua ripresa riveste un'importanza quasi simbolica: per Brook, lo spettacolo di Fugard è una realizzazione e un perfezionamento della propria ricerca sullo *spazio vuoto*. Rimontandolo, si mette alla prova e perviene a una versione ancora più essenziale dell'originale. Due scatoloni di cartone, un grande sacco delle immondizie, un bidone: il processo di spogliazione messo in opera da Brook raggiunge qui il suo apice. Il regista mette in pratica quell'"infanzia dell'arte"⁴⁷ che ha scoperto nel teatro di Fugard, e presenta ad Avignone una pièce basata esclusivamente sull'energia ritmica e sull'eloquenza dell'attore-cantore che padroneggia senza timore una scena vuota, sul modello del *carpet-show*.

Il ciclo sudafricano, che si chiude con la recentissima messinscena di *The Suit* – versione inglese di *Le Costume* – rappresenta senza dubbio il culmine della collaborazione tra Brook con attori africani. Un'alleanza che nasce da una certa concezione del fare scenico e del recitare.

L'unicità dell'arte di Brook si riconosce anche nella qualità del rapporto che instaura con l'Africa. Per lui, il continente non è semplicemente una fonte per la creazione, ma diventa il reale soggetto della sua produzione artistica. Dal *Mababharata* in poi, il regista invita a *Les Bouffes du Nord* attori, drammaturghi, scenografi, musicisti, poeti, danzatori, intellettuali e scrittori africani. Molti restano a collaborare con il maestro. Il caso più esemplare è certamente quello di Sotigui Kouyaté, griot burkinabé che diventerà uno degli attori più rappresentativi del teatro brookiano.

La porta per l'Africa: Sotigui Kouyaté

Sotigui Kouyaté arriva a *Les Bouffes du Nord* nel 1983, quando Brook cerca attori africani per il *Mababharata*. Il regista ha visto qualche fotogramma di un film dove l'attore burkinabé appare e lo chiama per un'audizione. Kouyaté si presenta alle porte del teatro all'alba, con le sue valigie: è appena arrivato con un volo dal Burkina Faso. Viene accolto da Brook e da Jean Claude Carrière che gli propongono

⁴⁶ *Le Costume* sarà in scena per quattro anni di fila con cast sempre rinnovati.

⁴⁷ P. Brook citato in L. Sapir, *Peter Brook l'Africain*, in "Novaplanet", 6 dicembre 2006.

no immediatamente la lettura di una scena "E lì è successo qualcosa di straordinario – racconta Carrière – Sotigui ha letto la prima battuta e, immediatamente e del tutto naturalmente, ha dato vita a questo testo sconosciuto, proveniente da un'altra epoca e da un'altra cultura. Io e Brook ci siamo guardati: Sotigui era la porta d'entrata che cercavamo per il *Mababharata*"⁴⁸.

Le prime improvvisazioni di Kouyaté apportano nuova linfa al processo di messa in scena del *Mababharata* e il lavoro di creazione diventa sempre più rapido e fluido, sia dal punto di vista della scrittura che dell'interpretazione. Il lavoro di Kouyaté è di esempio anche agli altri attori che si trovano in difficoltà nell'interpretare i personaggi difficili e insondabili di dei e semidei che costellano il poema⁴⁹. Le lunghe serate di scambi di opinioni e di vedute sul mestiere dell'attore, permettono al gruppo di arricchirsi della prospettiva inedita di Kouyaté e consentono all'attore africano d'integrarsi all'interno di un sistema di creazione "occidentale". Infatti Kouyaté ha difficoltà a comprendere l'idea di "personaggio": "Non riesco a capire cosa fosse questo personaggio e questo interrogarsi su di esso. Gli attori per esempio mi chiedevano come "entravo" nel personaggio. Tutte queste problematiche mi erano oscure. Io non conosco il personaggio: per me, ogni messa in scena è una storia, e io ho il ruolo di raccontarla. In Europa mi è sembrato che il personaggio fosse una sorta di bagaglio con il quale si va in giro. Ma un bagaglio è sempre un problema ed è spesso un impedimento per molte cose. Meglio essere senza bagagli"⁵⁰.

L'approccio di Kouyaté deriva dalla sua formazione: l'attore viene da una grande famiglia di griot e fa parte di un clan di professionisti delle scene molto noti nell'Africa occidentale: i Kouyaté. Performer completo, musicista, cantante, danzatore e attore, Kouyaté arriva a Parigi a 50 anni, "già formato dall'Africa", come teneva precisare, e riesce ad adattare le proprie tecniche narrative alla forma "teatro", proponendo una pratica recitativa sempre al servizio della storia, come fanno i cantastorie.

Con l'arrivo di Kouyaté a *Les Bouffes du Nord*, due modi di interpretare la scena si incontrano e si misurano. Il talento spontaneo e non convenzionale dell'attore cresciuto nella ricca tradizione africana trova in Brook la sua guida teorica e si arricchisce della lucidità dello sguardo critico. L'incontro tra i due darà vita a un'irripetibile alchimia che si manifesterà in numerose produzioni indimenticabili.

Dopo il suo debutto nel *Mababharata*, Kouyaté partecipa alla versione cinematografica dello spettacolo interpretando Bhisma, il saggio che può scegliere l'ora della sua fine. La scena della morte di Bhisma, circondato da frecce a guisa di giaciglio, è uno dei migliori esempi del segno stilistico di Brook per il quale le morti in scena sono sempre lievi ma consapevoli: Bhisma muore con il semplice gesto di una mano, un dito portato sulle labbra, dopo aver raccontato una storia. L'interpretazione di Kouyaté rivela qui l'elemento centrale che caratterizzerà il suo rapporto all'arte brookiana: Kouyaté non

⁴⁸ Intervista inedita di chi scrive (8 gennaio 2007, Parigi).

⁴⁹ Maurice Benichou dichiara: "Ho sofferto molto per trovare Krishna perché è presuntuoso voler rappresentare una divinità", *Jouer Krishna: une lente progression*, in *La voie de Peter Brook*, a cura di G. Banu - A. Martinez, Catania, Premio Europa per il teatro, 2004, pp. 325-339.

⁵⁰ Intervista inedita di chi scrive (13 giugno 2008, Parigi). Tutte le citazioni di Kouyaté vengono da questa intervista.

è un attore che *recita*, ma un attore che *racconta* il suo personaggio. In questo senso Kouyaté rappresenta la porta d'entrata per *Mahabharata*, dal momento che in questo spettacolo il racconto è presente a vari livelli e gli attori non sono più personaggi ma “un solo cantastorie a più teste”.

Il ruolo di Kouyaté sarà quindi essenziale per la direzione che il teatro di Brook sta prendendo in quegli anni. La sua recitazione caratterizzata dall'assenza di artificio e di costruzione teorica ne farà uno dei pilastri del teatro brookiano. Per Brook, Kouyaté incarna il modello dell'attore ideale:

Ci sono diversi tipi di attore; ci sono gli attori che hanno un talento naturale ma non hanno una reale comprensione, né una tecnica; poi ci sono quelli che vengono chiamati – ahimè con ammirazione – i “professionisti”. I professionisti a forza di acquisire sapere perdono la purezza e sono capaci di creare dei risultati, a volte brillanti, nascondendosi dietro una serie di facciate; e lo si accetta. Si accetta che il teatro è un luogo di creazione di menzogne e che l'attore è un buon falsario. Quello che io cerco è diverso: cerco un attore che, dotato di un talento naturale, arrivi a comprendere il rapporto tra il suo talento e ciò che lui è come persona, e che, invece di restare in superficie, lo integri completamente. Come Sotigui. Lui è un buon attore, ma guardandolo non si ha l'impressione che la sua sia un'arte perché, nel vero artista, l'arte è presente in maniera raffinata e scompare. In Sotigui c'è una verità, lui sa che abbandonando tutte le false esteriorità, la verità appare⁵¹.

Kouyaté ha spesso rappresentato un enigma per la critica teatrale che, turbata dalla levità e dalla delicatezza del suo stare in scena, a volte lo scambiava per un fortunato dilettante, o per un ingenuo cantastorie appena approdato in Occidente. In realtà la sua ferrea disciplina di lavoro gli ha permesso di spingersi verso una recitazione sempre più sottile ed essenziale, che si concretizza attraverso un procedimento “a levare”. Quasi una realizzazione del famoso spazio vuoto, in ambito interpretativo.

Perciò Brook gli affiderà il ruolo chiave di Prospero ne *La Tempesta* del 1990, in cui l'attore riverserà tutta la sua esperienza biografica e la memoria dei rituali e delle pratiche animiste che ha appreso nei villaggi. Kouyaté, cresciuto nella savana e iniziato ai suoi segreti, sarà l'interprete perfetto di Prospero, e saprà incarnare un principio di *magia naturalis* non occulta o sovranaturale, ma quasi laica e del tutto priva di artificio, proprio come dev'esser anche il teatro, secondo Brook.

La Tempesta provocherà scalpore e il primo Prospero di colore farà storia, aprendo una breccia nell'insospettabile razzismo che si celava in una certa parte del mondo teatrale, prefigurando il prossimo avvento di un Amleto nero, che Brook monterà nel 2002. Alle polemiche Kouyaté risponderà sorridendo: “Sì, è vero, sono nero. E non mi turba essere nero, o ‘negro’, Anche se questo può infastidire le persone che passano il tempo ad analizzare i colori, sono nero; e posso anche aggiungere che lo sarò anche nei miei prossimi ruoli, shakespeariani e non”. Dopo *La Tempesta*, Kouyaté interpreterà il sottile fantasma del padre di Amleto in *Qui est-là*; sarà il vecchio cantore

⁵¹P. Brook in *Sotigui Kouyaté un griot moderne*, film documentario di Mamadou Saleh Haroun, 1997.

che vive nei ghetti dell'apartheid in *Le Costume*, il malato neurologico senza memoria in *L'homme qui*, un grottesco Polonio ne *La tragédie d'Hamlet* e infine regalerà ieratica presenza all'asceta sudanese di *Tierno Bokar*.

Considerato come uno dei più importanti attori africani, Kouyaté raggiungerà traguardi mai ottenuti dagli altri attori del continente, aprendo la strada alle nuove generazioni. Si dedica anche al cinema e diventa figura di punta del nuovo rinascimento cinematografico africano. Sarà il primo africano a vincere l'Orso come migliore attore protagonista al Festival del Cinema di Berlino, nel 2009, con il film *London River* di Rachid Bouchareb.

Mediatore di culture, Kouyaté è stato capace non solo di scardinare gli stereotipi che imprigionavano l'attore africano, ma anche di tradurre la cultura più profonda della sua terra:

Essere in Europa mi permette di veicolare la cultura del mio paese natale che purtroppo è poco conosciuta. Io lotto con la parola, perché sono un griot: ci chiamano, a torto o a ragione, i maestri della parola e abbiamo il dovere d'invitare l'Occidente a conoscere meglio l'Africa.

Secondo Brook

Sotigui era inseparabile dalla sua terra, radicato nelle strutture sociali, familiari, spirituali e culturali della sua tradizione. Era profondamente animista nel senso che vedeva e sentiva la continuità tra il mondo visibile e invisibile, tra lo spirito interiore e la tradizione esterna. E allo stesso tempo era totalmente aperto al mondo intorno a lui. Come un albero, era inflessibile nel cuore, ma vibrante e sensibile ad ogni corrente con cui entrava in contatto⁵².

E qui sta l'eccezionalità di quest'attore che, a differenza degli altri numerosi attori di origine africana che hanno collaborato con Brook, ha sempre mantenuto inalterato il suo legame vitale con il continente. L'Africa è la sua ombra che proietta in scena. “Io, prima di essere Sotigui, sono africano – ripeteva spesso – l'Africa non mi ha mai abbandonato e io non ho mai abbandonato l'Africa”. Spesso, nel delicato momento di creazione di uno spettacolo, ritorna alla sua terra per nutrire la sua arte e ritrovare la sua fonte vitale.

“Anche quando sono malato torno in Africa, perché quando si perde la strada, prima di avanzare bisogna voltarsi indietro e ricordarsi da dove si viene. Nella mia tradizione, ognuno deve affrontare innanzitutto la conoscenza di se stesso, e deve imparare a conoscere la propria ombra. La cultura dell'essere umano non è nient'altro che la sua radice, ciò che lo tiene in piedi e gli dà da vivere. E, come tutte le radici, questa è nascosta e spesso segreta”.

Fino ai suoi ultimi giorni, l'attore farà visita al suo villaggio, ai “saggi” e alle tombe dei suoi maestri. A volte vi porta anche Brook. I due viaggiano insieme in Mali e in Burkina Faso sulle tracce della spiritualità locale, in vista della preparazione dello

⁵²P. Brook citato in A. Todd, *Sotigui Kouyaté obituary*, in “The Guardian”, 2 maggio 2010.

spettacolo *Tierno Bokar*. Kouyaté lo accompagna sui luoghi della sua formazione, a visitare moschee e confraternite mistiche, i vecchi chiaroveggenti e guaritori, luoghi altrimenti inaccessibili al regista. Grazie a Kouyaté, Brook riesce a portare a termine il progetto a lungo custodito di uno spettacolo sulla vita di Tierno Bokar Salif Tall, il san Francesco sudanese (come è stato definito da Théodore Monod), raccontato a partire dai testi di Amadou Hampâté Bâ. Bokar, che viveva in Mali, agli inizi del XX secolo, sotto la colonizzazione francese, è per Brook una figura di guida; e anche Kouyaté vi riconosce un maestro.

Lo spettacolo è certamente il punto più alto della collaborazione tra i due. Pensato per venti lunghi anni con una tenacità senza eguali, *Tierno Bokar* diventa la sintesi e l'eredità di un lungo rapporto all'Africa fatto di relazioni personali, di viaggi, di studi e indagini, d'ideali, miti e attese. È la realizzazione di un patto, tra un regista e un attore, suggellato in segreto dietro le quinte del teatro di Tokyo, mentre il pubblico applaude l'ultima rappresentazione de *La Tempesta*. Fu allora che Brook e Kouyaté si promisero di mettere in scena *Tierno Bokar* prima di morire. Per Sotigui, la promessa è quasi profetica: *Tierno Bokar* sarà il suo ultimo spettacolo che affronterà pur se gravemente malato. Durante la tournée in Polonia, a Wrocław, verrà ricoverato in ospedale per l'ennesima polmonite, ma l'attore chiederà di essere dimesso perché vuole continuare la tournée, confessando: "*Tierno Bokar* non è teatro, è molto più di questo. È un omaggio a un maestro, è una promessa di amicizia".

La dedizione al mestiere e la generosità della sua presenza scenica conferirono peso alla sua interpretazione. L'attore riuscì a integrare i suoi problemi di salute con le necessità del ruolo; e la critica rimase turbata dall'incredibile sovrapposibilità tra l'attore e il personaggio. L'esperienza e la vecchiaia regalano all'attore la trasparenza, la maestria dei dettagli invisibili e un'apertura che gli permette di non nascondere nulla. Come scriveva Zeami, nel suo trattato *Insegnamento sullo stile e sul fiore*, l'attore è giunto a quella *non-interpretazione*, che solo la compiuta conoscenza di sé e la vecchiaia possono donare⁵³.

Nella scena della morte lucida di Tierno che chiude lo spettacolo, Kouyaté scelse di raccontare un'ultima storia, circondato dai suoi, prima di levare un dito verso il cielo. In molti, vi rividero Bhisma, l'uomo che ha il potere di ritardare la sua morte fino all'arrivo del giusto momento.

Tierno Bokar è anche l'ultimo grande spettacolo africano di Brook⁵⁴, un affresco dell'Africa Occidentale, delle sue tradizioni, dei suoi racconti e della sua storia drammaticamente segnata dal colonialismo. Le fantastiche città del deserto africano, Mopti, Segou, Djenne, attraversate tante volte dal regista nel corso della sua vita, sono celebrate in scena evocandone la bellezza. Quasi fosse un commiato, Brook semina all'interno dello spettacolo una grande quantità di autocitazioni provenienti dai suoi spettacoli, a ripercorrere alcune delle tappe più importanti della sua teatrografia:

⁵³ Zeami, *Il segreto del Teatro Nô*, Milano, Adelphi, 1966.

⁵⁴ Dopo *Tierno Bokar* il regista propone altre due regie africane, ma si tratta di due riprese, vale a dire *Eleven and Twelve* nel 2009 (versione inglese di *Tierno Bokar*) e *The Suit* nel 2012 (versione inglese di *Le Costume*).

vi si riconoscono riferimenti a *Les Iks*, *L'homme qui*, *La Conférence des Oiseaux*, *Le Mahabharata*. Lo spettacolo trasporta il pubblico alla scoperta del sufismo africano, le diverse mistiche del Sahel e le sue confraternite. In scena, la preghiera, il silenzio, il Vuoto. L'essenzialità caratteristica di Brook raggiunge qui il suo culmine, in un'espressione scenica rarefatta, intima e fluida che è quasi un manifesto poetico. Un oscillare di lucerne nella penombra traduce l'atmosfera delle confidenze segrete tra i mistici che camminano sussurrando nella notte silenziosa, le increspature di un ampio caftano posato su un tappeto color ocra sono le onde del fiume da attraversare. Pochi segni bastano per trasformare lo spazio, poche immagini si stagliano come ideogrammi in scena. *Tierno Bokar* è certamente lo spettacolo più *invisibile* di Brook, dove tale qualità è celebrata apertamente dallo stesso Tierno come principio etico. Questa è l'Africa dove tutto è invisibile, dichiara Brook, l'Africa della maturità dove il regista condensa la sua visione del continente e rende omaggio a una terra che ha percorso per decenni.

Nel 2009, Brook riprenderà *Tierno Bokar*, presentando *Eleven and Twelve*, versione breve in lingua inglese. I protagonisti sono due attori palestinesi che Brook ha incontrato a Ramallah nel 2006. Quest'Africa di Brook non è più nera, come negli *Iks* è il frutto di un gioco di specchi e di un caleidoscopio di colori viranti all'arcobaleno. E, mentre il cast internazionale rivela l'atlante senza confini del regista, il programma di sala dichiara: "Medita a lungo su questo versetto: la creazione dei cieli e della terra. La diversità delle vostre lingue e dei vostri colori sono meraviglie, per chi sappia riflettervi"⁵⁵.

⁵⁵ Programma di sala di *Eleven and Twelve*, novembre 2009.

Claudio Longhi

LA TENTAZIONE DEL *PORTRAIT*,
OVVERO LA SCENA DELLA MEMORIA
SECONDO LAGARCE

Si l'enfant naît mort, est né mort, il faut quand même, tout de même, déclarer sa naissance, déclarer sa naissance et déclarer sa mort et un médecin devra attester que la mort a précédé la naissance. Ainsi que cela commence.

Jean-Luc Lagarce, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*

Sul finire degli anni Settanta, al cuore di uno degli snodi cruciali del suo frammentario e aforistico *epos* del naufragio dell'utopia modernista della totalità, parlato dalla sapienza oracolare del gesto letterario contemporaneo, Maurice Blanchot, non per nulla sodale negli anni universitari del coetaneo Emmanuel Lévinas, a metà tra constatazione e prescrizione appunta nella sua *Écriture du désastre*: "Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence"¹. Lungi dal risolversi in esoterica professione di un soggettivo credo poetico, l'oscura sentenza di Blanchot – fondando la prassi della scrittura su di un neobarocco mito di vita e morte in bilico tra autobiografia ed epicedio, nutrito ad un tempo di reminescenze di *vanitas* cristiana e rigurgiti di razionalismo poststrutturalista – non racconta soltanto un punto di vista strettamente individuale sull'esperienza letteraria e sull'esistere. Esso fotografa piuttosto un intero *saeculum* di cultura francese necrofilo e memorialistico che – ossessionato com'è dalla necessità di raccontarsi per raccontare ed essendo altresì stretto tra i privatissimi 'frammenti di un discorso luttuoso' devotamente registrati da Roland Barthes nel diario tenuto all'indomani della morte della madre² e la scioccante confessione *in limine mortis* del-

¹ M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 105 (tr. it. *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990, pp. 81-82).

² Cfr. R. Barthes, *Journal de deuil. 26 octobre 1977 - 15 septembre 1979*, Paris, Seuil/Imec, 2009 (tr. it. *Dove lei non è. Diario di lutto. 26 ottobre 1977 - 15 settembre 1979*, Torino, Einaudi, 2010). È noto, per altro, che la perdita della madre è pure all'origine del celebre saggio barthesiano *La chambre claire. Note sur la photographie* (Paris, Gallimard-Seuil, 1980; tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980).

la propria sieropositività resa pubblicamente da Hervé Guibert con il suo romanzo *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*³ – nel più smagliante ed evasivo trionfo 'anni Ottanta' della presunzione d'immortalità tipica di quell'euforico autunno del Novecento che ci siamo da poco lasciati alle spalle⁴ sembra fatalmente portato a rinvenire proprio nella morte il seme di ogni autobiografia e con ciò stesso l'orientamento dell'intero dominio delle *humanae litterae*. Figura emblematica di questa generazione tormentata, amante dello scandalo e sedotta dall'ascetismo, è quella dello scrittore, drammaturgo, regista e videomaker Jean-Luc Lagarce, classe 1957, morto di AIDS il 30 settembre 1995, estremo rampollo, a dire il vero ormai 'normalizzato', della più schietta e nera genia gallica dei *poètes maudits* alla Rimbaud, già canonizzato però, al giro di boa del millennio, dalla istituzionalissima cultura francese tra i classici del XX secolo⁵, con debita iscrizione nei programmi del *baccalauréat* e immancabile santificazione tra gli stucchi e gli ori del *Sancta Sanctorum* delle ribalte parigine: il mausoleo della Salle Richelieu della prestigiosa Maison Molière⁶.

Una ricognizione critica in prospettiva memorialistica del lavoro di Lagarce non può non muovere da un primo elementare rilievo. Un sottile ma tenacissimo *fil rouge* autobiografico, più o meno scopertamente esibito, più o meno artisticamente travestito, lega saldamente la composita e multiforme attività artistica lagarciana, svariante dal teatro al video e alla letteratura, riconducendola, pur nella sua centrifuga ecletticità multimediativa, alla misura del *corpus* organico. A certificare l'incontenibile pulsione a ritrarsi leggibile al fondo di ciascuna delle sue esperienze creative, valga una diretta deposizione dello stesso autore. Nell'editoriale per la *plaque* della stagione 1992/1993 del teatro Le Granit di Belfort scriveva infatti Lagarce:

Et la saison suivante, joli mot, lorsqu'on y songe, la saison suivante, quelques nouveaux autoportraits, encore, fabriqués de toutes pièces, mensongers et fiers de l'être, de faux aveux longuement répétés, des déclarations d'amour et des souvenirs inventés, plus beaux toujours que ceux-là si beaux qu'on croyait vrais, des photographies noires et blanches, [...] un messenger à l'heure où la nuit tombe, des anges et des voyous, les morts et les vivants, [...] la mort à l'œuvre, le désir au corps [...] et juste, à la fin, le silence, un long temps à ne plus bouger, les uns et les autres, face à face, à s'attendre [...] et se regarder disparaître en se saluant⁷.

³ Cfr. H. Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990 (tr. it. *All'amico che non mi ha salvato la vita*, Parma, Guanda, 1991).

⁴ Cfr. Z. Bauman, *Mortality, Immortality and Other Life Strategies*, Cambridge (UK), Polity Press, 1992 (tr. it. *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, Bologna, Il Mulino, 1995).

⁵ Cfr. L. Tainturier (a cura di), *Lire un classique du xx^e siècle: Jean-Luc Lagarce*, Besançon, SCÉRÉN, CRDP Franche-Comté, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

⁶ Sabato 1 marzo 2008, presso la Salle Richelieu della Comédie Française, ha debuttato *Juste la fin du monde* di Jean-Luc Lagarce per la regia di Michel Raskine. Per l'iscrizione dell'autore nei programmi del *baccalauréat* cfr. invece: B. Chauvet - É. Duchâtel (a cura di), *Juste la fin du monde*, "Nous, le héros". Jean-Luc Lagarce, Paris, SCÉRÉN, CNDP, 2008 (collezione "Baccalauréat théâtre").

⁷ J.-L. Lagarce, *Se regarder disparaître en se saluant* [1992], in Id., *Du luxe et de l'impuissance* [1995], Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008 (ed. rivista e accresciuta), pp. 11-12.

Nell'abbraccio languido e straziato della sua avvincente sintassi a spirale, il passo appena citato detta a ben vedere le due perentorie regole fondative dell'autobiografismo lagarciano. In prima battuta dalla crepuscolare nota d'autore testé ricordata appare subito chiaro come, rigettando a un tempo lo scrupolo documentario da accertamento notarile, la mania dello smascheramento da inchiesta poliziesca o la fissazione per la refertazione asettica del reale da comunicazione pseudo- o parascientifica caratteristiche della narrazione di sé di ispirazione naturalistica, la grammatica diegetica di Lagarce tenda spontaneamente a coniugare la trascrizione del ricordo e la registrazione dell'esperienza secondo i modi 'menzogneri', e alla lettera artefatti, di un 'inventare' più onestamente 'bello', nella sua plateale e ostentata finzione, di ogni sincero sforzo di adesione alla realtà. Istruttivo, per capire la dinamica di questo processo, confrontare racconti di Lagarce come *L'Apprentissage* o *Le Voyage à La Haye*, coi corrispondenti passi del *journal* dello scrittore da lui stesso selezionati come fonti autobiografiche per i suoi esercizi narrativi⁸. In forza di una stringente dialettica affabulatoria, che ribalta inevitabilmente la tesi del 'mettersi a nudo' nell'antitesi del 'vestire i panni di', sul filo di un'etica visceralmente 'scenica' della vita quotidiana intimamente debitrice dell'ontologica metateatralità del *grand siècle*, l'autobiografia, tanto quella diretta del diario quanto quella mediata della creazione di derivazione biografica, si sintetizza insomma per il nostro artista in un'incessante finzione che può darsi indifferentemente come 'gioco' o – secondo le ramificazioni semantiche autorizzate dalla lingua francese – come 'recitazione' e 'messa in scena' del sé. D'altronde, sempre al principio della stagione '92/'93, nell'inventariare i suoi propositi per il nuovo anno comico – questa volta nelle vesti di regista del Théâtre de la Roulotte, ossia della sua propria compagnia –, sempre Lagarce con toccante schiettezza e sublime ironia non si dettava forse questo comandamento da baro: "Jouer, juste, rien d'autre, faire semblant ou vivre nos vies"⁹? Paradossalmente, quindi, l'esito più puro della memorialistica lagarciana sembrerebbe essere quella *Ébauche d'un portrait* che François Berreur, per lunghi anni compagno di lavoro e intimo amico dello scrittore, trae *post mortem* dal suo *journal* montandone un florilegio drammaturgico e che successivamente porta in scena nell'aprile del 2007, in forma di *mise en espace*, con Laurent Poitrenaux nel ruolo di Lagarce¹⁰. E si badi – sia detto per inciso – che l'opzione per

⁸ Cfr. a questo proposito: F. Berreur (a cura di), *Un ou deux reflets dans l'obscurité*, testi di J.-L. Lagarce, foto di L. Delpierre, postfazione di G. Banu, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004, capitoli: *Le journal de "L'Apprentissage"* e *Le journal du "Voyage à la Haye"*, rispettivamente pp. 73-92 e 93-150.

⁹ J.-L. Lagarce, *Faire semblant ou vivre nos vies* [1992], in Id., *Du luxe et de l'impuissance*, cit., p. 14.

¹⁰ Cfr. Id., *Ébauche d'un portrait*, adattamento di F. Berreur, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008. È significativo, in tal senso, anche il giudizio che sempre Berreur consegna alla prefazione del *journal* lagarciano da lui stesso dato alle stampe per i tipi di Les Solitaires Intempestifs dopo la morte dell'autore, proprio in merito al rapporto esistente tra la scrittura autobiografica di Lagarce e la verità dei fatti: "Et je voudrais dire à tous ceux qui sont cités ou reconnus (et oubliés aussi) [dans ce journal, n.d.a.] qu'ils ne doivent pas se sentir blessés, car ce n'est pas de vérité dont il est question dans ces pages: cette publication témoigne d'abord de l'œuvre d'un écrivain pour qui le réel n'est pas la préoccupation première": F. Berreur, *Note de l'éditeur*, in J.-L. Lagarce, *Journal*, 2 voll., Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007-2008, vol. I, 1977-1990, 2007, p. 7. A proposito della stesura e delle vicende editoriali del *Journal* di Lagarce cfr. più oltre p. 253.

una carnascialesca autobiografia *en travesti* non è solo un problema di *inventio*, ma si intreccia in Lagarce con l'adozione di una precisa misura di stile, traducendosi automaticamente in questione di *dispositio* ed *ornatus* – ergo di interpretazione. Per rifarsi ai paradigmi retorici del già più volte menzionato *siècle d'or* – modelli antropologici, com'è noto, prima ancora che *exempla* espressivi –, allo sguardo critico del nostro autore la scena della memoria pare in effetti virtualmente libera ora di dispiegarsi sontuosamente in una minuziosa, e 'asiana', esposizione dei menomi dettagli del vissuto, ora di annichilirsi in un compendioso, e senecano, scorcio prospettico di ciò che è stato – tratteggiato per significare obliquamente attraverso i suoi coni d'ombra, le sue pieghe non viste, i suoi vuoti e le sue assenze –; d'altra parte, però, è unicamente la tacita via del non detto, privilegiata dall'autore, a permettere, per Lagarce, di attingere una certa franchezza nel ricordo. Sottraendo la rievocazione del dato alla logica faconda della copia pedissequa, o peggio ancora del circostanziato espianto clinico, sempre insufficienti a rendere ragione della complessità del reale, solo il tacere, vestendo esattamente le insondabili anse del vivere, garantisce la fedeltà del racconto di sé. Certo, le poche parole scavate a forza dal silenzio tradiscono il reale, ma sono la sola espressione possibile di una vera consapevolezza, di una autentica precisione: concentrandosi in quelle poche parole la memoria, da archivio apparentemente esaustivo e in realtà fuorviante, si fa straniante e liberissima, nonché igienica, ricreazione onesta della presunta realtà. Un motto del calendario 1993/1994 del Théâtre de la Roulotte, cassato in sede di edizione definitiva dell'annuario, non a caso raccomandava:

Renoncer au naturel, ces choses-là, le naturel, les idées crélines de la fausse modernité, cette obligation qu'on croit pouvoir nous faire, tout dire, se raconter tout les matins, se répandre et s'étaler partout, exposer ses petits riens et vouloir croire qu'il s'agit de notre âme, ce qu'il en reste. Non. Renoncer, garder pour soi, être sur sa réserve, ne donner qu'en toute connaissance¹¹.

Il messaggio è inequivocabile: la spietata censura invocata da Lagarce sull'impulso ad allegare alla traccia autobiografica l'inventario analitico dei propri casi esistenziali, solo superficialmente esatto, preserva lo scrittore dal rischio di cadere in un'ipocrita "naturel" da rifuggire, invece, strenuamente.

In seconda battuta, scivolando ineluttabilmente verso l'ombra e il silenzio, la nota alla *plaque* '92/'93 della *scène nationale* del Granit, sul suo respiro lungo e un po' *fané* che sa d'*accordéon*, ci dice come la morte, rovente quanto il desiderio, in un'umbratile e sospesa fantasmagoria di "anges" e "voyous" riecheggiante le profezie di Blanchot da cui si son prese le mosse, sia la vera polla da cui zampilla l'autobiografismo lagarciano.

E a rincalzo dell'estenuata ammissione cesellata nel *petit poème en prose* di Belfort, che evoca parallele e consimili avventure artistiche come quelle di Nan Goldin, Sophie

¹¹ J.-L. Lagarce, *Nous serons sereins, cette nuit-là encore* [1993], in Id., *Du luxe et de l'impuissance*, cit., p. 22 (come già anticipato nel testo, il passo citato era stato cassato in sede di pubblicazione del calendario; per questa ragione esso non figura né nell'opuscolo del Théâtre de la Roulotte, né nella prima ed. in vol. dello scritto).

Calle, Hannah Wilke o Félix Gonzáles-Torres, è difficile non ricordare l'epigrafe che Lagarce scolpisce in testa al suo saggio del '94: *Comment j'écris*. Ad esergo di questa accurata descrizione del suo carnale rapporto con la scrittura – “J'écris principalement mon Journal dans les cafés. [...] Il m'arrive de l'écrire très tard dans la nuit, jusque dans mon lit” – e della sua quotidiana convivenza con l'“ordinateur portable”¹² – depositario di tutta la sua memoria –, Lagarce, che significativamente costruisce il breve saggio citato proprio sulla stesura del suo *journal*, ripropone infatti una luttuosa *pensée* neopascaliana spigolata dal *threnos* per l'autore, firmato da Roland Barthes sul finire degli anni Sessanta, di trasparente eloquenza, nei suoi accenti funebri, ai fini delle nostre analisi: “L'écriture est destruction de toute voix, [...] l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence”¹³.

Al di là delle dichiarazioni di poetica e degli omaggi in forma di ripresa, collezionati nel suo privatissimo *Libro degli amici* – che incastonati come sono nell'incessante ‘recita’ delle rivelazioni autobiografiche dello scrittore potrebbero comunque risultare indizi depistanti, “souvenir inventés” abilmente costruiti da Lagarce a tavolino per decorare il proprio prezioso e demoniaco ‘picture’ –, alcune prove biografiche oggettive ci attestano la centralità che il dialogo con la morte tiene nella gran fabbrica della memorialistica dell'autore. L'annuncio della malattia squassa come un fulmine la vita del regista-drammaturgo nell'estate del 1988. Il 23 luglio di quell'anno, alle ore 23.35, Lagarce, a Parigi, scrive sul suo diario:

La nouvelle du jour, de la semaine, du mois, de l'année, etc., comme il était “à craindre et à prévoir” (à craindre, vraiment?).
Je suis séropositif
[...]
Regarde (depuis ce matin) les choses autrement. Probable, je ne sais pas.
Être plus solitaire encore, si cela est envisageable.
Ne croire à rien, non plus, ne croire à rien.
Vivre comme j'imagine que vivent les loups et toutes ces sortes d'histoires.
Ou bien plutôt tricher, continuer de plus belle, à tricher.
Sourire, faire le bel esprit. Et taire la menace de la mort – parce que tout de même... – comme le dernier sujet d'un dandysme désinvolte¹⁴.

A dire il vero la scoperta della malattia, e issofatto della conseguente imminenza della morte, non giunge inattesa; circa due anni prima del crudele responso dei test clinici, il 29 ottobre 1986, da Montparnasse, sempre nel suo *journal*, Jean-Luc, col suo humour lucido e sottile, aveva annotato, per esempio: “Au fond – parlons-en – cette histoire de Sida – cette histoire? déjà le détour ironique... – je vis désormais avec,

¹² J.-L. Lagarce, *Comment j'écris*, in Id., *Du luxe et de l'impuissance*, cit., rispettivamente pp. 36 e 37.

¹³ *Ivi*, p. 33. Cfr. R. Barthes, *La mort de l'auteur* [1968], in Id., *Œuvres complètes*, vol. III, 1968-1971, Paris, Seuil, 2002 (nuova ed. rivista, corretta e presentata da É. Marty), p. 40 (tr. it. *La morte dell'autore*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 51). Con il titolo *The Death of the Author*, il saggio di Barthes era stato pubblicato per la prima volta, in lingua inglese, nel 1967.

¹⁴ J.-L. Lagarce, *Journal*, cit., vol. I, cit., pp. 373-374.

comme assis sur la Mort, comme beaucoup d'autres gens aussi, j'imagine”¹⁵. Ma, per quanto la morte sia attesa, la lancinante presa di coscienza del suo incombere ignora più prossimo attraverso la scoperta della sieropositività resta comunque un trauma fondativo nella vita dello scrittore, ed è proprio da quel trauma che scaturisce, tra l'altro, un nuovo rapporto di Lagarce con l'autobiografia.

Sin dal 1977 Jean-Luc aveva tenuto regolarmente un diario: ventitré quaderni, al momento della sua scomparsa, vergati a mano. A cominciare dal 1990, però, dunque a ridosso delle prime avvisaglie della fine in agguato, dopo tredici anni di metodico esercizio di stesura manuale, Lagarce muta abitudini e comincia a trascrivere a macchina, poi al computer, i propri ricordi. I primi nove quaderni – corrispondenti al periodo 9 marzo 1977 - 23 novembre 1984 – sono da lui copiati in una versione scorciata (alternando riassunti a citazioni), a partire dal decimo taccuino – cominciato il 12 dicembre 1984 – la trascrizione diventa integrale.

Dal 1990 fino alla morte dell'autore il regime di stesura del diario non muta più: il *journal* continua a nascere a penna, quindi trapassa in copia meccanica – dapprima ad opera dello stesso Lagarce, poi di François Berreur che, in quanto curatore dell'edizione postuma del lungo memoriale, porta a compimento la trascrizione al computer delle ultime pagine dei ricordi lagarciani rimaste manoscritte al momento della scomparsa dell'autore. Insomma: un diverso rito di memoria generato dall'incontro con la morte che marca un decisivo cambio di passo. Forse nel volgere di pochi mesi, come sembra suggerire Berreur nella sua nota editoriale al *Journal*, per il morituro Lagarce l'autobiografia cessa di essere una pratica privata e si avvia a trasporsi in fatto pubblicamente letterario¹⁶. D'altra parte la familiarità con il male – e con il suo funebre doppio – non incide solo sulla gestione del *journal*. Alla fine degli anni Ottanta, sul fronte del rapporto con la memorialistica, un ulteriore contraccolpo della violenta epifania di *Thanatos* nella vita del regista-drammaturgo è rappresentato dal coagulare dei due soli progetti video da lui compiutamente portati a termine: il videofilm *Journal 1* (1992) e il ‘videoclip’ *Portrait* (1993); due progetti che, traendo spunto sempre dal *journal*, da subito si alimentano di sostanza scopertamente autobiografica. Discorrendo con Catherine Derosier, la sua produttrice, al Café Français della Bastiglia nel maggio del 1993, così Lagarce racconta la genesi dei due film-video – enigmatici emblemici riproducibili di fine millennio costruiti giustapponendo in postproduzione *excerpta* di ricordi scritti a immagini rapite al quotidiano dell'autore,

¹⁵ *Ivi*, p. 225.

¹⁶ Cfr. F. Berreur, *Note de l'éditeur*, cit., pp. 7-8. Per essere precisi, anche all'indomani del mutamento radicale di gestione del suo diario, maturato dopo la scoperta della sieropositività, per lo meno pubblicamente Lagarce tiene un atteggiamento se non scettico, quanto meno ambiguo, circa la possibilità di dare alle stampe le sue memorie. Ancora nel 1994, quando ormai da quattro anni è uso ricopiare i suoi quaderni autobiografici, nel saggio *Comment j'écris* Jean-Luc mostra per esempio di nutrire non pochi dubbi in merito alla destinazione editoriale del *journal*. Interrogandosi sul perché egli continui ad annotare a mano i suoi ricordi per trascriverli meccanicamente solo in un secondo tempo piuttosto che stenderli direttamente al computer, nel saggio destinato a “Les Cahiers de Prospero” il drammaturgo dichiara infatti – forse per civetteria? forse per autentico disagio? –: “Ce serait admettre qu'on souhaite être lu et ce n'est pas si clair, je ne sais pas, je m'en inquiète”; J.-L. Lagarce, *Comment j'écris*, cit., p. 37.

forzatamente citati *à rebours*, gli uni come le altre, da differenti momenti della vita dello scrittore – ponendola giustappunto in rapporto alla sconvolgente rivelazione del luglio '88:

À l'origine, ce que je voulais faire, c'était un journal. Dès le début, je savais que ce ne serait pas ça... Tu sais, je fais un journal à la main, écrit, depuis plus de quinze ans, depuis 1977... Très régulier. C'est rare qu'il y ait plus de dix jours d'écart. Je me suis dit: Je vais faire un film vidéo sur cette période-là. J'ai un peu triché. J'ai dit à Pierre Bongiovanni: "Je vais tourner ce qui se passe dans ma vie; le texte n'est pas sur la période du tournage, il ne correspond pas à la période de ma vie tournée, mais à avant..." Un texte que je choisis sur une période particulière.

Tu sais que ça commence en 1988, un mois où il y a une nouvelle importante¹⁷.

E a ricongiungere le due parallele esperienze lagarciane della registrazione autobiografica scritta e della trascrizione a mezzo video dei ricordi in un comune alveo memoriale, si consideri come le pagine in cui Lagarce rievoca i suoi primi vent'anni di vita premesse da François Berreur alla sua edizione postuma del *Journal* col titolo *1957-1977*, siano state sì concepite dallo scrittore-videomaker proprio in vista della realizzazione del suo 'corto' *Portrait* – è sulla loro stesura dattiloscritta, infatti, che nel clip assolvono e dissolvono i 'ritratti' dello scrittore ritmati dal godardiano battito di cuore del montaggio –, ma come in fondo – secondo quanto ipotizza lo stesso Berreur – esse siano pure, forse, una prefazione d'autore a quel libro tutto a venire che negli ultimi anni di vita Jean-Luc comincia a vagheggiare di trarre dai suoi diari¹⁸.

Se la morte è con ogni evidenza documentaria il palpitante nucleo generatore degli espliciti tentativi compiuti dallo scrittore di dar forma alla memoria di sé sia sul piano della scrittura diaristica che su quello dell'esperienza video, spostando l'orizzonte di osservazione al più ampio dominio della creazione artistica lagarciana *tout court*, essa si rivela pure essere la chiave di volta di quella forma apparentemente più distorta e periferica dell'autobiografismo dell'autore che è l'*autoportrait* teatrale 'in maschera' e che invece, come già abbiamo visto, nella concettosa poetica memorialistica di Lagarce – tutta all'insegna del 'tricher' – pare realizzare, probabilmente, la possibilità più autentica dell'autobiografia.

Salvo isolate incursioni nel territorio dell'attorialità, per la sua più gran parte l'impegno teatrale attivo si dipana notoriamente per il nostro artista sul doppio versante della regia e della drammaturgia: e puntualmente, su ciascuno di questi fronti, il lavoro di messa in scena della memoria, pantografato in un'affabulazione registica e/o drammaturgica che solo superficialmente sembra non avere rapporti con la vita di Jean-Luc, ma che in realtà scava nel vivo delle sue carni, si traduce per Lagarce in una partita a scacchi con la morte. Poco più di due anni prima di morire, nel marzo del

¹⁷ C. Derosier (a cura di), *A posteriori – entretien avec Catherine Derosier*, conversazione con J.-L. Lagarce, in Id., *Journal vidéo*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 55 (al volumetto pubblicato da Les Solitaires Intempestifs è allegato un DVD contenente copia di *Journal 1* e *Portrait*).

¹⁸ Cfr. J.-L. Lagarce, *1957-1977*, in Id., *Journal*, cit., vol. I, cit., pp. 17-20 (per l'ipotesi di Berreur in merito alla destinazione del testo cfr. in particolare *ivi*, p. 17, n. redazionale 1).

1993, in un vertiginoso gioco di specchi degno della più virtuosistica *illusion comique*, Jean-Luc sceglie di raccontarsi *en abîme* portando in scena da regista per il Théâtre Granit, *Le malade imaginaire*, la *pièce* con cui Molière prende congedo dal mondo venendo colto da un malore in scena. Il giovane *metteur en scène* Lagarce sceglie non a caso di affidare la parte di Argan al giovane *comédien* Bernard Bloch. L'anatomia impietosa della propria agonia, a metà tra rito esorcistico e grido di disperazione, che Jean-Luc dirige sul palcoscenico di Belfort ricorrendo al bisturi affilato della feroce satira molièriana è magistralmente rievocata da Colette Godard, ancora turbata, a distanza di anni, dalla sinistra potenza dello spettacolo:

Copi était mort depuis six ans, lorsque Jean Luc Lagarce, qui se savait lui aussi malade, en 1993 a mis en scène le [*sic!*] *Malade imaginaire*. Molière étant mort en la jouant cette pièce, il n'est pas rare de la voir glisser du côté de la farce noire.

Là, il s'agissait vraiment d'autre chose. D'une plongée dans le vertige de la mort, absolument présente, on pourrait presque dire physiquement. La mort. L'injustice de la mort, parce que dans le rôle d'Argan-le-malade, il y avait Bernard Bloch, qui était jeune et ne jouait pas le vieux. Il était le mourant dont personne ne peut et surtout ne veut accepter le destin. Un homme "dans la force de l'âge" et qui de tout son corps ressent l'accélération du vieillissement. Qui se débat en vain, se débat jusqu'au grotesque. C'était drôle, féroce et glaçant. Un constat d'impuissance traversé de fous rires sans réelle gaieté au milieu des éclats, des revendications, des larmes de l'entourage.

C'était le rire du désespoir, c'était la solitude face à l'inévitable. Solitude encerclée de gens qui continuent bêtement, égoïstement à vivre, à vouloir être riche, aimer, chanter... Solitude suprême, extrême. Oui c'était drôle, saisissant, imperturbablement loufoque. Mais des années plus tard, la brûlure demeure. Une plaie à vif. Une sorte de chef-d'œuvre inexorable¹⁹.

Ma la stessa precisione chirurgica con cui il regista Lagarce sceglie di raccontare la propria morte incalzante allestendo il *Malato immaginario* la ritroviamo pure nella cura meticolosa con cui il drammaturgo Lagarce decide di riferire del suo approssimarsi alla propria fine in un sofferto confronto con amici e familiari, attraverso la complessa messa a punto di quella sorta di funerea tetralogia del *nostos* (o del figliol prodigo²⁰) rappresentata dalla *suite* dei suoi quattro copioni: *Retour à la citadelle* (1983), *Juste la fin du monde* (1990), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie*

¹⁹ C. Godard, *Traces incertaines*, in s.c., *Traces incertaines: mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, <2002>, pp. 11-12 (ma, a proposito del *Malade imaginaire* di Lagarce, cfr. pure la sezione del catalogo delle messe in scena dell'autore specificamente dedicata all'allestimento molièriano: s.c., *Le malade imaginaire*, in s.c., *Traces incertaines: mises en scène de Jean-Luc Lagarce*, cit., pp. 106-113). Il richiamo all'*Illusion comique* – straordinario compendio barocco *en trompe l'œil* di modi di narrazione autobiografica e rappresentazione teatrale – non è casuale: proprio all'indomani della messa in scena del *Malade imaginaire*, il regista Lagarce vagheggia infatti la messa in scena della commedia di Corneille: cfr. s.c., *Traces incertaines: mises en scène de Jean-Luc Lagarce*, cit. pp. 114-115.

²⁰ Cfr. J.-P. Sarrazac, *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*, in J.-P. Sarrazac - C. Naugrette (a cura di), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, atti del convegno di Paris III Sorbonne Nouvelle, Paris, 28-29 marzo 2008, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp. 271-296.

viennese (1994) e *Le Pays lointain* (1995), suprema sintesi delle reinvenzioni drammaturgiche sceneggiate dall'autore a partire dal proprio vissuto. E anche ad insistere sulla zona minoritaria delle sue prestazioni da performer, che dire, poi, del Lagarce attore? Si osservino le foto d'*Histoire d'amour (Derniers chapitres)* – spettacolo di cui, tra l'altro, Jean-Luc firma anche regia e drammaturgia, presentato all'Espèce Planoise di Besançon nell'aprile del 1991²¹. Completamente rasato, smarrito in un pigiama a righe, Lagarce è inchiodato su di un lettino da ospedale. Lì accosto c'è una macchina da scrivere appoggiata ad un carrello. Recita nel ruolo del Premier Homme, un drammaturgo; al suo fianco François Berreur è l'amico, Le Deuxième Homme, e Mireille Herbstmeyer è La Femme. Quelle immagini, nel freddo squallore del bianco e nero, non potrebbero essere più trasparenti.

Appurato incontrovertibilmente lo stretto legame che la memorialistica lagarciana intrattiene in ogni sua manifestazione con la figura della morte, occorre ora capire in quali termini il peculiare rapporto dell'autore col morire informi la codificazione della sua prassi autobiografica.

Sarà bene innanzitutto osservare come, nella sua condizione di malato terminale, Lagarce si trovi di fatto a incarnare quello che potremmo chiamare il paradigma della memorialistica di Blanchot, fondato sull'a-priori del venir meno. In mancanza di un'adeguata specificazione una simile affermazione rischierebbe di rimanere una presa di posizione gratuita e opinabile, vediamo dunque di analizzarla più in dettaglio. Tanto sul piano della riflessione teorica quanto su quello strettamente biografico-esperienziale, l'autore de *L'Entretien infini* deduce con ogni evidenza dalla morte la possibilità stessa del vivere e del raccontare la vita: “Je meurs avant d'être né”, confessa lo scrittore francese nelle sue aforistiche cronache dal disastro²² e la sentenza, quando venga riportata al suo passato, non è certo soltanto un'arguta metafora. Sopravvissuto fortunatamente alla fucilazione durante la seconda guerra mondiale, Blanchot è infatti alla lettera un superstite (o meglio ancora un resuscitato), un uomo che vive della sua morte in attesa di morire e che radica in questa condizione la sua Weltanschauung. Come insegna *L'instant de ma mort* – folgorante microromanzo di una vita in terza persona –, dall'osservatorio privilegiato del suo status di *revenant* l'autobiografia, per Blanchot, non può essere allora che il resoconto dell'incerta deriva del soggetto dalla morte che precede il vivere (che egli porta in sé) alla morte che lo compie (e che l'attende). Illuminante l'*explicit* del libello:

Demeurait cependant, au moment où la fusillade n'était plus qu'en attente, le sentiment de légèreté que je ne saurais traduire: libéré de la vie? l'infini qui s'ouvre? Ni bonheur, ni malheur. [...] Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. “Je suis vivant. Non, tu es mort”. [...] Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance²³.

²¹ s.c., *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, in s.c., *Traces incertaines: mises en scène de Jean-Luc Lagarce*, cit., pp. 88-97.

²² M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, cit., p. 157 (tr. it. *La scrittura del disastro*, cit., p. 119).

²³ Id., *L'instant de ma mort*, <Saint Clément de rivièrè>, Fata Morgana, 1994, pp. 16-17 e 20.

Non diversamente dallo scampato Blanchot, Lagarce, condannato a morte dalla sua sieropositività, vive inchiodato tra l'appercezione della fine che è in lui e l'abbraccio della fine che lo cancellerà. Specie dalla faticosa estate del 1988 la morte, come si diceva, è insomma per il regista-drammaturgo la pietra angolare del vivere e l'archetipo di ogni possibile narrazione autobiografica.

Le conseguenze più eclatanti dell'adozione da parte di Lagarce di una blanchotiana prospettiva 'postuma' nell'impianto del racconto di sé, sono evidenti in quegli straordinari *Mémoires d'outre-tombe* teatrali che l'autore ci offre con il dittico *Juste la fin du monde* e *Le Pays lointain*, scintigrafia millimetrica e iterata con precisione crescente del ritorno a casa – tutto autobiografico – di Louis (/Jean-Luc) per raccontare ai familiari della sua morte ormai vicina²⁴. Si ascoltino alcune battute del *Prologue* di *Juste la fin du monde* affidato allo stesso Louis, coetaneo, vedi caso, di Lagarce al momento della stesura del dramma:

LOUIS: Plus tard, l'année d'après / – j'allais mourir à mon tour – / j'ai près de trente-quatre ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai, / l'année d'après, / [...] / je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage, / pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision / [...], / pour annoncer, / dire, / seulement dire, / ma mort prochaine et irrémédiable, / l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger [...]²⁵.

Come risulta chiaramente dall'*introitus* di Louis, scegliere la morte come punto di vista a partire dal quale narrarsi comporta in prima istanza l'abolizione di ogni possibilità di ortodossa organizzazione lineare del tempo aristotelicamente tripartita in inizio-svolgimento-fine. Secondo quanto annunciato dall'apocalissico vaticinato nel titolo, *Juste la fin du monde* ha infatti inizio quando Louis è già morto ed è di fatto, con ciò stesso, un dramma condannato a svolgersi al di fuori del tempo. L'abrogazione della cronologia canonica è sancita già nella didascalia iniziale del copione che, coerentemente alla assunzione della morte a cornice obbligata dell'inquadratura drammaturgica, prescrive in effetti: “Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un

²⁴ Portato a compimento nel luglio del 1990 mentre Lagarce si trova in residenza a Berlino, ma sulla base di un lento processo creativo avviato già nel lontano 1986, *Juste la fin du monde*, al rientro in Francia del drammaturgo sempre nell'estate del '90, viene offerto in lettura a Lucien Attoun per il 'Nouveau Répertoire' di Théâtre Ouvert. Come molte altre *pièces* di Lagarce, anche questo copione, vivente l'autore, viene però sostanzialmente ignorato dagli addetti ai lavori: il comitato di lettura del 'Nouveau Répertoire' lo rifiuta e Attoun chiede delle modifiche al testo. Lagarce lascia allora cadere il progetto, salvo riprenderlo in mano nei suoi ultimi due anni di vita. Tra il 1994 e il 1995, infatti, subito dopo aver ultimato *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in risposta ad una commissione giuntagli da François Le Pillouër per conto del Théâtre Nationale de Bretagne, Jean-Luc riprende il suo antico lavoro e lo sviluppa nel dramma-monstrum *Le Pays lointain*, completato due settimane prima di morire e sostanzialmente organizzato sulla stessa *fabula* del primo copione. Cfr. in proposito s.a., *La genèse de l'œuvre*, in L. Tainturier (a cura di), *Lire un classique du XX^e siècle: Jean-Luc Lagarce*, cit. (cap. 9: *Une proposition de lecture de "Juste la fin du monde"*), pp. 123-124.

²⁵ J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, in Id., *Théâtre complet* [1999], vol. III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 207-208 (tr. it. *Giusto la fine del mondo* in Id., *Teatro I*, Milano, Ubulibri, 2009, p. 47).

dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière"²⁶. Orbene, proprio perché relegato in un'estasi temporale assoluta sottratta a qualsiasi orientamento vettoriale, l'autobiografismo lagarciano, in intima consonanza con la percezione e la concezione del tempo come superficie infinita impostesi negli ultimi decenni del secolo scorso²⁷, essendo impossibilitato ad articolarsi secondo le linee guida di precise e coese funzioni drammaturgiche, tende a sfarinarsi in un pulviscolo di istanti irrelati – fissati ora nelle tessere di ricordi in cui l'autore s-compone il grandioso e frattale mosaico del suo *journal*, ora negli scatti fotografici in cui a ritmo di valzer aliena il suo video-*Portrait* similibrechtiano²⁸, ora nelle sequenze in cui frantuma l'algida e asincrona allegoria del suo *Journal 1*, ora nei numeri in cui sgretola beckettianamente, ma già Čechov in questo gli è maestro insuperabile, l'impalpabile sintassi narrativa delle sue *pièces*, insomma nei mille correlati oggettivi diegetici di volta in volta sperimentati dall'artista per restituire "tous ces infimes et terrifiants détails qui isoleront tel ou tel pour toujours et les sortiront à jamais du flot incessant de tous les autres"²⁹ in cui si sbriciola il nostro vivere contemporaneo.

Montata sulla moviola di una memoria postuma ed extratemporale, l'autobiografia secondo Lagarce, come forse tanto autobiografismo di fine millennio, è quindi essenzialmente cinema puro, collage, patchwork, ready made, catalogo (in fondo l'esperienza dell'«école du regard» non è poi così lontana). Non stupisce allora che tra i libri prediletti di Jean-Luc troneggi *Les notes de chevet* di Sei Shōnagon, uno dei più raffinati vertici dell'arte catalogografica di tutti i tempi³⁰: «Caratteristiche piacevoli delle varie stagioni. L'aurora a primavera: si rischiarà il cielo sulle cime delle montagne, sempre più luminose, e nuvole rosa si accavallano snelle e leggere. D'estate, la

²⁶ *Ivi*, p. 206 (tr. it. p. 45).

²⁷ A proposito della concettualizzazione tardonovecentesca del tempo cfr.: D. Hebdige, *Hiding in the Light. On Images and Things*, London, New York, Routledge, 1988, pp. 155-176 (tr. it. *La lambretta e il videoclip. Cose e consumi dell'immaginario contemporaneo*, Torino, EDT, 1991, pp. 161-185); D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* [1989], Oxford (UK), Cambridge (Mass.), Blackwell, 1990, pp. 53 e sgg. (tr. it. *La crisi della modernità: alle origini dei mutamenti culturali* [1993], Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 74 e sgg.); Z. Bauman, *Broken Lives, Broken Strategies*, in Id., *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*, Oxford (UK), Cambridge (Mass.), Blackwell, 1995, pp. 72-104 (tr. it. parziale *Da pellegrino a turista*, in Id., *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 27-54); T. Carlstein - D. Parkes - N. Thrift (a cura di), *Timing Space and Spacing Time*, 3 voll., London, Edwar Arnold, 1978.

²⁸ A proposito del rapporto di Lagarce con la fotografia cfr. pure J.-L. Lagarce, *La photographie*, in Id., *Théâtre complet*, vol. II, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, pp. 243-268, ma anche Id., *Le Pays lointain* [1995], in Id., *Théâtre complet*, vol. IV, *ivi*, 2002, pp. 273-419 (in tutto l'ultimo copione dell'autore la fotografia gioca infatti un ruolo preminente). Preziosi spunti di riflessione a proposito delle possibili relazioni intercorrenti tra la scrittura lagarciana e il linguaggio fotografico arrivano pure dal già ricordato volume *Un ou deux reflets dans l'obscurité* edito da François Berreur in cui sono pubblicati estratti del *Journal* di Lagarce e scatti di Lin Delpierre, il fotografo che, per volere dello scrittore, ha documentato i percorsi di prova degli allestimenti montati dallo stesso Jean-Luc nei periodi corrispondenti a quelli degli estratti del diario dati alle stampe nel libro in questione.

²⁹ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 282.

³⁰ Spiega Lagarce: «Il y a un livre que j'aime beaucoup: *Notes de chevet*. Ce sont des listes, un art chinois, j'aime beaucoup ça: les choses qui apportent le bonheur, celles qui te font regretter... Faire des listes»; C. Derossier (a cura di), *A posteriori – entretien avec Catherine Derossier*, conversazione con J.-L. Lagarce, cit., p. 57.

notte..."³¹. E non stupisce nemmeno che Lagarce progetti una tesi di dottorato sulla nozione di sistema nell'opera del principe, anzi del marchese – divino – delle elencazioni: Donatien-Alphonse-François de Sade (e il *Sade, Fourier, Loyola* di Barthes è, si badi, del 1971).

Ma il *Prologue* di Louis non denuncia semplicemente l'organizzazione statica, spaziale (e sempiterna) della memorialistica *pointilliste* di Lagarce; la lunga variazione seriale con cui il personaggio orchestra *à la manière de* Steve Reich l'attacco di *Juste la fin du monde* ci introduce infatti a una più recondita peculiarità dell'*autoportrait* lagarciano, cruciale per intendere le rifrazioni cui l'autobiografia classica è soggetta scomponendosi nel prisma della cultura poststrutturalista. Se lo si rilegge con attenzione, il monologo di Louis, oltre a descriverci la qualità extratemporale del ricordo *post-mortem* dell'autore, ci svela pure, in effetti, come, imbalsamate nel 'temps immobile'³² tutto virtuale della scena della memoria di Lagarce, la vita e l'autobiografia vengano di fatto a coincidere *nell'atto* e *con l'atto* del dire. In questo senso la protasi di *Juste la fin du monde* non lascia margine a dubbi: la parabola esistenziale di Louis (/Jean-Luc) potrà trovare infatti compimento, se mai lo troverà, solo nel proferire la sua stessa fine. Riascoltiamo la battuta, tutta risolta, in questa prospettiva, nell'assunzione, da parte di Louis, del suo 'destino' di messaggero:

[...] l'année d'après, / je décidai de retourner les voir, revenir sur mes pas, aller sur mes traces et faire le voyage, / pour annoncer, lentement, avec soin, avec soin et précision / [...], / pour annoncer, / dire, / seulement dire, / ma mort prochaine et irrémédiable, / l'annoncer moi-même, en être l'unique messenger [...]³³.

Nella Francia di Benveniste, la cui teoria dell'enunciazione di fatto apre la strada alla teoria degli atti linguistici di Austin, dire è per Lagarce l'unica possibilità di agire. Vita e morte possono esistere solo in quanto dette, cioè agite in discorso, ma, proprio nella misura in cui esse vengono sciolte nella loro essenza discorsiva, vita e morte, di fatto, si risolvono fisiologicamente in autobiografia, ossia in racconto di sé. In fondo è proprio raccontando il suo silenzio – perché la notizia di cui vuol essere messaggero ai propri congiunti non verrà mai data – che Louis, nei fatti, racconta il suo venire meno. Alla stesso modo, alla prova del palcoscenico, egli conquista la sua vita teatrale solo attraverso la recita autobiografica del suo postremo ammutolarsi. D'altro canto il dramma di Louis non è che il racconto della vita di Lagarce e, con ciò stesso, non è

³¹ S. Shōnagon, *Note del guanciale*, Milano, SE, 2002, p. 11 (probabilmente Sei Shōnagon attende alla stesura di *Makura no Sōshi* tra la fine del X secolo d.C. e la sua morte – avvenuta dopo il 1010).

³² Per definire ulteriormente la poetica memorialistica di Lagarce – e a riprova della profonda sintonia esistente tra l'autore e la cultura francese del suo tempo – è bene in effetti ricordare che, ad epigrafe de *Le Pays lointain*, il drammaturgo sceglie un passo da *Le Temps immobile*, lo sterminato montaggio di ricordi in più volumi che Claude Mauriac trae dal proprio *journal* ponendo mano all'opera all'indomani della morte del padre François, martedì 1 settembre 1970. In particolare il passo di Mauriac citato da Jean-Luc recita: "...reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et l'amour des morts..."; J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 275.

³³ Id., *Juste la fin du monde*, cit., pp. 207-208 (tr. it. *Giusto la fine del mondo*, cit., p. 47).

che la vita e la morte del suo autore: “Ou bien plutôt tricher”, scriveva, come si ricorderà, Jean-Luc, “continuer de plus belle, à tricher”.

Al lettore attento non mancherà di sfuggire la più diretta conseguenza ‘drammaturgica’ dell’identificazione tra racconto di sé e azione sostenuta da Lagarce. Coronamento dello sfaccettato cristallo della drammaturgia di memorie lagarciana, il dittico *Juste la fin du monde/Le Pays lointain*, postulando l’assoluta fusione nello stampo dell’autobiografia tra il dominio dell’agire e quello del dire, è infatti, a tutti gli effetti, uno degli esiti estremi dell’epicizzazione del teatro teorizzata da Szondi³⁴, una deriva inedita che – nel solco della drammaturgia čechoviana e della sua eterodossa apertura al futuro di cui l’opera di Lagarce è pesantemente debitrice – liquida perentoriamente l’indicatività dei modi narrativi ancora predicata da Szondi, gettando l’azione teatrale, trasposta in autobiografia, nell’etere infinito dell’ipoteticità condizionale e congiuntiva. Non soltanto il tempo di *Juste la fin du monde* (e della memoria di Lagarce) non è più linearmente transeunte, ma – prigioniero della sua letale assolutezza – ha pure tagliato i legami col passato drammatico, non già per immortalarsi nell’eternità del mito, sibbene per aprirsi allo spazio potenziale del dubbio e della congettura. Sulla scena di *Juste la fin du monde* non si recita infatti un accadimento, ma una paura, un’ubbia, un desiderio, un trasalimento, una segreta speranza...

Pur nella radicale differenza di scrittura, in questa chiave interpretativa improntata alla ‘discorsività autobiografica dell’azione’, è altresì evidente lo stretto rapporto esistente tra Lagarce e l’altro nume tutelare della drammaturgia francese di fine Novecento: Bernard-Marie Koltès. Non diversamente da Koltès, infatti, anche Lagarce è *homo rhetoricus*, in quanto soggetto che si radica in un dire (fatalmente autobiografico); medesimo è pure l’intreccio di verità e menzogna che si annida in fondo al linguaggio dei due drammaturghi. La laconicità del *deal* koltèsiano non è che l’altra faccia del ‘tricher’ alla Lagarce. Difforme, per non dire opposto, è soltanto il rapporto col registro espressivo: la lussureggiante sensualità della lingua di Koltès si rovescia nella secca esattezza dell’idioletto lagarciano. Se li si raffronta sul piano del linguaggio, dunque, Lagarce non è che il negativo minimalista di Koltès.

Giunti a questo punto è ormai chiaro che, al di là dello specifico interesse che si può nutrire per la sua personalissima scrittura e per le sue originali creazioni, l’autobiografismo di Lagarce si impone all’attenzione dell’interprete non solo per le sue irriducibili specificità, ma proprio per la sua prepotente forza di *exemplum* dell’autobiografismo tardonovecentesco *tout court* – teatrale, ma non solo. Chi agisce sulla scena della memoria di Lagarce – sia questi Louis, o il piccolo harem familiare di *J’étais dans ma maison*, o i ‘Gouverneurs’ di *Retour à la citadelle*, ma anche i ‘solitaires intempestifs’ protagonisti dell’omonimo spettacolo-collage (1992), o ancora il presunto Daniel Defoe di *Vagues Souvenirs de l’année de la peste* (1983) o il Premier Homme d’*Histoire d’amour (Derniers chapitres)* (1991) – è sempre l’identità dimidiata del nostro presente, il soggetto depotenziato di Foucault – autore frequentato da Lagarce già dalla fine degli anni Settanta –, un soggetto, cioè, totalmente subordinato

³⁴ Cfr. P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1956 (tr. it. *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962).

all’orizzonte del discorso, un vuoto definito soltanto dalla sua dislocazione rispetto ai confini del discorso medesimo. E proprio il rimando a Foucault spiega la ragione dell’irruenza con cui, a petto del dilagare del linguaggio, il corpo, come luogo di iscrizione del potere, invade la scena lagarciana. Si leggano, in tal senso, le note di regia al *Malato immaginario*:

On ne sera plus qu’un corps peu à peu. Ce sera bien. Un corps un peu lourd au milieu du monde, au milieu de la maison, un corps échoué là, à ne plus vouloir bouger vraiment, à attendre.

Un corps que les autres devront nourrir, laver, porter, retourner. Un corps qu’on doit remplir et vider. Un corps plein de sang, de bile, d’humeurs et de merde, un corps un peu effrayant peu à peu qu’il faut faire manger et faire chier, un corps qui sent mauvais et qui encombre l’espace³⁵.

Parole bestiali che rimbalzano con altrettale cieca brutalità nell’ultima oscena notazione del *Journal*:

MERCREDI 27 SEPTEMBRE 1995
Paris. Chez moi. 9 h 30.

Et la maladie, c’est cela aussi, il ne faudrait pas imaginer que c’est seulement un état mélancolique, la maladie, c’est aussi depuis plusieurs jours maintenant, se réveiller en s’étant chié dessous, en ayant le slip plein de merde, sans même en avoir été réveillé.

J’ai dormi jusqu’à il y a deux ans toujours nu, du moins en ne gardant qu’un tee-shirt et je dors désormais avec un slip et un pyjama, car souvent, ici, même dans les hôtels, j’ai été réveillé par la diarrhée. Mais là, depuis une semaine peut-être, cela ne me réveille même pas.

Ce sentiment de totale salissure et de dégénérescence du corps, en se levant, en se lavant, en lavant les vêtements.

Cette impression terrible de l’abandon de son propre corps³⁶.

Ma allora, stante la profonda consonanza tra la scena della memoria di Lagarce e la cultura poststrutturalista francese di fine Novecento, proprio tra le pieghe dei racconti di sé di cui l’autore tesse le sue creazioni – tanto che con Jean-Pierre Han si potrebbe parlare di un *effet “Journal”* per studiarne l’opera³⁷ – sono forse leggibili le forme tipiche dell’autobiografismo contemporaneo o, quanto meno, talune delle sue più significative possibilità. In forza del radicale smantellamento delle categorie di inizio e fine, imposto dall’attuale indebolimento discorsivo della nozione di soggetto, l’autobiografia di fine millennio, scollegandosi dal paradigma convenzionale e compiuto della parabola esistenziale classica, tende per esempio a dissiparsi in ‘opera aperta’ e a puntuale riscontro di tale destrutturazione dei confini della scrittura memorialisti-

³⁵ <J.-L. Lagarce>, *Le malade imaginaire*, note di regia, in s.c., *Traces incertaines: mises en scène de Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 106.

³⁶ Id., *Journal*, cit., vol. II, 1990-1995, 2008, p. 559.

³⁷ J.-P. Han, *L’effet “Journal”*, in *Jean-Luc Lagarce*, “Europe”, LXXXVIII, janvier-février 2010, n. 969-970, pp. 77-80.

ca contemporanea, figlia del dissiparsi dell'io all'ocaso del XX secolo, si potrebbe citare un racconto lagarciano di rilevato taglio autobiografico come il già ricordato *Apprentissage*. Nelle mani di Lagarce, infatti, il tradizionalissimo apologo della 'rinascita' modello di tante edificanti autobiografie convenzionali, riportato al contesto di un ricovero ospedaliero con grottesco ammicco a cocenti trascorsi dell'autore, si nega e si slabbra ad un tempo in un'ironica cartella clinica incompleta, strappata all'un capo ad un oblio e lanciata all'altro capo in un'aspettazione. Sintomatico l'esergo in cui Lagarce – facendo leva sulla smaccata matrice autobiografica della narrazione – gioca scopertamente a problematizzare e a dissolvere, insieme alle fondamentali demarcazioni diegetiche di *incipit* ed *explicit*, gli archetipi esistenziali stessi di tali marcatori di trapasso formali, ossia le idee di nascita e di morte. Prima dell'attacco del racconto leggiamo infatti:

Une petite fille, un jour:
 “Et avant que je sois née, les autres étaient déjà là?”
 Et une autre petite fille, une autre fois:
 “Après que je sois morte, il se passera encore quelque chose?”³⁸

E ancora, conformemente al dissugarsi per differimento del senso contemporaneo dell'identità, a cavallo tra XX e XXI secolo, il racconto di sé comincia a includere tra le sue strategie diegetiche pure l'astrazione dall'individuale – dominio privilegiato della memorialistica di taglio romantico –, arrivando finanche a lambire l'eventualità di 'ricordi' o 'confessioni' spersonalizzate e genettianamente moltiplicate in palinsesto, anzi in *palimpsestes*³⁹. Ma anche di questa potenzialità allegorica, e fin quasi neomedievaleggiante, insita nell'autobiografismo odierno, si trova traccia sulla scena della memoria lagarciana. Per citare Denis Guénoun, col suo corteggio di personaggi-coro quali “Un Garçon, tous les garçons” o “Le Guerrier, tous les guerriers” *Le Pays lointain* non è forse un prototipo di biografia kantianamente trascendentale⁴⁰ (o semioticamente funzionale)? Intorno al messaggero Louis, protagonista anche di questo dramma, il copione raccoglie infatti, riassunta in poche figure, l'intera fiumana d'uomini che Louis (/Jean-Luc) stesso ha attraversato e risalito nel corso della sua vita:

Les personnages, tous les personnages, ceux qu'on rencontre, qu'on voit, qui interviennent, les personnages évoqués, leur voix, juste leur photographie, toute la multitude des gens rencontrés, croisés, une nuit, une heure, dix minutes, juste un regard, on ne saurait les retenir, le train redémarre et on ne saurait le retenir, ou dans l'embrasement d'une porte, on passait à pied, trop tard, on voit l'Autre dans l'embrasement d'une porte et jamais on ne retrouvera l'endroit exact, ceux-là encore avec qui on partagera tout, presque tout – on se le promettait

³⁸J.-L. Lagarce, *L'Apprentissage*, in Id., *Trois Récits*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 7 (il racconto fu composto nel 1993 su commissione di Roland Fichet per il suo progetto *Récits de naissance*).

³⁹Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997).

⁴⁰D. Guénoun, *Homosexualité transcendante*, in s.c., *Regards lointains*, atti del convegno dell'Université Paris-Sorbonne, Paris, 8-9 giugno 2007, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 11-35.

– dix ou vingt années entières, ceux avec qui on “fit” sa vie et au-delà encore. [...] Et la foule encore des autres, essentiels, à peine entraperçus, ceux-là qui sont tous les autres personnages de notre vie. Tous ceux-là qui font la vie d'un seul homme.

Et chacun encore, renvoyant à la multitude des gens croisés à nouveau, et ainsi encore, de suite, à l'infini.

D'un seul homme, sans qualité, sans histoire, tous les autres hommes⁴¹.

Ma c'è anche un ulteriore tratto della scena della memoria lagarciana che richiama possibili orizzonti dell'autobiografismo poststrutturalista e che, per certi aspetti, segna, tuttavia, a un tempo pure uno scatto in avanti della scrittura memorialistica dell'autore rispetto ai modi coevi di registrazione dell'esperienza. In ragione della sua pregnanza critica, il tratto in oggetto merita un'analisi più approfondita.

Sia quando si narra attraverso un personaggio – come il Louis di *Juste la fin du monde* o *Le Pays lointain* – sia quando si trova a dire “je” – come nel caso dell'*Apprentissage* o addirittura del *Journal* –, stigma inconfondibile dell'autobiografismo di Lagarce, nitido riflesso di talune possibili declinazioni dell'attuale critica all'autobiografismo classico, è l'istinto ironico dell'autore – di sapore quasi brechtiano – a guardarsi in un altro, a dipingersi in un altro, tanto che nella sua opera – tra pagina, teatro e video – l'*autoportrait* finisce immancabilmente col risolversi, più o meno esplicitamente, in straniato *portrait*. In questa sua inclinazione a dissociarsi, patentemente derivata dalla decomposizione dell'io postrimbaudiana, come spesso avviene nella registrazione d'esperienza di fine millennio, Lagarce è fisiologicamente portato a risolvere la memoria in testimonianza: per ricordarsi, e con ciò stesso narrarsi, Jean-Luc è infatti spontaneamente incline a farsi etimologicamente terzo per render testimonianza di sé – in primo luogo a se stesso. E proprio sul terreno della testimonianza – terreno fertile di sviluppi per la riflessione sulla scrittura di memoria contemporanea – si gioca la sfida che Lagarce, ancora una volta entro certi limiti nel segno di Foucault, lancia all'autobiografismo tardonovecentesco.

Per quanto osservato sino ad ora, la memorialistica lagarciana potrebbe sembrare del tutto organica a due dei principali filoni dell'autobiografismo del XX secolo: per un verso il racconto di sé di ascendenza decadente, tra d'Annunzio e Oscar Wilde, teso all'estetizzazione del dato biografico e per l'altro la narrazione confidenziale e intimistica dell'io strettamente intrecciata a quel riflusso al privato che, dopo le sbornie ideologiche del 'maggio glorioso' parigino del '68, impera su tanta parte delle scene europee, francesi e non soltanto francesi, a cavallo tra anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Per restare alle ribalte della *Ville Lumière*, infatti, a giudicare dagli esiti scenici dell'ultima *fin de siècle*, nell'agone tra i due padri fondatori della drammaturgia francese del secondo Novecento, ossia Sartre e Camus, pare avere inesorabilmente vinto il Camus metastorico del *Malentendu*. Simili ipotesi genealogiche sono però palesemente infondate. Laureatosi in filosofia, non dimentichiamolo, a Besançon, nel 1980, discutendo una tesi sul rapporto tra teatro e potere in Occidente⁴², Lagarce

⁴¹J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, cit., p. 281.

⁴²Cfr. J.-L. Lagarce, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

nega alla sua creazione autobiografica ogni concessione al mito decadente dell'arte per l'arte così come ogni fuga evasiva e risarcitoria nell'introspezione interiore, rivendicando al contrario, con forza, una dignità autenticamente politica al suo gesto di rievocazione memoriale e l'appiglio concettuale che gli permette di accampare tale rivendicazione gli è per l'appunto offerto dalla pratica della testimonianza. A questo proposito, onde evitare equivoci interpretativi, occorre subito essere precisi, sgombrando immediatamente il campo da tutti i fraintendimenti lessicali possibili. Quella di testimone è infatti nozione complessa e sfuggente che, per essere impiegata correttamente e, soprattutto, efficacemente, necessita di accorta e dettagliata posologia. In questa sede, applicato alla ricognizione 'politica' dell'opera di Lagarce, il termine non va inteso, come si potrebbe credere, nella sua accezione critico-teoretica – secondo l'uso che ne fa, per intendersi, Derrida analizzando l'*Instant de ma mort* di Blanchot a partire dalla radice giuridico-giudiziale del vocabolo al fine di decostruire l'idea di soggetto⁴³ –, sibbene va colto nel suo valore etico (e quindi profondamente politico) – secondo l'uso che ne fa, invece, Agamben per interrogare le rovine di Auschwitz sottraendo così la parola giustappunto alla sua significazione strettamente processuale⁴⁴. Un modello di testimone, dunque, quello di Agamben, che – ricondotto al suo etimo linguistico-concettuale e ai sistemi semantici a cui tale etimo è associabile – è sì archetipo del *testis* che si fa terzo, ma è anche, lagarcianamente, paradigma del *superstes* (il sopravvissuto, per l'appunto) o, secondo l'uso greco, del *martis* (il martire)⁴⁵. Ed è proprio indossando senza alcun autocompiacimento romantico le vesti del sopravvissuto (e del martire) che Lagarce, nella propria autobiografia, si fa carico di rendere politicamente testimonianza di sé e del proprio presente.

Sia chiaro: la forza politica che si sta tentando di evidenziare al fondo dell'atto lagarciano di narrare il ricordo non è astratta chimera figlia di abbagli dello studioso, ma è, al contrario, preciso programma dello scrittore. Nell'editoriale/manifesto destinato alla *plaquette* della stagione 1993/1994 del Théâtre Granit, consacrato all'obiettivo di "préservier les lieux de la création", Lagarce dichiara risoluto:

Nous ne devons pas être amnésiques, mais ne pas être amnésiques, ce n'est pas chaque jour, chaque soir, de vingt heures à vingt heures trente, l'heure de notre prière et de nos pardons collectifs. Ne pas être amnésiques, ce n'est pas juste regarder le passé s'éloigner doucement de nous, notre belle convalescence, ne pas être amnésiques, c'est regarder en face le jour d'aujourd'hui, ce jour-ci et regarder encore demain, droit devant, ne rien voir, bien évidemment, ne pas le prétendre, cesser d'affirmer, mais marcher tout de même, garder le regard clair, la démarche lente et sourire encore, paisiblement, d'être mal assurés⁴⁶.

⁴³ Cfr. J. Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998 (tr. it. *Dimora. Maurice Blanchot*, Bari, Palomar, 2001); ma cfr. pure Id., "L'istante della mia morte", in "Aut Aut", maggio-agosto 1995, n. 267-268, pp. 38-56.

⁴⁴ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* [1998], Torino, Boringhieri, 2007.

⁴⁵ *Ivi*, rispettivamente pp. 15 e 24. Naturalmente anche Derrida non ignora che il testimone è di per sé un sopravvissuto, ma piega in altra direzione d'analisi tale consapevolezza.

⁴⁶ J.-L. Lagarce, *Nous devons préserver les lieux de la création* [1993], in Id., *Du luxe et de l'impuissance*, cit., p. 18.

La vibrante invettiva contro il potere oscuro della dimenticanza non potrebbe essere più netta. Lagarce, che non si sottrae al confronto teso con l'oggi, sa bene che il trionfo del postmodernismo – è ormai tempo di usare scopertamente questa parola – ha spazzato via (o ha preteso di spazzare via) d'un colpo storia e ideologia. Il ritratto che all'altezza del 1992 Jean-Luc tratteggia della propria generazione e del proprio tempo (l'ennesimo *autoportrait*!) è in tal senso di una lucidità e di un cinismo tagliente e disarmante. Nelle note di regia allo spettacolo *Les Solitaires intempestifs* scrive infatti il regista-Dramaturg:

Nous avons trente ans. / Nous croisons parfois quelques gamins qui nous disent: "De ton temps..." / Nous sommes nés à la fin de la Guerre Froide, nos parents ont l'âge de Brigitte Bardot, Johnny Hallyday et Pierrot le Fou. / Ils auraient l'âge de Jean Seberg si elle avait voulu. / Nous sommes les petits frères des fameux enfants de Marx et de Coca-Cola et nos écoles sont restées fermées pendant le mois de mai 1968. / Nous sommes devenus sans nous en rendre compte les aînés de la Génération morale. / Nous faisons l'amour en pensant à la Mort et nous sommes inquiets de la Paix. / Nous sommes Fabrice à Austerlitz: nous ne voyons rien des batailles et des réalités du monde. / Nous sommes amusés de notre propre nostalgie. Nous sommes nourris de nos livres et des livres de ceux qui nous précédèrent. / Nous aimons les chansons qui nous parlent de chansons et les films qui nous parlent de cinéma. / Nous marchons paisiblement dans la peur et la beauté des catastrophes ou des utopies les plus terribles. / Nous ne sommes faits que des souvenirs qu'on nous inculqua. / Nous ne sommes pas des références⁴⁷.

Ma la coscienza dello schianto prodottosi intorno alla metà del secolo scorso delle Verità, delle Fedi e dei Credi (partitici, religiosi, filosofici) propri del modernismo, non cancella in Lagarce la consapevolezza della necessità di un'analisi razionale del reale – "le regard clair" – e la tensione progettuale sul domani affondata nel ricordo: la strenua convinzione della necessità della politica insomma. Ed è proprio nella testimonianza autobiografica generata dal commercio diuturno con la morte, che l'autore scopre la superstita possibilità di una paradossale politica postideologica contemporanea. Poco più di un anno prima di morire, questo il programma operativo che egli si detta nell'articolo *Du luxe et de l'impuissance*:

Dans ma propre impuissance, dans mon désarroi, chercher à me rassurer moi-même et aller, résister, aller au-devant des autres désarrois plus grands encore, plus douloureux, plus secrets, interdits, sans le droit à la parole. Prétendre à sa petite mission, l'exercice de ses droits, avoir un devoir, jouer son rôle. Se l'accorder. Être dans la Cité, être au milieu des autres, avoir le droit immense de pouvoir parler, être responsable de cet orgueil, être conscient de ma force. Ne pas craindre mon propre déséquilibre et mes hésitations. Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde, la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène, en construire à peine, une fois encore, l'éclair, la dureté, en dire avec lucidité l'évidence. [...].

⁴⁷ <J.-L. Lagarce>, *Les Solitaires intempestifs*, note di regia, in s.c., *Traces incertaines: mises en scène de Jean-Luc Lagarce*, cit., p. 98.

Dire aux autres [...] la douceur infinie de l'apaisement, tenter de dire à voix basse la pureté parfaite de la Mort à l'œuvre, le refus de la peur, et le hurlement pourtant, soudain, de la haine, le cri, notre panique et notre détresse d'enfant, et se cacher la tête entre les mains, et la lassitude des corps après le désir, la fatigue après la souffrance et l'épuisement après la terreur⁴⁸.

Scrittore avvertito, visceralmente legato al suo tempo, Lagarce, registrando la sua esperienza biografica, registra fedelmente nella sua opera suggestioni, sfide, sbandamenti, vittorie e fallimenti, conquiste e potenzialità del sistema culturale in cui nasce e di cui è nutrito, tanto che la sua autobiografia, o meglio le sue molte iridescenti autobiografie, sia per forme che per contenuti (per quanto opinabile sia una simile distinzione), sono in prima battuta il *portrait* di un'epoca. Ma – come ogni *portrait* – anche il ritratto lagarciano del mondo postmoderno è mediato da un punto di vista: quel chimerico sé – ridotto, centrifugato, travestito, superstite, ma che resta pur sempre un sé, per quanto frammentato – che si racconta nelle sue creazioni e che in quelle stesse creazioni racconta il mondo che lo circonda. E il contributo critico, la provocazione, l'indicazione di rotta di cui quel sé fa uso per ritrarre il suo tempo, prendendo almeno su questo punto le distanze da esso e di cui quel sé fa dono al suo tempo per aprire la strada al domani è per l'appunto il monito a rinunciare alle certezze assolute e consolatorie offerte dalle grandi utopie ideologiche partorite dalle ambizioni moderniste e il non meno perentorio richiamo, al di là del tramonto dei valori assoluti, al dovere di fare comunque politica, testimoniando di sé e del mondo a partire dalla propria finitudine. Sarà davvero un caso che l'anonimo curatore dell'edizione 2008 di *Du luxe et de l'impuissance* – la raccolta dei principali articoli dell'autore uscita in prima edizione nel 1995 – si trovi a far chiudere la propria silloge, ordinata cronologicamente secondo gli anni di stesura degli scritti, sulla parola 'engagement'? Ascoltiamo per un'ultima volta Lagarce:

Accepter de se regarder soi pour regarder le Monde, ne pas s'éloigner, se poser là au beau milieu de l'espace et du temps, oser chercher dans son esprit, dans son corps, les traces de tous les autres hommes, admettre de les voir, prendre dans sa vie les deux ou trois infimes lueurs de vie de toutes les autres vies, accepter de connaître, au risque de détruire ses propres certitudes, chercher et refuser pourtant de trouver et aller démunis, dans le risque de l'incompréhension, dans le danger du quolibet ou de l'insulte, aller démunis, marcher sans inquiétude et dire ce refus de l'inquiétude, comme premier engagement⁴⁹.

⁴⁸ J.-L. Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance* [1994], in Id., *Du luxe et de l'impuissance*, cit., pp. 40-41.

⁴⁹ J.-L. Lagarce, *Dire ce refus de l'inquiétude*, in Id., *Du luxe et de l'impuissance*, cit., p. 56.

Sara Baranzoni

PENSIERO E CREAZIONE: IL "TEATRO DEL FUTURO" DI GILLES DELEUZE¹

*Non c'è opera che non abbia la sua continuazione
o il suo inizio in altre arti.*

Gilles Deleuze

Negli ultimi anni si è riscontrata una frequenza sempre maggiore, nell'ambito delle pratiche sceniche contemporanee e nelle analisi ad esse legate, di riferimenti, terminologie, concetti rinviati all'opera e al pensiero di Gilles Deleuze. A fronte di tale fioritura si osserva però, almeno per quanto riguarda l'ambito italiano², l'assenza di studi che di essa si facciano carico, che provino a rispondere del senso di un simile accostamento riflettendo su cosa, più in generale, possa significare mettere in relazione teatro e filosofia. Una relazione questa non facilmente risolvibile nella sua complessità, e che ci limiteremo qui ad attraversare nel tentativo di capire come essa possa implicare un operare congiunto pur nella reciproca specificità: un pensare su piani paralleli e talvolta anche coincidenti, attraversati da problemi che sono molto spesso i medesimi, al fine di dare un senso al mondo circostante, o anche solo al proprio agire.

Non si proporrà dunque una semplice elencazione di concetti efficaci per fare o descrivere la scena³, adatti ad essere rappresentati in immagini o da mettere in campo come figure di auto-legittimazione. In gioco è piuttosto la possibilità di indagare l'esistenza delle condizioni di una collaborazione, di uno scambio reciproco, di un pensare insieme che si ponga come base per la problematizzazione di quelle aree di interesse che costituiscono altrettante opportunità di pensare un avvenire possibi-

¹ Estratto dalla tesi di dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici discussa presso il DMS dell'Università di Bologna, 14 giugno 2011, dal titolo *Pensiero e creazione. Il Theatrum Philosophicum di Gilles Deleuze*, relatore prof. Marco De Marinis. In particolare si fa riferimento qui alla terza parte del lavoro.

² Per quanto riguarda l'ambito internazionale sono da poco apparsi la raccolta *Deleuze and Performance* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009) curata da Laura Cull, e, della stessa autrice, *Theatres of Immanence. Deleuze and the ethics of performance* (London, Palgrave Macmillan, 2012).

³ Nella consapevolezza che quanto proposto non basta a esaurire un fenomeno complesso come quello della scena contemporanea, e nemmeno lo comprende nelle sue infinite pieghe, non si indicheranno confini precisi o criteri di appartenenza al mondo al quale ci si riferisce, ma si lascerà l'oggetto-scena come determinazione aperta, in grado di ospitare occorrenze diverse e sempre nuove, che divengono insieme alla possibilità stessa di pensarne un'immagine.

le. Per questo motivo, le proposte che seguiranno non saranno corredate da esempi dettagliati, ma rappresenteranno una selezione dei punti di suggestione a partire dai quali può svilupparsi una riflessione ancora aperta.

0. Deleuze e il teatro

Per Deleuze, filosofia ed arte sono senza dubbio interconnesse, grazie alla capacità di entrambe di pensare la realtà, esplorando l'impensato e creando attraverso le domande che in esso si pongono. Entrambe sono discipline della ricerca e della sperimentazione, che svolgono con i propri mezzi, in ambiti diversi e talvolta in condizioni differenti, ma a partire dalle medesime scosse, dalle medesime questioni che le coinvolgono anche non contemporaneamente⁴. In questo senso il pensiero di Deleuze trae linfa dalle riflessioni del cinema, della pittura, della letteratura, della musica: non tanto costituendosi come pensiero *su* cinema, pittura, letteratura, musica, ma esplorandoli come quei luoghi in cui si dà la possibilità stessa del pensiero, ossia come quei *fuori* che costringono a pensare, a vedere la realtà e i segni che in essa si incontrano come generatori, incitatori del pensiero.

Nonostante ciò, il teatro, almeno in quanto pratica, non trova spazio, a parte Carmelo Bene⁵, che in minuscoli e isolati riferimenti nell'opera del filosofo: in effetti, il suo rifiuto di considerarlo un'arte, salvo qualche rara eccezione⁶, l'associazione all'Edipo, alla rappresentazione tragica e al gioco di ruoli eternamente ripetuti della psicanalisi⁷, associazione maturata in particolare dopo l'incontro con Félix Guattari⁸, sono ciò che più rimane impresso del suo pensiero in merito.

⁴ "L'incontro tra due discipline non avviene quando una si mette a riflettere sull'altra, ma quando una si accorge di dover risolvere per proprio conto e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra. Si può immaginare che problemi simili, in momenti diversi, in occasioni e in condizioni differenti, scuotano diverse scienze, la pittura, la musica, la filosofia, la letteratura, il cinema. Si tratta delle medesime scosse in ambiti del tutto diversi", G. Deleuze, *Il cervello è lo schermo* (1986), tr. it. di G. Morosato, ora in *Due regimi di folli ed altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 232-240, cit. p. 234.

⁵ Cfr. in particolare C. Bene - G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet, 2002.

⁶ "Non vado a teatro, perché il teatro è troppo lungo, troppo disciplinato, troppo stancante. Non mi pare neanche un'arte in effetti... salvo qualche rara eccezione, salvo Bob Wilson e Carmelo Bene, non credo che il teatro sia molto in presa sul nostro tempo, a parte questi casi estremi. Ma restare quattro ore seduto su una poltrona scomoda, non posso nemmeno più per motivi di salute, quindi il teatro per me è eliminato", G. Deleuze, voce *Culture* in *L'abécédaire de Gilles Deleuze* - video-intervista a cura di C. Parnet, regia di P.-A. Boutang, versione italiana sottotitolata, *Abecedario di Gilles Deleuze*, Roma, DeriveApprodi, 2005.

⁷ Cfr. soprattutto G. Deleuze - F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), tr. it. di A. Fontana, Torino, Einaudi, 1975/2002, p. 26 e sgg.

⁸ Chiariamo che nel presente lavoro si tenderà a parlare di "Deleuze" anche quando il pensiero risulta piuttosto da una composizione plurale assieme al collega ed amico Félix Guattari. Chiaramente nelle opere comuni esiste una specificità "Deleuze" così come una specificità "Guattari", dunque sarà alle volte un'approssimazione dire: "Deleuze". Ma quando lo si farà, bisognerà piuttosto leggerlo come un "gillesdeleuzefélixguattari", voce di un coro racchiuso in una sola persona, monologo polifonico che è esercizio del divenire nell'incontro.

Eppure esiste, in particolare nelle sue prime opere, il riferimento a un teatro diverso. Un teatro che si ponga come mezzo di espressione della differenza in alternativa alla rappresentazione, che sia filosofia dell'evento e del suo tempo non cronologico, del fantasma (e del virtuale), del suo darsi come incorporeo. E un legame teatro-filosofia è suggerito dallo stesso Deleuze nel sostenere che ogni vera filosofia elabora nello stesso istante della sua creazione la possibilità di un *teatro dell'avvenire*⁹, sebbene non necessariamente ne preveda la realizzazione. Cosa sia, o meglio *come* sia questo teatro evocato nelle pagine iniziali di *Differenza e Ripetizione*, possiamo solo ipotizzarlo a partire dalle sue stesse parole:

Vero movimento, il teatro ricava, da tutte le arti che impiega, il movimento. Ecco, questo movimento, essenza e interiorità del movimento, è la ripetizione, non l'opposizione e tantomeno la mediazione. [...] Quando si dice che il movimento, viceversa, è la ripetizione e che è qui il nostro teatro, non si allude allo sforzo dell'attore che "ripete" perché non si è ancora appropriato del testo. Si pensa allo spazio scenico, al vuoto di questo spazio, alla maniera in cui è riempito, determinato, per opera di segni e maschere, attraverso i quali un attore interpreta un ruolo che interpreta altri ruoli e come, comprendendo in sé le differenze, la ripetizione si svolge da un punto privilegiato a un altro. [...] Il teatro della ripetizione si oppone al teatro della rappresentazione, come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo relaziona al concetto. Nel teatro della ripetizione, si incontrano forze pure, vettori nello spazio che agiscono sullo spirito direttamente e che l'uniscono alla natura e alla storia, un linguaggio che parla prima delle parole, gesti che si elaborano prima dei corpi organizzati, maschere prima dei volti, spettri e fantasmi prima dei personaggi: l'apparato della ripetizione come "potenza terribile"¹⁰.

Nessuna rappresentazione, nessun rapporto di significazione concetto-oggetto, ma una messa in movimento di idee, di segni, di materiali, di tecniche, una loro *drammatizzazione*¹¹, attraverso la quale essi si differenziano. In altre parole: non il concetto rappresentato attraverso dinamismi spazio-temporali, ma la messa in opera di dinamismi in un campo intensivo che drammatizzano (determinano) il concetto, *attualizzando* delle *Idee*¹².

È il teatro dell'evento¹³, trasformazione incorporea che si attua (si effettua) sulla superficie dei corpi (tutto ciò che esiste, nella visione stoica), della virtualità e dello spostamento (ancora una volta, differenziazione) che ne produce il senso, contro-effettuandolo. Un teatro del movimento espressivo del pensiero, nel quale il senso non si dà come contenuto o causa di uno spazio-tempo scenico, quanto piuttosto come evento della superficie, extra-essere istantaneo e impassibile che nelle passioni

⁹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), tr. it. di G. Guglielmi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 17.

¹⁰ *Ivi*, pp. 18-19.

¹¹ Cfr. G. Deleuze, *Il metodo della drammatizzazione* (1967), tr. it. di D. Borca, in *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007, p. 116-144.

¹² *Ivi*, p. 122.

¹³ Sull'evento e sul senso, cfr. in particolare G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1979.

dei corpi si effettua ma con le quali non si confonde, assicurando la piena autonomia da essi.

Divenire minore

Un teatro, ancora, che oltre a rinunciare al senso come già dato, attua una sperimentazione continua anche dal punto di vista delle sue forme, ponendosi in una condizione di incessante invenzione (differenziazione) delle proprie pratiche, del proprio linguaggio, delle proprie espressioni, alla ricerca di una condizione minoritaria¹⁴ simile a quella che Deleuze e Guattari descrivono con la fortunata formula “essere nella propria lingua come uno straniero”¹⁵. “Minore” non introduce com’è noto una questione numerica di maggioranza o minoranza, così come “divenire minore” non significa cadere nella subalternità o nell’emarginazione, quanto piuttosto essere “altro” dal maggiore, seppure al suo interno, lavorare per differenziarsi da esso: liberarsi dalle costrizioni e dai legami nei confronti di un insieme di regole percepite come rigide ma comunemente accettate nell’ambito più tradizionale della scena, ripensarsi pensando, percorrendo il più possibile nuove strade, parlando appunto in una sorta di “lingua straniera a se stessa”, cercando nuove modalità di abitare la scena attraverso i propri materiali classici (tempo, spazio, corpi) o “chiedendo aiuto” ad altre arti e discipline che affrontano o hanno affrontato analoghi problemi (la perdita del primato della rappresentazione, l’abbandono della figurazione, la sconnessione dei rapporti causa-effetto, la ridefinizione dei rapporti spazio-temporali).

Ecco cosa significa in primo luogo accostare teatro e filosofia: il prendere in considerazione questo *pensare* (e pensarsi) proprio della creazione, un pensiero capace, ancora con Deleuze, di *deterritorializzarsi* attraversando e congiungendo nuovi ambiti, restando molteplice, aperto, seppure attento ad evitare una mitizzazione esotica dell’altro e del diverso che rischierebbe di sbilanciare la relazione, trasformandola in una rincorsa infinita e rendendola sciaguratamente instabile.

1. Il piano di composizione

Per interrogarci sulla facoltà di produrre pensiero, propria della scena performativa, possiamo avvicinarci alla suggestione deleuziana relativa al *piano di composizione*¹⁶: locuzione che non corrisponde a un concetto ma che indica ciò che sta alla base, pur non essendo causa, della formazione degli stessi. Per Deleuze, costruire un pia-

¹⁴ Sul concetto di minorità cfr. soprattutto G. Deleuze - F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), tr. it. di A. Serra, Macerata, Quodlibet, 1996, in partic. cap. 3, *Che cos’è una letteratura minore?*, pp. 29-49.

¹⁵ *Ivi*, p. 47.

¹⁶ Per la definizione di “piano di composizione” cfr. in particolare G. Deleuze - F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?* (1991), tr. it. di C. Arcuri, Torino, Einaudi, 1996-2002, ma anche Id., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. di G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 2006.

no¹⁷, sia che riguardi la filosofia, l’arte o la scienza, è la sola modalità per immergersi nell’impensato e provare a riportarne qualcosa: in questo senso il piano di consistenza, di immanenza, o di composizione (termine utilizzato in particolare con riferimento alle arti¹⁸) è un formidabile creatore di concetti. Tale piano agisce sul caos come un taglio, come un setaccio, selezionando le determinazioni con cui compone i suoi movimenti infiniti, una specie di “deserto mobile” che i concetti, le ordinate intensive di tali movimenti, vengono a popolare:

Il piano di immanenza non è un concetto, né pensato né pensabile, ma l’immagine del pensiero, l’immagine che esso si dà di cosa significhi pensare, usare il pensiero, orientarsi nel pensiero... Non è un metodo, poiché ogni metodo riguarda eventualmente i concetti e suppone una tale immagine [...]. Non si tratta neanche dell’opinione che si ha del pensiero, delle sue forme, dei suoi scopi e dei suoi mezzi in questo e quel momento. [...] L’immagine del pensiero ritiene soltanto ciò che il pensiero può rivendicare di diritto. Il pensiero rivendica “soltanto” il movimento che può andare all’infinito. Ciò che il pensiero rivendica di diritto, ciò che seleziona, è il movimento infinito o il movimento dell’infinito, che costituisce l’immagine del pensiero¹⁹.

Da un punto di vista artistico, implicare un piano di composizione non significa dunque concepire la creazione come un’attività modellata su una formula metodica prescrittiva e regolante, né come il distillato di un’immagine (o concetto) preesistente in relazione alla quale è determinabile un senso o operabile un giudizio: questo è anzi il procedere tipico del fare rappresentativo, dove tra espressione e contenuto esiste un legame a priori. Piuttosto, il piano riporta a una dimensione di pensiero immanente a ciò che lo causa, a ciò che esso pensa, ossia all’essere (in opera) dei meccanismi stessi del pensiero. È dunque (nel)la creazione stessa che (si) pensa, e in tale atto di pensiero il movimento, l’incontro (l’esperienza del fuori, dell’altro) e la selezione che ne segue si compiono in una situazione di variazione interna infinita, alla quale si tenta di dare una consistenza. L’artista, in altre parole, affronta il caos riportandone delle “varietà” estetiche consistenti, che non costituiscono una riproduzione del sensibile, né il rispecchiamento di un’immagine, ma “formano un essere del sensibile, un

¹⁷ Nella filosofia di Deleuze il piano è quell’elemento prefilosofico che pur non ponendosi come principio fondativo risulta imprescindibile per il cominciamento di qualsiasi cosa. Non si tratta di un dato *a priori*, non di qualcosa che sta fuori dalla filosofia, benché essa lo presupponga, ma di un terreno che si crea contemporaneamente alla produzione di ciò che in esso insiste. Per comprenderlo è fondamentale la nozione di immanenza, che in Deleuze, come per Spinoza, non è mai immanenza a qualcosa ma immanenza in sé. Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, cit.

¹⁸ Composizione: questa è per Deleuze la sola definizione dell’arte. Non composizione tecnica o lavorazione di un materiale, che può anche essere relativa alla scienza, ma composizione *estetica*, o lavorazione della sensazione: “solo quest’ultima merita pienamente il nome di composizione e mai un’opera d’arte è fatta con la tecnica o per la tecnica” (*ivi*, pp. 193-194). Certo, anche il piano di composizione tecnico entra nell’arte e si combina con quello estetico in innumerevoli modi, ma il piano tecnico è in realtà necessariamente ricoperto o assorbito dal piano di composizione estetico, perché se c’è progresso nell’arte esso avviene soltanto attraverso la creazione di nuovi affetti e nuovi percetti (per approfondire la distinzione tra piano di composizione estetico e piano di composizione tecnico rimandiamo direttamente alle pagine citate di *Che cos’è la filosofia?*).

¹⁹ *Ivi*, p. 27.

essere della sensazione su un piano di composizione anorganico capace di restituire l'infinito"²⁰. Un piano la cui costruzione, essendo variazione pura, è sempre oggetto di una specificazione infinita.

Sempre seguendo Deleuze, se in filosofia ciò che va ad abitare il piano sono i concetti, per quanto riguarda le arti si parlerà piuttosto di "blocchi di sensazioni"²¹, composti da affetti e percetti (da non confondere con affezioni e percezioni, rispetto alle quali essi eccedono lo stato di chi li attraversa), che entrano in relazione con determinati materiali, i quali costituiscono però soltanto la "condizione di fatto" perché la sensazione si conservi²². Il percetto e l'affetto possono essere raggiunti solo come esseri autonomi e sufficienti che non devono nulla a coloro che li provano o li hanno provati: pertanto è necessario che ogni artista, a partire dal materiale di cui dispone e che la sensazione stessa esige, trovi un modo (uno *stile*) perché tale materiale oltrepassi il vissuto e si tuffi nella sensazione²³. Ecco perché, sostengono i due filosofi, in genere ciò che l'artista crea di per sé non somiglia a nulla (e se somiglia a qualcosa è soltanto per l'effetto prodotto dai suoi stessi materiali): la vera arte non ricerca una riproduzione del sensibile, ma si pone nella condizione di poter cogliere il divenire, ossia di liberare potenze di vita.

Se, come sosteniamo, in alcuni ambiti della creazione scenica si possono individuare simili accezioni del pensare (e del pensarsi), allora non si può più ridurre il teatro nella sua totalità ad una logica rappresentativa rispecchiata in un gioco di ruoli eternamente riproposti, ma bisognerà riconoscere che esiste la possibilità di trattare la ripetizione teatrale come effetto di una "macchina astratta d'espressione"²⁴. Una macchina che raduna gli elementi e li utilizza intensivamente; una macchina che però non si limita a dare forma a un contenuto già disponibile, ma che piuttosto continuamente lo de-forma, lo dis-organizza, al fine di liberare dei contenuti puri. In essa, le componenti di espressione, che sono in uno stato di comunicazione continua tra loro, vengono allo stesso tempo interrotte e riprese dal passaggio di una componente nell'altra "con movimenti che sono tutti abortiti e tutti comunicanti"²⁵: una non-

²⁰ *Ivi*, pp. 204-205.

²¹ La sensazione – una vibrazione, una realtà intensiva indipendente dai dati rappresentativi e che agisce direttamente sul corpo – è qualcosa che colpisce direttamente il sistema nervoso, la cui forma (Figura) è il contrario della forma riferita a un oggetto che si ritiene debba rappresentare (figurazione). Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), tr. it. di S. Verdicchio, Macerata, Quodlibet, 1995.

²² Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 165.

²³ L'artista è dunque colui che con uno sforzo crea, a partire da materiali eterogenei, varietà di sensazioni che non si limitano alla sua opera, ma che includono in sé lo spettatore, facendolo divenire con esse. Lo sforzo consiste anche nel torcere il materiale, nel farlo vibrare, nel condensarlo o fenderlo, per strappare il percetto alle percezioni, l'affetto alle affezioni, la sensazione all'opinione, per "affidare all'orecchio del futuro le sensazioni persistenti che incarnano l'evento". *Ivi*, p. 177 (leggermente modificato).

²⁴ Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani*, cit., in particolare pp. 748-752, e Id., *Kafka...*, cit., p. 51 e sgg. Le macchine astratte sono degli operatori che, sul piano di consistenza o caos, assemblano le particelle che si muovono a velocità variabile in diagrammi astratti, che sono detti tali non in quanto fittizi, ma in quanto *virtuali* e in via di attualizzazione, dove l'attualizzazione è sempre un processo creativo, espressivo.

²⁵ *Ivi*, p. 73.

forma rizomatica, delle linee di fuga che si intrecciano, dove l'espressione "precede il contenuto e se lo trascina dietro"²⁶, senza, al contempo, divenire significante. Tale macchina non può esistere al di fuori dei concatenamenti concreti che la compongono, e anzi cambia man mano che aumenta le proprie connessioni, le quali funzionano allo stesso tempo come uno "smontaggio" della macchina stessa, per cui essa non è mai limitata al mantenimento (rappresentazione) delle proprie funzioni, ma aperta a ri-concatenamenti, proliferazioni di serie, connessioni determinate dalle *contiguità del desiderio*.

Materia e materiale

Macchina astratta e piano di composizione descrivono dunque un processo che lega il piano tecnico, dei materiali, a quello estetico, della sensazione, da esso "rivelato". Sul piano tecnico, il discorso relativo alla qualità molecolare dei materiali delinea un passaggio fondamentale per poter cogliere le trasformazioni in atto sulla scena contemporanea: dal momento in cui gli elementi compositivi sensibili, visibili, sonori, tattili, della scena, tradizionalmente intesi come effetti volatili di un agire, iniziano invece ad essere concepiti ed utilizzati di per se stessi, essi assumono una consistenza propria, divenendo tracciabili, componibili, modificabili. Ciò comporta uno smussamento del confine tra (forme dell') espressione e (forme del) contenuto, con la conseguente realizzazione di un'unica materia intensa, dove le possibilità di relazione tra elementi si ampliano e si complicano. Detto con Deleuze:

le differenze, divenute "infinitamente piccole", si produrranno in una sola, medesima materia che servirà da espressione in quanto potenza incorporea, ma anche da contenuto come corporeità senza limiti. [...] I gesti e le cose, le voci e i suoni, sono presi nella stessa "opera", trascinati negli effetti cangianti di balbettio, di vibrato, di tremolo e di debordamento²⁷.

Inoltre, grazie all'introduzione e all'utilizzo di mezzi che sfruttano le tecnologie digitali, gli elementi espressivi possono acquisire una consistenza numerica, il che consente una maggiore autonomia reciproca tra gli stessi (il suono e la voce non dipendono più dai corpi, lo spazio non dipende più dal movimento, il tempo non dipende più dallo spazio, e così via) e ne accresce le capacità di isolamento e ricombinazione. Grazie alla digitalizzazione, infatti, le possibilità di creare legami tra elementi, anche quelli che nel loro stato "naturale" sarebbero qualitativamente differenti e non facilmente connettabili, diventano notevoli. Così, ad esempio, il movimento trasfor-

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 175. E, immediatamente prima: "È come se una materia intensa si liberasse, un continuum di variazione, qui nei tensori interni della lingua, là nelle tensioni interne del contenuto. [...] si assiste a una trasformazione delle sostanze e a una dissoluzione delle forme, a un passaggio al limite o fuga dei contorni, a vantaggio delle forze fluide, dei flussi, dell'aria, della luce, della materia, che fanno in modo che un corpo o una parola non si arrestino in alcun punto preciso. Potenza incorporea di questa materia intensa, potenza materiale di questa lingua. Una materia più immediata, più fluida e ardente dei corpi e delle parole". *Ivi*, p. 174.

mato in una sequenza algoritmica può generare una musica, un'immagine, e viceversa. D'altra parte, però, la discretizzazione e la riduzione a informazione del materiale può orientarne l'uso su modelli sistemici grammaticali, rischiando di provocare uno strapotere del significante, che torna in tal modo a essere portatore di un significato corrispondente da veicolare o interpretare. Per evitare ciò, è necessario che le "linee di fuga", o possibilità di deterritorializzazione dei segni persistano, che la variazione continua non divenga diagramma rigido, che rimanga sempre in gioco quel punto aleatorio in grado di creare uno scostamento tra cause ed effetti e grazie al quale il senso non è riconducibile esclusivamente a ciò che appare.

Procedendo da queste considerazioni, possiamo distinguere tre caratteri principali del materiale della scena: esso diviene materia molecolarizzata (e in quanto tale suscettibile agli scambi e alle ricombinazioni); entra in relazione con forze da captare; si definisce in base alle operazioni di consistenza che si effettuano su di esso. Il problema della consistenza, come si intende seguendo nell'analisi proposta da Deleuze e Guattari²⁸, riguarda il modo in cui le componenti di un concatenamento sono legate insieme, ma anche il modo in cui diversi concatenamenti si legano tra loro. Ossia, la risposta alla domanda "cosa tiene legati?"²⁹.

Abbiamo già anticipato come in un simile sistema o composizione tali legami non discendano da una forma o una struttura, ma derivino direttamente dal procedere della loro articolazione interna, dai movimenti delle "molecole" e dalle relazioni che tali movimenti instaurano (le operazioni sul piano), descrivendo un andamento rizomatico, anziché dualistico o arborescente. Aggiungiamo ora che la consistenza non può che essere individuata nella potenza degli atti stessi di consolidamento, ossia nella capacità della "macchina" di aprire/richiudere concatenamenti, ed è la qualità stessa del materiale che lo predispone ad entrare in tali relazioni³⁰. Al fine di "rendere visibili forze non visibili", pertanto,

non si tratta più di imporre una forma a una materia, ma di elaborare un materiale sempre più ricco, sempre più consistente, atto perciò a captare forze sempre più intense. Ciò che rende un materiale sempre più ricco è ciò che lega insieme elementi eterogenei, senza che smettano di essere eterogenei³¹.

Materiale e sensazione

La condizione molecolare di corpi ed elementi materiali permette dunque di captare le forze e di entrare in una relazione di reciproco divenire. Ciò conduce ad una proliferazione che, semplificando e a patto di non esaurirne la connotazione al livello visivo, potremmo definire di *immagini*: immagini che a loro volta producono altre

²⁸ *Ivi*, in partic. p. 480 e sgg.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ E, specificano ancora una volta Deleuze e Guattari, perché la sintesi di tali elementi disparati sia veramente *forte*, essa deve essere operata con un gesto sobrio, atto di consistenza, di cattura o estrazione che lavorerà su un materiale non sommario, ma prodigiosamente semplificato, creativamente limitato, selezionato.

³¹ *Ivi*, p. 482.

immagini, in una complessa concatenazione attuale-virtuale che coinvolge sia il piano performativo che quello spettatoriale. È il piano estetico della sensazione, che emerge e si sovrappone (d)alla composizione dei materiali.

Come propongono Deleuze e Guattari, si possono riscontrare due modi principali di attuare tale sovrapposizione: nel primo, "la sensazione si realizza nel materiale e non esiste al di fuori di questa realizzazione"³², ossia, la sensazione si genera sul piano tecnico (corpi, elementi sonori ed elementi visivi) che viene successivamente ricoperto ed avvolto dal piano estetico (*top-down*). Nel secondo caso, invece, "non è più la sensazione che si realizza nel materiale, è piuttosto il materiale che passa nella sensazione"³³, ossia, il materiale si eleva esso stesso ad un piano di composizione estetico (*bottom-up*): la sensazione non è più applicata ma raggiunta da un rimescolamento, un'emersione del materiale verso la superficie. Questo secondo caso è, secondo i due filosofi, il caso più comune nella pittura moderna, e potremmo fare eco, nella scena contemporanea, dove i materiali abbandonano la loro connotazione di pesantezza e profondità per assurgere a una levità e ad una artisticità intrinseca.

In entrambi i casi, ciò che si genera è un insieme di affetti e percetti che non sono altro che, per quanto riguarda i primi, le trasformazioni, i divenire, che coinvolgono i corpi e le loro relazioni: non sentimenti ma bensì dinamiche di relazione che eccedono le singolarità che li attraversano. Nel secondo caso (i percetti), si tratta invece non di percezioni, ma di una serie di durate che si costituiscono come paesaggi (che con Deleuze possiamo distinguere in paesaggi visivi e paesaggi sonori) i quali investono ed avvolgono la persona pur rimanendo indipendenti anch'essi da qualsiasi singolarità o referenza oggettuale.

2. Attuale/virtuale

Il virtuale è un prolungamento della vita, un'interfaccia con la vita. Il virtuale è dell'ordine della realtà, non, come si dice, dell'irrealtà, dell'immaterialità.

William Forsythe

Il concetto di "virtuale", uno dei nodi della riflessione deleuziana, si trova sia nel linguaggio comune che nel lessico specificamente riferito alla scena contemporanea spesso utilizzato in maniera ambigua. Riprendere tale questione riportandola sul piano *deleuziano*, può contribuire significativamente all'indagine, sia per quanto riguarda la ricerca delle e sulle pratiche performative, che per suggerire e mettere in opera differenti espressioni del concetto.

Per iniziare, occorre chiarire cosa *non* è il virtuale. Una gran parte degli studi che indagano il rapporto tra scena e virtualità considerano quest'ultima sotto l'accezione

³² G. Deleuze - F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 195.

³³ *Ibidem*.

comune e piuttosto limitativa di “incorporeo”, “non reale”, rifacendosi a quell’idea di “realtà virtuale” che identifica in essa una sorta di doppio ipertecnologico e fantasmagorico del reale, pensabile anche se non sempre realizzabile, in cui ogni cosa è possibile. Secondo il senso comune, il virtuale non sarebbe quindi altro che un mondo ideale ed immaginario che raddoppia quello attuale rispecchiandolo, o ricreato artificialmente per annullare i limiti di potenza delle cose. Viceversa, per Deleuze (sulla scia di Bergson) il virtuale non si oppone affatto al reale (e Deleuze dimostra a più riprese la fallacia di pensare il reale come attuale e il virtuale come possibile), ma anzi ne fa parte a pieno titolo *con* l’attuale, di cui non è mai un prolungamento ma il “non ancora”, rispetto ad ogni “qui ed ora” attuale. Il virtuale è la durata che accompagna l’evento dettandone il senso, mentre l’attuale è costituito da tutte quelle durate in esso comprese, le quali si determinano grazie a dinamismi spazio-temporali in un meccanismo di drammatizzazione³⁴. Tra i due piani sussiste una differenza di natura, pertanto l’attuale non assomiglia mai al virtuale (anche perché l’attualizzazione del virtuale avviene sempre per differenza, divergenza o differenziazione), ma il legame tra attuale e virtuale nel reale è talmente stretto da renderli inscindibili, ed eternamente circolanti secondo una doppia direzione che va dal virtuale all’attuale e viceversa.

In una prima direzione (dal virtuale all’attuale), ciò che entra in gioco sono proprio quelle determinazioni spazio-temporali particolari che circoscrivono il “teatro speciale”³⁵ della situazione attuale. Nel secondo senso (dall’attuale al virtuale), invece, ogni oggetto attuale si comporta come una particella in un sistema: circondato da una serie di immagini virtuali che gli si distribuiscono rizomaticamente attorno, esso si trova al centro di una “nebbia” cangiante (composta appunto dagli oggetti virtuali) che viene di volta in volta emessa ed assorbita piuttosto velocemente³⁶. Tuttavia sarebbe errato considerare l’immagine virtuale (o la serie di immagini virtuali) come un prolungamento dell’oggetto attuale e della sua percezione: si tratta piuttosto dell’insieme di ciò che Deleuze nomina, richiamando ancora Bergson, immagini-ricordo, le quali contribuiscono a creare un mondo (*immagine-mondo*) attorno a ogni oggetto attuale. Ogni virtuale consiste dunque allo stesso tempo in una durata che va a riassorbire l’oggetto attuale riportandolo nel virtuale, descrivendo un andamento circolare il cui stato più contratto è il cristallo, punto in cui “una particella attuale ha il suo doppio virtuale che si allontana pochissimo da lei; la percezione attuale ha il suo ricordo come una specie di doppio immediato, consecutivo o anche simultaneo”³⁷. Evidentemente dunque l’immagine virtuale è coesistente con la percezione attuale dell’oggetto, la sua “immagine allo specchio”, e, allo stesso modo, lo scambio tra le due immagini, attuale e virtuale, è continuo. Per questo si può dire che attuale e vir-

³⁴ Cfr. G. Deleuze, *Il metodo della drammatizzazione*, in *L’isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974* (2002), tr. it. di D. Borca, Torino, Einaudi, 2007, pp. 116-144.

³⁵ *Ivi*, p. 116.

³⁶ “La loro emissione e il loro assorbimento, la loro creazione e la loro distruzione avvengono in un tempo più piccolo del minimo tempo contenuto pensabile e questa brevità li mantiene quindi sotto un principio di incertezza o di indeterminazione”. G. Deleuze - C. Parnet, *Conversazioni* (1996), tr. it. di G. Comolli, Verona, Ombre Corte, 1998, p. 163.

³⁷ *Ivi*, p. 165.

tuale coesistono sul piano di immanenza sul quale formano i cristalli: “l’attualizzazione del virtuale è la singolarità, mentre l’attuale è di per sé l’individualità costituita”³⁸.

Com’è noto, Deleuze costruisce la concettualizzazione dell’immagine virtuale a partire dal cinema e dallo studio su Bergson, ma ora ci pare allo stesso modo significativo pensare in termini scenici la differenziazione attuale-virtuale, sempre che la si svincoli da quelle limitazioni a uno stato di de-materializzazione della realtà e dalla sua riproduzione in immagine su supporto digitale ai quali abbiamo accennato, riportandola all’interno della situazione scenica *tout court*. In altre parole, il virtuale non deve essere pensato come prerogativa di un certo tipo di teatro tecnologico e digitale (che ha comunque il merito di metterne in evidenza la realtà), ma in quanto risorsa imprescindibile della presenza scenica, intesa come complessità del rapporto che si instaura tra il performer e la scena-ambiente in cui è inserito in relazione alla percezione sua e dello spettatore.

Corpo virtuale/attuale

Il corpo è un’“assemblea” di sistemi eterogenei che si organizzano tramite la fabbricazione di un’immagine del gesto e di una categorizzazione percettiva che costituiscono una dinamica soggettiva.

Hubert Godard

Relativamente alla dimensione del corpo, la questione del virtuale investe un processo di divenire che va dalla sua attualità fisica fino alla costituzione di un corpo *nuovo*, potente, dove nuovo non significa distrutto e ricreato da zero per raggiungere funzioni e capacità che non gli sono proprie³⁹, quanto piuttosto il suo passare attraverso molteplici dis-organizzazioni e ri-organizzazioni delle specifiche funzioni in vista dell’esplorazione del relativo potenziale creativo. Non facciamo dunque qui riferimento a un corpo che tenta di acquisire capacità sovrumane, ma a un corpo che, sottoposto a determinate forze e a incontri con particolari elementi che lo af-

³⁸ *Ivi*, p. 164.

³⁹ In questo senso, possiamo sostenere che quelle esperienze, che a partire dagli anni ’60-’70 si qualificano come *Body-art* e si immettono nella più vasta gamma della *performance*, sono in realtà un fraintendimento del concetto di virtuale legato al corpo o anche dell’idea di corpo senza organi. Come precisa Deleuze, infatti, la ricerca del virtuale va nella direzione di una continua messa in mutazione delle funzioni, di un’apertura della percezione e del movimento verso un’esplorazione e una comprensione più adeguata e completa della propria potenza, dei propri limiti. Inoltre, il mutamento auspicato non è quello della forma del corpo verso un’altra forma (direzione in cui si muovono invece ad esempio Orlan e Stelarc), ma la proiezione in uno stato di variazione permanente dove non ci sono più forme fisse ma soltanto intensità, in un continuo divenire-altro che non deve portare all’assomigliare ad altro o all’ibridazione con la macchina, né alla manipolazione genetica, né alla manipolazione violenta, ma alla captazione di forze che restituiscono la potenza della sensazione. Il corpo è sì materiale, è sì deformabile, ma ciò non significa condurne una decostruzione verso una sua ricostruzione irreali, quanto piuttosto una degerarchizzazione, un isolamento degli organi al fine di conoscerne la potenza e capacità di espressione reale, al di là degli automatismi.

fettano provocandone il cambiamento, la mutazione nell'intensità, riesce a variare la propria potenza. Non bisogna infatti dimenticare che lo scopo della ricerca legata al corpo è sempre stato, fin dai pionieri del Novecento (Mejerchol'd, Laban, Decroux, solo per citarne alcuni), quello di renderne esplorabile la potenza reale (ossia rispondere alla domanda spinoziana: *cosa può un corpo?*), la gamma delle possibilità espressive, sbloccandone il potenziale principalmente nei due sensi di percezione e movimento.

Percezione

In primo luogo, il doppio movimento virtuale-attuale si riscontra relativamente al corpo nelle sue modalità di percezione del reale: secondo Deleuze, la percezione non si limita al riconoscimento secondo il senso comune e alla successiva formazione di un'immagine rispecchiante o rappresentativa della realtà, né alla reminescenza, che è in fondo un riconoscimento mascherato⁴⁰. Piuttosto, come sosteneva Bergson, "la cosa e la percezione della cosa sono una sola e stessa cosa, una sola e stessa immagine, ma rapportata all'uno o all'altro dei due sistemi di riferimento"⁴¹, l'attuale e il virtuale. Così Michel Bernard:

il mondo o la spazio che lo circonda, agli occhi del coreografo, si sdoppia, produce un'alterità o il suo simulacro e si anima, si temporalizza in un indefinito processo ritmico di disequilibrio e di equilibrio, di tensione e di rilassamento, di estensione e di flessione. In breve, lo sguardo del coreografo è già in un certo modo un movimento virtuale di danza⁴².

Nella percezione si agisce dunque per differenziazione, per formazione di immagini non rappresentative ma differenti (le quali comprendono solo ciò che interessa, a seconda dell'*inquadratura*) in relazione a "un'immagine particolare che le inquadra"⁴³. Ciò significa che ognuna di queste immagini seziona il reale cogliendone solo ciò che è utile, non solo per "registrarlo" nella memoria, ma in primo luogo per elaborarne uno schema motorio di azione-reazione. L'insieme virtuale delle immagini che si formano attorno a qualsiasi realtà attuale consente dunque di reagire a quella realtà, ma anche di modificarla: è il lato dell'azione, ossia della reazione mediata da un intervallo che trasforma la realtà in qualcosa di nuovo, facendo appello a quella costellazione di potenzialità che è implicata in ogni livello del reale.

⁴⁰ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., in partic. cap. 3, *L'immagine del pensiero*, pp. 169-217.

⁴¹ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), tr. it. di J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984, p. 82.

⁴² M. Bernard, *Danza e immagine*, tr. it. di E. Quinz in A. Menicacci - E. Quinz (a cura di), *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 287-306, cit. p. 302. E prosegue: "In questo senso, mi sembra legittimo estrapolare qui una bella formula che Félix Guattari applica opportunamente al solo 'enunciato significante', e dire che questo sguardo è (o funziona come) 'una danza muta delle intensità'", cit. tratta da F. Guattari, *L'incoscient machinique*, Paris, Recherches, 1979, p. 31).

⁴³ G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, cit., p. 82.

Movimento

In secondo luogo, la funzione del virtuale si ritrova nell'esplorazione del potenziale gestuale del corpo: "virtualizzare se stessi", come sostiene Hubert Godard⁴⁴, consiste nel "separare" la parte attuale del proprio corpo da una sua proiezione virtuale, la quale "si muove in uno spazio al quale assegno un senso, un valore, nel quale proietto un'immagine del gesto, costruisco un'azione virtuale"⁴⁵. Per costruire il movimento, un corpo si serve dunque di immagini virtuali che lo proiettano nello spazio, uno spazio che viene così vettorializzato (ossia sezionato in spazi prospettici, distanze, e ricomposto secondo linee che seguono l'andamento proposto) seguendo orientamenti e prospettive particolari. Come si può intuire, si tratta ancora di un'esplorazione delle potenzialità del corpo nello spazio che non comporta alcun supporto tecnologico, in quanto giocata interamente sulle capacità di percepire e attuare scambi con l'ambiente circostante, costruendo una sorta di *simulazione* dell'azione attraverso l'*immaginazione*. In altre parole, una scomposizione in immagini virtuali che vanno a costituire il *mondo circostante* dell'oggetto attuale, ma che allo stesso tempo lo trascinano in un continuo scambio dentro-fuori in rapporto ad esse: il movimento è al contempo cosa e immagine, attuale e virtuale, e in quanto tale si rapporta a tutte le altre immagini che possono combinarsi.

In questo modo riusciamo dunque a cogliere il virtuale in quanto parte del reale del corpo nel suo rapporto con lo spazio, e a vedere come esso si dispieghi a contatto con l'attualità del movimento. Occorre però ricordare che, come già nel caso della percezione, la dinamica del movimento nel suo complesso è in realtà qualcosa di molto più articolato rispetto a un meccanismo di proiezione nel futuro del proprio corpo e di selezione delle occorrenze: nel processo subentrano anche il portato relazionale dell'esperienza e le immagini-ricordo della stessa, che si combinano con le proiezioni verso la produzione del nuovo. Dunque, abbiamo qui un virtuale a livello ideativo, anticipatorio, che si combina con uno di livello "estrattivo", di ritenzione del ricordo, fino a costituire il momento esecutivo, che definisce la parte attuale del movimento: è in questo senso che possiamo considerare il virtuale come una durata che si dispiega contemporaneamente nei due sensi di passato e futuro.

Tale dinamica è chiaramente individuabile nella creazione coreografica, dove l'articolazione di attuale e virtuale con il loro continuo scambio, contribuisce alla modulazione del gesto e al tracciamento di una cartografia all'interno dello spazio scenico. La danza si è da sempre interessata all'esplorazione delle potenzialità del movimento e, tentando di esaltare o variare i valori del corpo, è uscita molto presto da una concezione organica dello stesso per giungere a una ridefinizione che ne tenesse in considerazione non solo le caratteristiche fisiologiche interne (comunque di fondamentale importanza), ossia il corpo che si ha, ma anche il suo rapporto con l'esterno e con i suoi divenire, ossia il corpo che si è (è in questo senso che Michel Bernard parla di

⁴⁴ Cfr. H. Godard in A. Menicacci - E. Quinz, *Conversazione con Hubert Godard*, tr. it. di E. Quinz - A. Menicacci - S. Zurlotti, in A. Menicacci - E. Quinz (a cura di), *La scena digitale...*, cit., pp. 371-381.

⁴⁵ *Ivi*, p. 372.

corporeità⁴⁶) – in una prospettiva più articolata che chiama in causa filosofia, psicologia, antropologia, sociologia. Si tratta dunque di una concezione allargata del corpo, non limitata solo al suo contorno fisico, ma estesa anche al suo sistema di relazioni intrattenute con l'esterno attraverso gesti, movimento, posture.

Chiaramente, poi, sia il livello della percezione che quello del movimento possono essere modificati (attraverso l'aumento o la limitazione delle possibilità operative) dall'utilizzo di apparecchiature tecnologiche: e oggi, con le innovazioni seguite all'avvento della digitalizzazione e della miniaturizzazione dei processori, è possibile portare direttamente sulla scena anche la tecnologia più complessa. Ad esempio esistono strumenti che, grazie all'applicazione di sensori sul corpo, possono rendere più facilmente percepibili alcune delle informazioni relative al livello cinestesico, trasformandole in segnali visivi o sonori, che contribuiscono a creare un'ulteriore immagine del movimento:

io sento il mio corpo quando mi muovo, e, grazie a questi dispositivi posso confrontarmi, in sostanza, con un'altra percezione dello stesso movimento. Quindi c'è un gioco – c'è “gioco” – tra le due potenzialità percettive: la mia abituale maniera di sentire e quella mediata dal visivo, dal sonoro o dal tattile [...]. Grazie a questi dispositivi si può creare del nuovo: s'intuisce un meccanismo che permetta di rinnovare una certa dinamica dell'immaginazione, di rinnovare quindi l'anatomia soggettiva⁴⁷.

Spazio virtuale/attuale

Prendiamo ora in considerazione lo spazio, ripensando per un istante a ciò che annota Deleuze riferendosi alla tela “bianca” che sta davanti al pittore⁴⁸: essa non è mai realmente bianca, vuota, ma sempre piena di immagini virtuali ed elementi attuali. Poi, ci sono dei dati. I dati a cui si riferisce sono quelli personali, ciò che si è già fatto, ciò che si vorrebbe fare, ciò che si sa fare, i propri cliché. Oppure dati relativi al materiale disponibile (luci, colori, corpi, oggetti, parole, musiche, idee), al cui carattere abbiamo già accennato. Dunque: com'è possibile creare davanti a uno spazio non neutro? Si tratta ancora una volta, potremmo dire, di intendere la creazione come evento che scaturisce nello spazio dell'incontro tra i differenti elementi.

Il termine “incontro” è ancora una volta il nodo per entrare nella questione. Dal punto di vista delle teorie sul teatro nulla di nuovo: già Cruciani indicava lo spazio come un'entità complessa, luogo molteplice di una relazione tra diverse componenti⁴⁹. In questa prospettiva, occorrerà innanzitutto chiarire che nella presente trattazione ci si riferirà ad esso in due diversi modi. In un primo senso, lo spazio sarà inteso come ciò che comprende tutti i corpi (in senso lato) che entrano a far parte della stessa situazione, con le relative distanze e i rapporti che tra essi si vengono a creare. È la definizione che corrisponde al punto di vista della scena e del performer, alla quale

⁴⁶ Cfr. M. Bernard, *Le corps*, Paris, PUF, 1972 (seconda edizione ampliata Paris, J.P. Delarge, 1976).

⁴⁷ H. Godard, in A. Menicacci - E. Quinz, *Conversazione con Hubert Godard*, cit., pp. 374-375.

⁴⁸ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon...*, cit.

⁴⁹ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

possiamo legare il concetto di territorio: la riunione di porzioni di ambienti differenti attratte da un accadimento (un elemento divenuto espressivo). Così come nel caso del territorio, i limiti di un simile spazio sono piuttosto sottili e soggetti a continua ridefinizione (deteritorializzazione – riterritorializzazione).

In secondo luogo, restringendo il campo e adottando un'ottica più pittorica, possiamo dire che lo spazio corrisponde al “quadro della visione”, in un'accezione che prende a modello il punto di vista dello spettatore, e in quanto tale sembra privilegiare la componente ottica della scena. Ma, come vedremo, non è più sufficiente parlare solo di “punto di vista” o di “punti di vista”: bisognerà fare piuttosto riferimento ai paradigmi di un'esperienza percettiva intensa, ad una relazione col visivo tale da abbinare il consueto livello ottico-sonoro (il quale viene a sua volta potenziato) a un nuovo livello tattile, in vista della creazione di uno spazio più propriamente *aptico*.

Spazio come territorio

La definizione deleuziana di territorio risulta particolarmente produttiva per riesaminare lo spazio teatrale, se si intende per territorio non un luogo fisicamente separato governato da regole e principi che gli sono propri, quanto piuttosto una zona delimitata ma percorsa da linee di deteritorializzazione che ne ridefiniscono i confini ampliandoli o riducendoli, soprattutto rendendoli permeabili all'incontro con nuove forze, pensieri, relazioni. L'abitare il territorio come modalità dello stare in scena ha dunque senso se non si riferisce a un chiudersi nel proprio mondo e nelle proprie convenzioni, ma solo in quanto punto di partenza per guardare al nuovo, al fuori, all'altro.

Inoltre, pensare lo spazio-territorio come ciò che si costituisce intorno a un corpo-evento permette di considerare le possibilità che quest'ultimo ha di ridisegnarlo, modificarlo, materializzarlo attorno a sé prima e durante il proprio atto performativo, componendolo con la propria percezione/il proprio movimento, e questa dinamica compositiva trova la sua espressione più intensa in uno dei potenziamenti tecnologici dello spazio così inteso: l'ambiente interattivo. La peculiarità degli ambienti interattivi pensati per la scena è che in essi il performer può, attraverso il proprio movimento e con la propria presenza, plasmare lo spazio che lo circonda, fungendo da operatore di attualizzazione delle virtualità insite nella programmazione di tale ambiente. Ad esempio, ciò può avvenire costruendo e modificando scenografie digitali bi- e tridimensionali, ma anche ologrammi derivati dalla presa e scomposizione del movimento, il cui procedimento tecnico principale è quello della *motion capture*⁵⁰, ossia un sistema per captare il movimento in modo da poterlo descrivere tramite formule matematiche. Così, attraverso i dati raccolti si possono costruire animazioni che “doppiano” il corpo in scena, evidenziandone la struttura del movimento, o che lo trasfor-

⁵⁰ “Per Motion Capture si intende un tipo di hardware e di software per computer che rende possibile la rappresentazione 3D di corpi in movimento. Una sessione di ripresa di motion capture si svolge collocando in posizioni strategiche sul corpo del danzatore o della persona di cui si vuole catturare il movimento, dei marcatori o sensori, che forniscono le informazioni al software”, S. Delahunta, *Coreografie in bit e byte: motion capture, animazione e software per la danza*, tr. it. di L. Lirussi in A. Menicacci - E. Quinz (a cura di), *La scena digitale...*, cit., pp. 83-100, cit. p. 83.

mano in vettori luminosi/cromatici, trasmessi a uno schermo o ricreati nello spazio stesso. Un'ulteriore possibilità generata dalla captazione e riduzione a informazione digitale del gesto e del movimento è quella della sua conversione in suono: attraverso l'acquisizione di traiettorie, velocità, accelerazioni all'interno di uno spazio e l'associazione a determinate formule, se ne attua la trasformazione in vibrazioni sonore. Altrimenti, l'ambiente interattivo può richiedere il coinvolgimento diretto degli spettatori, che entrano in relazione con esso, ognuno con il proprio bagaglio di interessi e attrazioni, e a seconda delle proposte sono chiamati ad agire l'esperienza percettiva attivando differenti componenti virtuali.

Il quadro della visione

Con la figura dello spettatore passiamo alla seconda accezione di spazio, quello che abbiamo definito come "quadro della visione". Muovendo da una riflessione piuttosto generale su quell'orizzonte della scena che abbiamo individuato come "paesaggio visivo", prendiamo in considerazione la seguente definizione:

Con l'espressione "visione scenica" intendo fare riferimento sia alla percezione simultanea di una scena-quadro (la composizione dei diversi elementi che strutturano l'ambiente in quanto "habitat dell'azione" e in quanto "figurazione spaziale" della situazione drammatica) sia alla coordinazione dei punti di vista virtuali o reali ("inscenati" o suggeriti) dai quali si può "derivare" il senso circostanziale dell'evento. In tal modo, la visione scenica corrisponde al modo di *prospettare* la situazione e lo spazio dell'azione da parte della "messa in scena" (focalizzazione dei diversi piani dello spazio e organicità dell'insieme-quadro). La "visione scenica" risulta da una sorta di "somma prospettica" dei diversi punti di aggancio dell'azione situata in spazi differenziati. Come tale è simultanea, sintetica, "cubica", e costituisce una sorta di "enunciazione zero" di punti dinamizzabili della prospettiva e dei tracciati "montabili" dello sguardo (articolazione della visione e del tempo-spazio della scena). Si può dire, in questo senso, che la visione a teatro è *telescopica*, risultante di una serie concentrica (e in profondità) di *scansioni dello sguardo*⁵¹.

Riconoscere la presenza sulla scena di diversi piani della visione prospetta un passaggio dal monofocale della visione frontale costruita secondo la determinazione delle traiettorie dello sguardo in dipendenza da un unico punto di vista (quello della platea) dal quale si costruisce anche la relazione prospettica tra gli elementi, alla "plurifocalità" dei punti di vista virtuali resi praticabili dal *dispositivo di visione* che ogni creazione mette in scena. Ma lascia anche presupporre una delle caratteristiche peculiari della scena contemporanea: la percezione della scena, molto spesso ravvicinata, diviene tridimensionale, *cubica*, in grado di *prendere* tutto lo spazio avvolgendolo nello sguardo.

In generale, parlare di dispositivo di visione significa spostare l'attenzione dal performer sulla scena allo spazio percettivo che sta tra la scena e lo spettatore. Si tratta

⁵¹ M. Grande, *Il tempo-spazio della scena*, in *Scena Evento Scrittura*, a cura di F. Deriu, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 123-148, cit. nota 7, p. 127.

spesso di spazi ridotti, dove la prossimità arriva in alcuni casi alla disposizione sullo stesso piano con interazione diretta. Nella maggior parte dei casi, ciò che viene a scomparire o a subire una mutazione è il posizionamento univocamente frontale e distanziato, a favore di un'immersione dello spettatore nello spazio scenico che lavora su diversi piani del posizionamento, coimplicando allo stesso modo attori e spettatori a seconda della reciproca posizione.

Dall'orizzonte visivo alla dimensione aptica

Abbiamo accennato come nell'esperienza teatrale contemporanea si configuri uno spazio di tipo vettoriale, percorso da linee di movimento che descrivono spirali, vortici tali da invaderlo mappandolo, pur senza incasellarlo in forme rigide. Tale mappatura è resa possibile anche dall'azione percettiva su tale spazio, che ne fa uno spazio di contatto, dove i valori diventano tangibili, prensibili e avvicinabili tramite una modalità tattile dello sguardo. È la *funzione aptica* del vedere, che si esercita sì grazie alla vicinanza e alle specifiche capacità neurali messe in atto dalla percezione, ma anche grazie alla qualità dello spazio percepito, reso tangibile dal conferimento di consistenza dei materiali che lo costituiscono. L'impressione di consistenza è inoltre rafforzata dai rapporti che si instaurano tra i materiali, i colori e l'uso delle luci: la scena contemporanea privilegia una luce ed un colore che materializzano gli oggetti, rendendone espliciti o diradandone i contorni attraverso puntamenti precisi che li staccano dalle campiture del fondo⁵². Essi lavorano sulle forme creandole e dissolvendole per contrasti e spezzature, sbriciolando la materia in una moltitudine di particelle molecolari dinamiche che riempiono lo spazio conferendo un altro livello di densità alla scena, e rendendo l'esperienza percettiva viscosa e palpabile. È così che il gioco di luci e colori può rendere tangibili i corpi e istituire rapporti sempre cangianti tra la campitura di fondo e le figure che abitano la scena: isolare la figura, proiettarla in avanti, o riassorbirla, attraendola verso un fondo indifferenziato, sono solo alcune delle modalità di trattamento che si possono istituire.

Tornando al "fuori" scena, ribadiamo che funzione fondamentale di un simile spazio è permettere di sperimentare nuovi modi di guardare, per cui non ci si limita a vedere le figure, ma si tenta, secondo diversi gradi di intensità, di incontrarle dentro al quadro: lo spettatore non è più tale, perde la sua localizzazione esterna, il suo esserci quasi casuale, entra a far parte del quadro, intessendo con esso una relazione sensoriale intensa. È come se la visione divenisse parte di ciò che vede, non assorbendo l'immagine, ma percorrendo la superficie della materia, nelle sue asperità e frammentazioni particolari⁵³. È un vedere passando sul bordo delle cose, come se le si toccassero.

⁵² Sui rapporti tra luce e colore sulla scena cfr. F. Crisafulli, *Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, che offre anche una buona panoramica storica delle massime sperimentazioni relative a questo campo nel Novecento teatrale.

⁵³ Cfr. E. Pitozzi, *Logica della prossimità. Verso un'estetica del tatto*, in "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008, in partic. p. 148.

3. I tempi della scena: dal tempo misurato al tempo allo stato puro

Come per quanto riguarda lo spazio, anche ripensare il concetto di tempo relativamente alla scena significa far riferimento a diversi livelli di indagine. Ad un primo livello (che chiameremo durata oggettiva o tempo dell'esecuzione) si può prendere in considerazione la durata della rappresentazione che varia evidentemente, a seconda delle scelte artistiche, da pochi minuti fino a giornate intere o a diversi giorni consecutivi: questo carattere risulta significativo nel caso in cui si vogliono analizzare le modalità di percezione e fruizione dello spettatore. Un secondo livello (durata o tempo del racconto) è quello in cui un tempo storico-cronologico è messo in rapporto con il tempo della sua narrazione: si tratta, con le parole di Gérard Genette, della relazione tra storia e racconto⁵⁴. Negli studi teatrali classici che hanno affrontato la questione del tempo, tale ambito di indagine è il più frequente: ci si concentra sulla descrizione dei rapporti tra un racconto e la sua messa in scena, prendendo in considerazione eventuali coincidenze, sommari, ellissi, pause, o, in caso di sovvertimenti della cronologia, le tecniche di prolessi (anticipazione) e analepsi (retrospezione). L'insistenza di queste figure, che è sempre considerata a partire da una porzione di tempo cronologico preso a modello, può poi fare riferimento sia al tempo della storia/dell'avvenimento in sé, sia alla successione degli eventi così come è esposta in una scrittura drammatica. Rispetto alla cronologia storica, infatti, si possono concepire due dislivelli, uno narrativo, relativo a come la storia viene raccontata (anche in un testo canonico come *Amleto*, fa notare ad esempio Vescovo⁵⁵, ci possono essere deviazioni, ellissi, contrazioni); l'altro rappresentativo, e cioè relativo alle modalità in cui, a partire dalla cronologia storica e dalla sua resa narrativa, si genera una rappresentazione scenica, che può rispettare l'una, l'altra o anche nessuna delle due, proponendo il racconto in una successione, o attraverso figure ancora diverse.

Ma non è nemmeno questo il livello che qui ci interessa. Seguendo Deleuze, cercheremo dunque di individuarne un terzo: il tempo *della* scena o *sulla* scena.

Tempo sulla scena: spazio-tempo e tempo-spazio

Da sempre riconosciuto come una dimensione *altra* rispetto alla quotidianità, il tempo scenico è stato descritto a più riprese come un tempo necessariamente al presente anche quando riferito a avvenimenti passati: il tempo immediato dell'evento, convenzionalmente ricostruito dallo spettatore come un tempo lineare seppure ritmato da pause e rapporti di velocità/lentezza che ne costituiscono le pulsazioni e le unità di misura in rapporto al movimento nello spazio.

Una prima e innovativa teorizzazione del rapporto spazio/tempo, che consente di mettere in campo alcuni elementi deleuziani, è quella che Maurizio Grande

⁵⁴ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), tr. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1986.

⁵⁵ Cfr. P. Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.

propone in un intervento intitolato *Il tempo-spazio della scena*⁵⁶. Egli riconosce come in generale nel teatro, rispetto alla letteratura e al cinema, si assiste a un'impraticabilità della narrazione per assenza di una *voce narrante* (che chiama *portante*) in grado di costituirne lo sfondo diegetico e l'architettura cronica attuando uno scarto temporale tra il fatto e la sua narrazione. In altre parole, l'attore, nella sua presentazione diretta dell'azione, non è sorretto né da una voce portante (come nel romanzo) né da un occhio testimoniale (come nel cinema) che enuncia la situazione riportandone la scansione temporale. Pertanto, la logica della messa in scena drammatica subordina totalmente il tempo allo spazio (*spazializzazione del tempo scenico*), in quanto al suo interno l'azione viene "programmata secondo modalità di dislocazione e distribuzione topologica (i piani della scena-quadro), piuttosto che secondo modalità croniche di continuità/discontinuità dei personaggi nel flusso del tempo"⁵⁷.

In questo modo il tempo scenico appare schiacciato nella sua rappresentazione spaziale, che consiste in una combinazione di atti (presenti) finiti e non in un montaggio di azioni narrate, mentre la messa in scena si risolve in una composizione spaziale di tipo geometrico che articola nello spazio i diversi atti-tempi dell'azione drammatica. Tali tempi sono definiti da Grande *presenti acronici*, e il tempo totale (durata oggettiva) si dà come la congiunzione dei singoli tempi diretti (i tempi degli atti compiuti e i tempi degli episodi), da cui il dramma emerge come geometria degli innesti, degli incastri e dei motivi. Da qui discende la necessità del montaggio, una nozione che anche per il teatro deriva direttamente dalle formulazioni di Ejzenštejn⁵⁸. Diversamente dal cinema, dove il montaggio consiste in un'attività meccanica di taglio e cucitura di immagini fisicamente collocate su una pellicola o su supporto digitale, e pertanto direziona in modo univoco e decisivo l'occhio dello spettatore (*montaggio della visione*), nel teatro il montaggio si deve servire di espedienti indiretti, e rispetto allo sguardo esso può solo orientarlo, sedurlo, affascinarlo, ma non assimilarlo al soggetto dell'enunciazione (per differenziarlo da quello cinematografico, Grande lo chiama *montaggio dello sguardo*)⁵⁹. E, secondo Grande, il montaggio dello sguardo è ciò che in teatro tenta di assolvere la funzione diegetica evitando lo schiacciamento del tempo sulla disposizione spaziale.

La composizione, a teatro, è responsabile della *visione istantanea* della scena intesa come "quadro" nel quale si configura e si proietta l'azione; mentre il montaggio è responsabile – già a questo livello, e non solo a livello della messa in scena – del tracciato dello sguardo, che obbedisce alla dinamica di enunciazione ottica della *visione scenica*⁶⁰.

⁵⁶ Cfr. M. Grande, *Il tempo-spazio della scena*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, 1991, ora in *Scena evento scrittura*, cit. pp. 123-148.

⁵⁷ *Ivi*, p. 138.

⁵⁸ Cfr. la recente riedizione di S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, tr. it. di C. De Coro - F. Lamperini, Venezia, Marsilio, 2004.

⁵⁹ Cfr. M. Grande, *Il tempo-spazio della scena*, cit., p. 144 e sgg.

⁶⁰ *Ivi*, p. 127.

Ci troviamo dunque di fronte a una situazione in cui da una parte sta la visione istantanea della composizione scenica (dove il tempo della visione corrisponde a quello dell'azione drammatica), mentre dall'altra sta il montaggio in quanto azione su tale composizione atta a influenzare le possibili traiettorie dello sguardo con l'obiettivo di ottenere una focalizzazione adeguata di zone particolari della scena, verso quella che Grande chiama, con Ejzenštejn, *mizankadr* scenica⁶¹. Si tratta di un'attività che si configura per procedimenti assimilabili a uno "scorcio" (angolazione del piano dell'inquadratura) e a un "taglio" (incontro con i margini dell'inquadratura) virtuali⁶², attualizzati mediante una serie di accorgimenti "grammaticali" che possono comprendere il posizionamento dei corpi su diversi piani scenici, tagli prossemici, usi particolari della luce, risonanze tonali, precisi tipi di recitazione, effetti acustici, determinazione del ritmo generale dell'azione, e qualsiasi cosa che possa contribuire ad attrarre e orientare la percezione dello spettatore. Possiamo dunque accostare una visione istantanea del quadro come composizione (messa in scena) a un montaggio di composizioni come sguardo (messa in inquadratura o *mizankadr*). In altre parole, come suggerisce ancora Grande, la composizione è un'immagine ottica istantanea, di carattere grafico, i cui elementi sono articolati nel tempo conferendo la possibilità di attuare il montaggio dello sguardo, di carattere dinamico.

Se l'azione drammatica che accade nel presente acronico dell'enunciazione diretta definisce lo *spazio-tempo* della scena, dove il montaggio interviene per tracciare le linee dello sguardo, secondo Grande bisogna ricordare anche l'esistenza di un secondo livello, quello del movimento, che va a costituire il *tempo-spazio*, prodotto ad esempio attraverso il ritmo degli spostamenti scenici, o la gestualità nel dialogo. Entrambe queste serie contribuiscono al montaggio: la serie tempo-spazio configura la linea del senso servendosi delle materie espressive della scena, mentre la serie spazio-tempo configura le traiettorie dello sguardo dello spettatore mediante il posizionamento dei corpi e la strutturazione dei piani.

Si può dire che il tempo della scena è percepibile nella declinazione dei corpi e delle materie secondo la dinamizzazione propria al montaggio, inteso come procedura globale e complessa che trascende la "messa in scena" in quanto "trasposizione" del dramma dal testo al palco. A sua volta, lo spazio scenico risulta declinato secondo le "grammatiche" convenzionali (o innovative) della logica spaziale dell'azione e della composizione per piani. La composizione dello spazio è funzionalmente orientata a fornire la visione d'insieme, il montaggio è orientato a fornire i tracciati dello sguardo⁶³.

La convincente teoria dello spazio-tempo di Maurizio Grande, pur comportando un deciso scarto rispetto alle teorie classiche della temporalità, non arriva però a tenere conto di quella trasformazione fondamentale che Deleuze riconosce nel regime delle immagini cinematografiche e che possiamo individuare anche per le arti sceniche: il passaggio dall'immagine-azione all'immagine-cristallo. Qui interviene una

⁶¹ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., vol. III.

⁶² Le definizioni sono sempre da Ejzenštejn, *ivi*.

⁶³ M. Grande, *Il tempo-spazio della scena*, cit., pp. 147-148.

diversa modalità di composizione basata, come suggerisce già Deleuze, su un "taglio irrazionale" che crea tra le immagini legami totalmente anti-narrativi, tramutandole in un fuori-linguaggio⁶⁴. Vediamo dunque come proporre un'integrazione attraverso i concetti del nostro filosofo.

"Un po' di tempo allo stato puro"

Deleuze, presentando la sua teoria delle estasi temporali attraverso Kant e Bergson, nota come in fondo non sia possibile avere un presente che sia solo tale, in quanto con ogni presente coesistono sempre un passato e un futuro senza i quali esso non potrebbe essere⁶⁵. Ciò vale a suo avviso anche in relazione alle immagini cinematografiche:

mi sembra evidente che l'immagine non sia al presente. Ciò che è al presente è quello che l'immagine "rappresenta", ma non l'immagine in sé. L'immagine è un insieme di rapporti di tempo da cui il presente scaturisce, sia come comune multiplo sia come minimo divisore. I rapporti di tempo non sono mai visti nella percezione ordinaria, ma lo sono nell'immagine, non appena essa sia creatrice. L'immagine rende sensibili, visibili i rapporti di tempo irriducibili al presente⁶⁶.

Deleuze intende dire che in realtà l'immagine è pensata come al presente solo in quanto "presenta" – cioè mette al presente, riporta nel presente – una serie di durate coesistenti che però non possono essere limitate a quel presente. Si tratta delle durate che confluiscono nel *virtuale*, eterna suddivisione in passato-presente del tempo dell'evento. Ripensando alla distinzione bergsoniana dei punti della memoria contro il flusso del divenire: l'idea che basti riportare al presente degli istanti di passato innestandoli in esso non rende giustizia all'altro vero problema dell'arte, quello che affianca alla creazione la percezione. Una percezione che deve essere allargata il più possibile per arrivare a cogliere elementi (in questo caso, il tempo) nella loro forma pura.

Allargare la percezione vuol dire rendere sensibili, sonore (o visibili) delle forze solitamente impercettibili. [...] Noi percepiamo facilmente e a volte dolorosamente ciò che è nel tempo, percepiamo anche la forma, le unità e i rapporti della cronometria, ma non il tempo come *forza*, il tempo in sé, "un po' di tempo allo stato puro"⁶⁷.

"Il tempo dell'attore-ballerino"

Ma torniamo per un attimo sulla questione più generale della concezione del tempo. In *Differenza e ripetizione* e poi in *Logica del senso*, Deleuze affronta più volte la

⁶⁴ Sull'immagine come fuori-linguaggio cfr. D. Tarizzo, *L'immagine di Deleuze*, in *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, pp. 27-37.

⁶⁵ Il discorso sulle estasi del tempo non può in questa sede essere approfondito, rimandiamo dunque ai testi di riferimento (G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., e Id., *Logica del senso*, cit.).

⁶⁶ G. Deleuze, *Il cervello è lo schermo*, in *Due regimi di folli...*, cit., p. 238.

⁶⁷ G. Deleuze, *Occupare senza contare. Boulez, Proust e il tempo*, in *Due regimi di folli...*, cit., p. 246.

questione del tempo mettendola in relazione con la situazione dell'attore-ballerino o attore-mimo. In particolare, nella seconda opera, si riferisce ai dinamismi di effettuazione e contro-effettuazione dell'evento e al suo tempo Aiôn in questo modo:

Questo presente dell'Aiôn, che rappresenta l'istante, non è affatto come il presente vasto e profondo di Kronos: è il presente senza spessore, il presente dell'attore, del ballerino o del mimo, puro "momento" perverso. È il presente dell'operazione pura, e non dell'incorporazione. Non è il presente del sovvertimento né quello dell'effettuazione, bensì quello della contro-effettuazione, che impedisce al primo di capovolgere il secondo, che impedisce al secondo di confondersi con il primo e che interviene a duplicare il duplicato⁶⁸.

Si introduce dunque un tempo che non è più la misura del mutamento di ciò che muta (come nelle teorie classiche) ma il tempo dell'evento in sé. Dire "il tempo dell'evento" significa introdurre una dimensione temporale che non descrive ciò che si svolge (sulla scena) né rappresenta il tempo reale (durata oggettiva) di ciò che accade, ma che si sviluppa nell'incontro tra le dimensioni della scena e della sua percezione. E l'"attore-mimo" è per Deleuze colui che riesce ad estrarre l'evento dalla circostanza, a contro-effettuarlo, a liberarlo dalla sua appartenenza a un'occorrenza spazio-temporale. Esso si muove su quella retta illimitata che è il presente di Aiôn, pura forma vuota del tempo, istante senza spessore, tempo eterno dove circolano senso e non-senso, mentre l'azione resta in Kronos, il tempo della misurazione del movimento dei corpi, il tempo di ciò che accade nella sua successione.

L'attore è dell'Aiôn: invece del più profondo, del più pieno presente, presente che fa macchia d'olio e che comprende il futuro e il passato, ecco sorgere un passato-futuro illimitato che si riflette in un presente vuoto che non ha più spessore di un vetro. [...] Ciò che interpreta non è mai un personaggio: è un tema (il tema complesso o il senso) costituito dalle componenti dell'evento, singolarità comunicanti, effettivamente liberate dai limiti degli individui e delle persone. [...] L'attore effettua dunque l'evento, ma in modo ben diverso da quello in cui l'evento si effettua nella profondità delle cose. O piuttosto egli raddoppia tale effettuazione cosmica con un'altra a modo suo singolarmente superficiale, tanto più netta, tagliente e pura per questo, che viene a delimitare la prima, ne libera una linea astratta e serba dell'evento soltanto il contorno o lo splendore: diventare il commediante dei propri eventi, *contro-effettuazione*⁶⁹.

Spostare l'attenzione sull'Aiôn, sul tempo in sé, piuttosto che sulla progressione cronologica degli avvenimenti, non significa però eliminare questi ultimi svuotando la scena dall'azione. Detto altrimenti, per passare dalla percezione di un tempo cronologico a quella di un tempo puro, non è necessario abolire gli avanzamenti del movimento, ma inquadralo in un'ottica diversa: quella che ne fa un segmento di divenire, o una parte sottoposta ad aberrazione di una situazione che è in sé puramente ottica o sonora. Secondo Deleuze, è in questo modo che nel cinema si raggiunge l'immagi-

⁶⁸ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 150.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 134-135.

ne-tempo diretta: se dunque si vuole rendere il tempo percepibile anche nella simultaneità della scena teatrale, occorrerà piuttosto modificare la natura del movimento, cambiando le regole della composizione.

Movimento aberrante ed effetti di tempo

Uno dei cambiamenti individuati da Deleuze in relazione al cinema del dopoguerra è relativo allo statuto dell'immagine in quanto veicolo di effetti di tempo: il cinema inizia ad esplorare quest'ultimo nella sua forma diretta, attraverso la produzione di immagini ottico-sonore pure che non rispondono più a una situazione portatrice di azione (o a un'azione a cui fa seguito una situazione), ma che procedono per "bolle"⁷⁰ distribuite in uno spazio-tempo aperto. In esse il movimento non è soppresso o eliminato totalmente, ma è piuttosto la sua qualità a mutare: da un movimento "per la verità", in grado di condurre verso una spiegazione logico-razionale degli avvenimenti, a un movimento aberrante o falso movimento. Falso, perché non può (non vuole) spiegare nulla, e anzi, con la sua ripetitività, la sua inutilità, contribuisce a complicare i livelli conoscitivi della realtà. In altre parole, la distinzione è quella tra un movimento per l'azione e un movimento nella situazione, che è una linea spazio-temporale liscia, sulla cui superficie l'evento si crea e a partire dalla quale il senso si determina (anche se in essa non risiede).

Nell'effettività scenica, troviamo allora un movimento che tende a deviare dalle rotte consuete, dalla successione azione-reazione, per prendere direzioni del tutto inaspettate, degeneri, facendo così perdere qualsiasi punto di riferimento misurabile attraverso un sistema cronico. Un movimento che si dà come ripetizione a-direzionale, senza oggetto, sclerotizzato nella sua auto-referenza. Riprendiamo un brano da *L'immagine-tempo*:

Il movimento aberrante rimette dunque in discussione lo statuto del tempo come rappresentazione diretta o numero del movimento, perché sfugge ai rapporti di numero. Ma il tempo stesso, lungi dall'esserne lacerato, vi trova piuttosto l'occasione per sorgere direttamente e scrollare la propria subordinazione rispetto al movimento, per rovesciare questa subordinazione. [...]

Il movimento aberrante rivela il tempo come tutto, come "apertura infinita", come anteriorità rispetto a ogni movimento normale definito dalla motricità [...]. Se il movimento normale subordina a sé il tempo di cui ci dà una rappresentazione indiretta, il movimento aberrante testimonia un'antiorità del tempo che ci presenta direttamente, dal fondo della sproporzione delle scale, della dissipazione dei centri, del falso raccordo delle stesse immagini⁷¹.

Ecco che torniamo al tempo di Aiôn, tempo che non misura più il movimento, perché è il movimento che non si lascia misurare. Se dunque si pone il movimento in una situazione di continua auto-falsificazione, se lo si rende molecolare e consistente, esso sarà allora in grado di captare la forza pura del tempo ad esso preesistente:

⁷⁰ Cfr. G. Deleuze, *Occupare senza contare...*, cit.

⁷¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 49-51.

in questo modo, “non è più il tempo che dipende dal movimento, ma il movimento aberrante che dipende dal tempo”⁷², ormai libero dai vincoli delle misure e delle limitazioni cronometriche.

Espandere la percezione per cogliere il tempo

Una seconda modalità di cogliere direttamente il tempo consiste nell’agire direttamente sulla percezione. Essa, nella realtà quotidiana – ricordano Deleuze e Guattari – è una facoltà limitata, che permette di captare il movimento solo come traslazione di un mobile o sviluppo di una forma, mentre i rapporti di velocità e lentezza e i divenire restano solitamente al di sotto o al di sopra della soglia di percezione⁷³. In passato, alcuni tentativi di afferrare questi aspetti invisibili sono stati praticati attraverso la fotografia del movimento che, pur riuscendo a trasformarlo in una sequenza di immagini ravvicinate in grado di illustrare la potenza di modificazione, allo stesso tempo lo riduceva a una semplice progressione tra punti successivi, lasciando intatto il dominio dell’aspetto cronologico e perdendo quella connotazione di flusso di un divenire non limitabile a un’evoluzione di stadi. Come proseguono i due filosofi, l’unico modo di percepire tale aspetto del tempo consiste invece nell’agire direttamente sulla composizione per modificare le regole della sua percezione, ossia creare un rapporto diverso tra il tempo dell’evento e quello della sua esperienza. Rallentare il movimento, ripeterlo, sgranare l’immagine attraverso l’uso particolare di luci e colori, sono solo alcune delle possibilità che la scena contemporanea esplora al fine di manipolare le modalità percettive della qualità temporale. Pensiamo ad esempio alla tessitura del tempo nelle partiture di Bob Wilson, efficaci macchine per la produzione di un tempo da guardare ed esplorare nei suoi più minuti dettagli resi evidenti e tangibili:

C’est le temps, en effet, qu’elles offrent en spectacle, qu’elles jettent en pâture ou lancent en manière de défi au spectateur, lequel laisse à son tour une part vitale de sa durée en consentant au voyage⁷⁴.

L’effetto che si ottiene è quello di una durata consistente, densa, come un materiale pronto ad essere plasmato a seconda delle necessità, un flusso unico circoscritto solo da un inizio e da una fine e che al suo interno non prevede alcuna limitazione, potendo pertanto essere dilatato o contratto a piacimento. Un tempo ancora una volta non pulsato, o liscio, che proietta in un’atmosfera onirico-irreale, che diviene ambiente, materiale, appunto. Fare un’immagine (ottica o sonora) che cambi le regole della percezione significa presentare qualcosa di talmente allargato, approfondito, da farne scomparire il dato cronologico, a favore dell’esposizione del tempo allo stato puro. L’amplificazione dell’immagine, l’allargamento delle sue maglie, permette infatti non di “vedere di più” ma di “vedere meglio” la sua composizione, isolandone gli elementi (in questo caso, il tempo) che possono così venire esplorati nella loro profondità.

⁷² Ivi, p. 54.

⁷³ Cfr. G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 410.

⁷⁴ F. Maurin, *Robert Wilson. Le temps pour voir, l’espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 195.

Esaurire lo spazio

Infine, riprendendo le teorizzazioni relative al tempo e alla durata costruite da Deleuze a partire da Bergson, non possiamo tralasciare la necessità di isolare il tempo dallo spazio per arrivare a concepirne la forma pura. Finora ci siamo occupati del tempo in relazione al movimento, ma oltre ad esso, ed è quanto deduciamo dalle notevoli pagine di Maurizio Grande già citate, anche la frapposizione dello spazio – certamente elemento più evidente tra i due, anche perché l’esperienza vissuta, ricorda Bergson, è sempre un misto tra spazio e durata – può confonderne la percezione. In realtà, secondo il filosofo di *Materia e memoria*, è erroneo in un’analisi filosofica considerare i misti di spazio-tempo, perché si tratta di due distinti tipi di molteplicità: quantitativa (lo spazio) e qualitativa (il tempo). In altre parole, lo spazio è un’altra unità valida per misurare il tempo, perché questo nella realtà attuale si presenta sempre come applicato ad uno spazio, mai allo stato puro. A suo avviso, per isolare la componente “tempo” dalla componente “spazio”, occorre dunque ricercare una forma in cui è possibile percepire il tempo allo stato puro, ed essa è quella dell’arte.

Ora, per quanto riguarda la scena teatrale, pare alquanto discutibile l’idea che esistano possibilità di eliminare lo spazio. Tuttavia, e in questo caso è lo stesso Deleuze che ci viene in aiuto con la sua analisi del trattamento di tale dimensione in alcuni lavori di Samuel Beckett⁷⁵, possiamo giungere alla conclusione che lo spazio sia invece eliminabile, anche se non totalmente e fisicamente, più o meno allo stesso modo di quanto appuntato in relazione al movimento, ossia svuotandolo dal suo interno, togliendogli ogni possibilità di divenire luogo per avvenimenti, farne insomma uno *spazio qualsiasi*, del tipo suggerito da Deleuze in *L’immagine-tempo*.

Il senso delle opere *Quad* e *Trio degli spiriti* di Beckett, argomenta Deleuze, è chiarissimo: si tratta di esaurire lo spazio. Nel primo, i quattro personaggi non fanno altro che spostarsi per tutto il tempo della durata seguendo un ritornello motorio, descrivendo una serie di percorsi senza oggetto, in un canone dal corso continuo che non cessa nella sua inesorabile precisione di far somigliare lo spazio ad “un piano scorrevole che faccia apparire e sparire quel che c’è sopra”⁷⁶. Ciò che si ricerca è l’esaurimento delle potenzialità del quadrato, della possibilità insomma che qualcosa avvenga nello spazio considerato. Esaurire lo spazio in questo caso vuol dunque dire estenuarne la potenzialità, rendendo impossibile qualsiasi incontro al suo interno: *tra* i personaggi non accade niente, perché nulla *può* accadere. A questo fine, i corpi ripetono costantemente il loro muoversi e il loro evitarsi, in una sorta di danza solipsistica dalla durata potenzialmente indefinita.

L’altra opera menzionata da Deleuze, il *Trio degli spiriti*, dramma televisivo di Beckett che prende il nome da un’opera di Beethoven, è poi l’estrema punta di depotenzializzazione dello spazio; assistiamo qui a una frammentazione che elimina qualsiasi residuo di rappresentazione: le parti dello spazio vengono isolate tanto da precipitare nel vuoto, ciascuna a suo modo, così che “il passaggio da una parte all’altra e la

⁷⁵ Cfr. G. Deleuze, *L’esaurito* (1992), tr. it. di G. Bompiani, Napoli, Cronopio, 1999.

⁷⁶ Ivi, p. 32.

loro successione *non fanno altro che collegare o raccordare vuoti insondabili*⁷⁷. Tutto il trio è organizzato per farla finita, e la fine tanto desiderata è vicinissima scrive Deleuze: “è l’ultimo passo della depotenzializzazione, un passo duplice, perché la voce estingue il possibile mentre lo spazio estenua le sue potenzialità”⁷⁸. Ciò che rimane, quando lo spazio subisce un simile trattamento, è l’immagine.

Il *Trio* va dallo spazio all’immagine. Lo spazio qualunque appartiene già alla categoria della possibilità, perché le sue potenzialità rendono possibile il verificarsi di un evento di per sé possibile. Ma l’immagine è più profonda, perché si stacca dal suo oggetto per diventare lei stessa un processo, cioè un evento come possibile, che non ha nemmeno più bisogno di realizzarsi in un corpo o in un oggetto: qualcosa come il sorriso senza gatto di Lewis Carroll. [...] Ma se è vero che lo spazio qualunque non si separa da un abitante che ne estenui le possibilità, a maggior ragione l’immagine rimane inseparabile dal movimento in cui si dissolve da sola: il viso si china, si volta, si cancella o si disfa come una nuvola o un fumo. L’immagine visiva è trasportata dalla musica, immagine sonora che corre verso la propria abolizione. Entrambe fuggono verso la fine, avendo esaurito ogni possibile⁷⁹.

L’immagine si situa nel punto di intersezione dello spazio col tempo: così, dove il primo si esaurisce, il secondo si apre, permettendo la formazione dell’immagine-tempo. Effetti di straniamento, distorsione di prospettive, movimenti ripetuti, che lo annullano, portano alla superficie l’evento-immagine, per poi farlo immediatamente scomparire. Siamo così tornati nell’ambito del virtuale, dove “l’immagine si stacca dal suo oggetto” per acquisire una propria autonomia che subito la porta all’esaurimento, perché l’immagine non dura che un istante. “L’immagine è un soffio, un fiato, ma spirante, in via d’estinzione. L’immagine è quel che si spegne, si consuma, è una caduta. È una pura intensità che si definisce come tale per la sua altezza, cioè per il suo livello sopra lo zero, che descrive solo cadendo”⁸⁰. Immagine che si forma e si dissolve, dall’interno grazie a una variazione della propria energia potenziale, o dall’esterno con un baconiano “colpo di spazzola”, azione di una forza sulla Figura.

Il regime dell’immagine: dall’azione al cristallo

Prima di introdurre un ulteriore livello di analisi, riprendiamo ancora una volta la rottura epocale che attraversa il cinema del dopoguerra, questa volta guardando alla natura del concatenamento tra le immagini. Sappiamo che relativamente al cinema classico Deleuze osserva la prevalenza di un particolare tipo di immagine-movimento, l’immagine-azione, in grado di descrivere la concatenazione tra azioni-reazioni e situazioni tracciando la linea di una narrazione strutturata in uno spazio-tempo determinato, entro il quale agiscono personaggi individuati che entrano in rapporto con

⁷⁷ *Ivi*, p. 38.

⁷⁸ *Ivi*, p. 40.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 43-44.

⁸⁰ *Ivi*, p. 46.

l’ambiente per tentare di modificarlo o creare nuove situazioni. Tale struttura entra in crisi quando, nel secondo dopoguerra, agli spazi-tempi determinati si sostituiscono gli spazi qualsiasi e i tempi sospesi, in luogo di personaggi che agiscono si succedono figure deboli, molteplici e incapaci di agire, e alla concatenazione tra azioni e situazioni si verifica una serie di situazioni ottico-sonore pure nelle quali tali personaggi si configurano come veggenti più che come attanti⁸¹. Ciò che viene ad interrompersi è dunque quella linea che prolunga gli avvenimenti gli uni negli altri, per cui alla successione degli stessi, allo scopo di ricostruire una vicenda drammatica, subentra una modalità di composizione che indebolisce i raccordi e lascia sempre più spazio all’interferenza del caso.

Se pensiamo alla performance contemporanea, qualcosa di simile avviene quando a una logica dell’azione ispirata ad un susseguirsi di fatti ed avvenimenti si sostituisce una logica della situazione: quella situazione ottico-sonora pura, dove non accade nulla se non ciò che si crea nello spazio di relazione. Allo stesso modo del cinema postbellico, non troviamo più sequenze alternate azione-situazione, ma solo dei segmenti di situazione, dove le azioni sono impedito, rimandate, deviate, interrotte. Ancora una volta, non si tratterà di una scena immobile, quanto piuttosto percorsa da un movimento dove ogni gesto, ogni atto o postura non è più identificabile come un’azione portatrice in sé di un senso univoco e riconosciuto, ossia volta al conseguimento di uno scopo. E quando anche si conservano delle parti di azione, la linea sequenziale che dovrebbe collegarle si spezza, impazzisce, andando a disegnare concatenamenti molteplici e deboli. Tali azioni risultano allora simultanee o sospese, interrotte o sclerotizzate, e l’unica narrazione che può svilupparsi descrive un regno di falsi raccordi, fatto di relazioni, non decidibili su un piano di verità, e di connessioni multiple che presentano una simultaneità di situazioni inesplicabili secondo la logica abituale. Le stesse immagini, maturate secondo quello che Deleuze chiama “regime cristallino”, si dilatano su piani differenti, attraverso collegamenti che segnano il trionfo dell’allucinazione, della visione e dell’illusione, proiettando la situazione in un’atmosfera onirica e puramente sensoriale, dove immaginario e reale sono indiscernibili. In questo teatro, ciò che si impone rispetto la situazione è

[...] un principio di indeterminabilità, di indiscernibilità: non si sa più quel che nella situazione è immaginario o reale, fisico o mentale, non perché li si confonda, ma perché non si deve saperlo e non è più nemmeno il caso di domandarlo. Come se reale e immaginario si rincorressero l’un l’altro, si riflettessero l’uno nell’altro, attorno a un punto di indiscernibilità⁸².

Deleuze parla di “potenza del falso”, che è anche non-potere del pensiero, esaurimento totale di qualsiasi possibilità di pensare oltre che di agire:

La rottura senso-motoria fa dell’uomo un veggente colpito da qualcosa di intollerabile nel mondo e confrontato con qualcosa di impensabile nel pensiero.

⁸¹ Cfr. G. Deleuze, *L’immagine-movimento*, cit., in partic. cap. 12, *La crisi dell’immagine-azione*, pp. 225-244.

⁸² G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit., pp. 17-18.

Tra i due, il pensiero subisce una strana pietrificazione, che è come se fosse la sua impotenza a funzionare, a essere, la privazione di se stesso e del mondo⁸³.

La fatica di istituire un legame uomo-mondo, l'impossibilità di credere agli avvenimenti, l'incapacità di mettere in atto qualcosa e infine l'annullamento delle possibilità di farlo, descrivono l'*esausto*, colui che oramai non può più nemmeno *possibilizzare*, in un mondo beckettiano dove "i personaggi giocano con il possibile senza attuarlo, hanno troppo da fare con un possibile sempre più ristretto nel suo genere, per preoccuparsi di quel che potrà accadere"⁸⁴. E, prosegue Deleuze, l'immagine puramente visiva e sonora, che si forma in questo mondo dove più nulla è possibile, è quella che ha eliminato qualsiasi elemento personale, razionale, determinato, "piccola immagine alologica, amnesica, quasi afasica, ora sospesa nel vuoto, ora fremente nell'aperto"⁸⁵.

4. La Figura

Un ulteriore passo verso la determinazione della scena che stiamo chiamando in causa consiste nell'operare decisamente la soppressione del sé-attore e dell'identificazione-personaggio verso un'entità più neutra: la Figura. Si tratta di un tema, questo, che non è sfuggito all'attenzione delle trattazioni sulla scena contemporanea, ed è stato anzi piuttosto spesso messo in campo proprio in riferimento a Bacon, e alla *Logica della sensazione* deleuziana. Ne accenneremo dunque qui solo per linee generali, concentrandoci maggiormente sui divenire dei corpi, motivo che si iscrive più efficacemente nel senso di questa trattazione.

Parlare di Figura, significa individuare nel trattamento della presenza umana sulla scena un procedimento simile a quello che Deleuze coglie nella pittura di Bacon. Le composizioni o anche i ritratti, pur partendo da un soggetto definito, generano la perdita di qualsiasi specificità fisica annullando ogni livello di somiglianza che non sia ridotto ad alcuni tratti minimi, i quali riconducono più che altro ad un modo, un'intensità, o all'azione di una forza, invece che a caratteri somatici particolari. Allo stesso modo, chi sta in scena lo fa col suo corpo (a volte anzi nemmeno la forma-corpo si dà più, lasciando spazio a disincarnazioni simulacrali, immagini di corpo, ripetizioni differenti, dinamismi puri), ma non più in veste di se stesso (soggetto), né tantomeno in quanto personaggio (identità). Ciò che emerge è dunque una pura figura (Figura), elemento sensoriale il cui grido muto squarcia la definizione dei corpi, provoca la catastrofe dei valori formali, divenendo espressione del disagio dell'umano nell'abitare la scena, del bisogno di togliersi da una dimensione vissuta come trappola espressiva, tentativo di fuga ripetuto incessantemente fino all'esaurimento di sé.

Il corpo-linguaggio che eccede chiama in causa il complesso di Edipo, gli oppone il corpo senz'organi del Teatro della crudeltà di Antonin Artaud, il corpo

⁸³ *Ivi*, p. 190.

⁸⁴ G. Deleuze, *L'esausto*, cit., pp. 11-12.

⁸⁵ *Ivi*, p. 23.

che urla cercando di fuggire i propri confini come nella pittura di Bacon, assunta da Deleuze come espressione del travaglio del molteplice, della forza del desiderio. Nell'opera pittorica di Bacon, il corpo esprime il proprio desiderio di "fuga", il bisogno di svincolarsi non solo dai limiti dell'ambiente che lo circonda, una stanza, un water, una sedia, ma dai confini stessi della propria carne. I confini del corpo ne costituiscono l'identità, ma quest'identità ben presto si raggela in una maschera "a una dimensione" che sacrifica il molteplice e che tende ad annullare le intensità. L'urlo che squarcia i corpi di Bacon è lo stesso urlo che Deleuze e Guattari individuano nel sacrificio del corpo molecolare del moderno⁸⁶.

Mostruosità del corpo

Queste forme, e ora devo parlare della mia personale esperienza di spettatore, mi sono apparse mostruose. Ho visto un uomo senza testa, una testa d'elefante, un pollo pronto per essere arrostito, un rospo, un fallo, ogni sorta di extraterrestre, una lumaca, una danzatrice che fa una spaccata... tutto ciò, direte voi, non ha nulla di mostruoso di per sé, ne convengo; del resto queste immagini appaiono quando il corpo di Xavier Le Roy praticamente non si muove e si sposta al minimo sulla scena. Non entra in gioco nessuna luce particolare, nessuna forma di illusionismo. È solo, al centro della scena, nudo, sotto la luce livida dei neon. [...] Questo corpo esposto davanti ai nostri occhi subisce delle metamorfosi, per quanto dolcemente, assume identità più o meno riconoscibili, passando da una forma all'altra con continuità e in modo imprevedibile. [...] Sembrerebbe che Xavier Le Roy non faccia altro che rendere visibili le forme arcaiche nate forse dal rettile che fummo qualche milione di anni fa, o i fantasmi dell'extra-terrestre del futuro⁸⁷.

Dal punto di vista tecnico, il percorso di deformazione del corpo verso la liberazione della Figura si traduce in una metamorfosi inarrestabile di posture e attitudini, effetto sulla propria superficie di forze esterne e trasformazioni interne di intensità che provengono dalle profondità dello stesso. In altre parole, la disarticolazione, degerarchizzazione e messa in movimento delle componenti è anche nel corpo l'incontro tra un dentro e un fuori, che si esplicita nel "potere di essere affetto", ossia di modificarsi internamente ed esternamente in relazione ad altri corpi e a ciò che accade. In effetti, se nel Novecento la ricerca procede soprattutto in direzione della costruzione di una nuova soggettività organica e "autentica" che parta innanzitutto dalla riscoperta di se stessi, di un sé unitario capace di andare oltre le identificazioni parziali (i ruoli e le maschere della quotidianità) per un palesamento della vera essenza totale⁸⁸, contemporaneamente comincia ad affermarsi anche una tendenza diversa. Seguendo una linea Nietzsche-Artaud, accettare il cambiamento viene a significare l'abbandono dei tentativi di far coincidere soggetto e identità unica, organica, precisa, a favore della capacità di divenire altro, di conservare un'apertura verso il nuovo, verso la mol-

⁸⁶ T. Villani, *Gilles Deleuze. Un filosofo dalla parte del fuoco*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998, pp. 62-63.

⁸⁷ J. Bel, *Crepino gli artisti. A proposito di Self-Unfinished di Xavier Le Roy*, in AA.VV., *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di S. Fanti - Xing, Milano, Ubilibri, 2003, pp. 82-83.

⁸⁸ Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), tr. it. di M.O. Marotti, Roma, Bulzoni, 1970.

plicità, verso una processualità delle individuazioni, insomma, che si attua anche nella de-gerarchizzazione e de-organizzazione del proprio io. Sulla scena, la deflagrazione dell'identità e l'annullamento di ogni identificazione definitiva è condotta attraverso la variazione continua, lavorando sui potenziali virtuali di un corpo, attraverso la ricerca della differenza (distinzione, spostamento) e dei divenire (divenire-altro), verso un *corpo-mostruoso* nel senso etimologico della parola. Un corpo che si manifesta nel suo differenziarsi, che trova nella propria continua ri-attualizzazione (ripetizione) attraverso la differenziazione un principio fondamentale.

Le "figure di metamorfosi" che così si formano vanno prese come delle soglie di trasformazione o "punte di singolarità", "transizioni di fase"⁸⁹ nelle quali ciò che muta sono innanzitutto quei rapporti di movimento (direzione) e velocità interne che, insieme alla capacità di essere affetti, secondo Spinoza caratterizzano un corpo. Un corpo che non può più essere osservato limitatamente a una situazione di immobilità statica, chiusa e finita in se stessa, ma va sempre considerato nella sua motilità instabile, nella sua potenza di divenire. Un divenire che, tornando a Deleuze, non deve essere pensato come una successione evoluzionistica di stadi gerarchici o come un diventare qualcosa d'altro in una logica binaria, ma come una deterritorializzazione/transcodificazione particellare, impercettibile nella sua istantaneità, che fa convergere un corpo nella direzione di un altro, all'interno di un flusso unico. Il "mostro" (lo *s-figurato*, il *de-forme*) che abita ognuna di queste soglie sarà dunque l'espressione della relativa potenza, non mera rappresentazione di una deriva bio-tecnologica, ma reale forza produttrice del nuovo derivante dall'incontro con altre forze o corpi capaci di dar forma o de-formare.

La perdita del volto

"Disfare il volto" è una delle pratiche fondamentali all'interno del processo di deformazione del corpo per come lo abbiamo descritto. Storicamente, il nascondimento del volto e la sua manipolazione sulla scena sono stati intesi come uso della maschera, del trucco oppure come effetto ottenuto tramite l'irrigidimento o la contrazione muscolare (la maschera facciale di Grotowski)⁹⁰. In ogni caso, come suggerisce ancora Maurizio Grande⁹¹, ognuno di questi tipi di maschera si presentava come *parvenza della faccia* (Grande distingue tra volto e faccia, dove "il volto costituisce l'immagine dell'io sovrainposta alle costanti fisionomiche della faccia, l'immagine dell'individuo come identità visibile, la risultante delle trasformazioni della faccia in *parvenza dell'anima*"⁹²) e quindi in quanto nuova sembianza che aveva assorbito il volto. Con la maschera, la faccia si sovrappone al e sostituisce il volto, ma in ogni caso resta marca territoriale e strumento di presentazione di un'identità particolare, definita, sep-

⁸⁹ Cfr. G. Simondon, in particolare *L'individuazione psichica e collettiva* (1989), tr. it. a cura di P. Virno, Roma, DeriveApprodi, 2006.

⁹⁰ Sull'uso della maschera nel Novecento teatrale cfr. M. De Marinis, *Maschera ed espressione corporea*, in *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 159-180.

⁹¹ Cfr. M. Grande, *Il trucco e la maschera*, in *Scena evento scrittura*, cit., pp. 47-70.

⁹² *Ivi*, p. 54, cit. leggermente modificata.

pure privata di interiorità (nel caso della maschera neutra) o, in alcuni casi, limitata a un blocco unico di interiorità stilizzata (nel caso della maschera espressiva o della maschera facciale grotowskiana). Al contrario, disfare il volto, per come lo intende Deleuze (anche con Guattari) è un divenire-impercettibile, rendersi irriconoscibile, cancellare qualsiasi punto di riferimento verso una possibile identificazione univoca. Anche il volto *punk*, di cui parla Grande, "perdita della faccia per *surplus di volto*", pur compiendo un passo verso la neutralità e l'indifferenza dei tratti alla volta della pura decorazione estetica, è pur sempre *un* volto, inteso nel suo essere *spettacolare*, attraente.

Relativamente alla scena teatrale che abbiamo preso in esame, per quanto possiamo vedere oggi, se attraverso le sue deformazioni il corpo diviene materia, al pari del suono e del movimento, allora non ha più bisogno di un volto che lo identifichi, perché nella materia non è presente alcuna identità originaria, né è previsto il raggiungimento di un'identificazione univoca. Disfare il volto diviene allora renderne impercettibile la sostanza, così come la forma dell'espressione, perché la figura trascenda definitivamente ogni identificazione momentanea dettata dalla scena che la contiene. In alcuni casi il volto si nasconde nell'oscurità o viene preso da un movimento inarrestabile che ne confonde i contorni; il volto non si dà alla vista o se appare è per distogliere lo sguardo, tornando a nascondersi, oppure per fissarlo prepotentemente dinnanzi a sé, sguardo anatomico che esce dalla figura e attraversa lo spazio.

Se l'uomo ha un destino, sarà di sfuggire al viso, disfare il viso e le sue viseificazioni, divenire impercettibile, divenire clandestino, non con un ritorno all'animalità o alla testa, ma attraverso divenire-animali spirituali e particolari, attraverso divenire davvero strani, che varcheranno il muro e usciranno dai buchi neri e porteranno infine *i tratti stessi di viseità* a sottrarsi all'organizzazione del viso, a non lasciarsi più sussumere dal viso, lentiggini che filano all'orizzonte, capelli mossi dal vento, occhi che traverseremo invece di guardarci in essi o di guardarli nel cupo faccia a faccia delle soggettività significanti⁹³.

5. Conclusione: dal divenire-animale al divenire-macchina

Deterritorializzarsi, abbiamo detto, significa per Deleuze mutare soglia o gradiente di intensità. Per comprendere le declinazioni espressive che attraversano la scena contemporanea, possiamo porre come estremi di questa linea di divenire il divenire-animale e il divenire-macchina, estremi che però non si trovano su due margini opposti, ma ugualmente complicati nel processo di variazione di tale linea.

In questo senso, divenire-animale non significa affatto regredire a uno stadio di sviluppo evolutivo precedente (così come il divenire-macchina non consiste nell'iper-tecnologizzare il corpo o le sue funzioni) né prendere la direzione dell'imitazione, dell'ibridazione o del mascheramento. Si tratta piuttosto, e ancora una volta, di liberare delle zone di intensità, di *mettere in atto* "nient'altro che movimenti, vibrazioni,

⁹³ G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 265.

soglie in una materia deserta: gli animali, topi, cani scimmie, scarafaggi, si distinguono soltanto per l'una o l'altra soglia, per queste o quelle vibrazioni, per un certo percorso sotterraneo nel rizoma o nella tana"⁹⁴. Niente a che vedere con la riproduzione di figure, ma piuttosto "produrre un *continuum* di intensità in una evoluzione *a-parallela e non simmetrica*"⁹⁵, dove il divenire è una cattura verso una deterritorializzazione congiunta.

Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia, arrivare a un *continuum* di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio di una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti⁹⁶.

Così facendo, la stessa "umanità" del corpo si trova in una condizione di sospensione, perpetuamente in divenire: la sua trasformazione in materia, in movimento, ne rende impercettibile, indecidibile, la forma. Potremmo usare parole simili per la scena, ed ecco che

non c'è più uomo né animale, perché l'uno deterritorializza l'altro in una congiunzione di flusso, in un continuum di intensità reversibile. Siamo di fronte a un divenire che comprende al contrario il massimo di differenza come differenza di intensità, oltrepassamento d'una soglia, innalzamento o caduta, abbassamento o erezione [...]"⁹⁷.

Se il divenire-animale sembra procedere principalmente in una direzione di modificazione interna, ossia dei rapporti tra le parti del corpo, sull'altro versante, quello della connessione di tali parti con un esterno (con un *fuori*), si assiste piuttosto a un divenire-macchina del corpo, dove la macchina non è affatto da confondersi con un meccanismo regolante od organizzante, o con un'applicazione tecnologico-meccanica in grado di innestarsi sul corpo⁹⁸. La questione risiede piuttosto nella messa in comune, nella costituzione di un rapporto macchinico che faccia funzionare corpo ed altri elementi della macchina *insieme*:

Si tratta non più di confondere l'uomo e la macchina per rilevare corrispondenze, i prolungamenti e le sostituzioni possibili dell'uno con l'altra, ma di farle

⁹⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka...*, cit., p. 24.

⁹⁵ *Ivi*, p. 25.

⁹⁶ *Ivi*, p. 23.

⁹⁷ *Ivi*, p. 40.

⁹⁸ "La macchina non si oppone né all'uomo né alla natura [...]. D'altra parte, la macchina non si riduce affatto al meccanismo. Il meccanismo designa certi procedimenti di alcune macchine tecniche; oppure una certa organizzazione di un organismo... Ma il macchinismo è un'altra cosa: è, lo ripeto ancora una volta, ogni sistema di rottura del flusso che supera tanto il meccanismo della tecnica quanto l'organizzazione dell'organismo, sia che si tratti della natura, della società o dell'uomo". G. Deleuze - F. Guattari, *Macchine desideranti. Su capitalismo e schizofrenia*, a cura di U. Fadini, Verona, Ombre Corte, 2004, p. 26.

comunicare reciprocamente per dimostrare come l'uomo fa ingranaggio con la macchina, o fa ingranaggio con altre cose per costruire una macchina"⁹⁹.

Non si parla dunque di una questione di adattamento reciproco (l'uomo si adegua alla macchina nel suo ambiente e viceversa), bensì della possibilità di creare un sistema unico uomo-macchina che si viene a costituire in determinate condizioni, allo stesso modo in cui si viene a creare un sistema unico e inscindibile uomo-animale nel divenire-animale.

Ogni macchina ha i suoi materiali ed elementi funzionali e la macchina-espressiva della scena contemporanea, come abbiamo ripetuto in questo percorso, riduce ogni materia a materiale molecolare, coinvolgendo corpi, elementi, spazio e tempo in una continua ridefinizione reciproca. La macchina-teatrale, "sistema di punte che s'inseriscono nel concatenamento in via di deterritorializzazione per tracciarne le variazioni e le mutazioni"¹⁰⁰, che non cessa di far comunicare o di scambiare dei fuori e dei dentro relativi, "sistema acentrato"¹⁰¹, che mette continuamente il pensiero in relazione con l'impensato senza attuare connessioni prestabilite, è in effetti quanto abbiamo tentato di descrivere passando attraverso il piano di immanenza deleuziano.

⁹⁹ *Ivi*, p. 98.

¹⁰⁰ G. Deleuze - F. Guattari, *Mille piani*, cit., p. 488.

¹⁰¹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo...*, cit., p. 234.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

ON PRESENCE

a cura di Enrico Pitozzi

OUVERTURE Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy.*

PARTE I *La presenza in effetti:* Hans-Thies Lehmann, *La presenza del teatro* | Marta Isaacsson, *L'assenza per infinita presenza* | Cristina Grazioli, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della Luce* | Giulia Tonucci *Digital performance: una ridefinizione del concetto di presenza* | Valentina Valentini, *Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie* | Martine Époque - Denis Poulin, *La presenza del danzatore senza corpo.*

SOGLIA Enrico Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza.*

PARTE II *Effetti di presenza:* Josette Féral e Edwige Perrot, *Dalla presenza agli effetti di presenza: scarti e sfide* | Christine Hamon-Siréjols, *Effetti di reale, effetti di presenza: il video in teatro come creatore di illusioni.*

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, *il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro*

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. *Pagine sconosciute dell'avanguardia russa*, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI. *Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA 900, *Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. *Rapporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI. *Iconografia di un regista pedagogo*, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. *Due seminari del gruppo di lavoro*, a cura di M. De Marinis

19, autunno 2008

FRA CINEMA E TEATRO, a cura di G. Martini

20, annuario 2010

TEATRI DI VOCE, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2013*

Mirella Schino, *Lo schema del secondo giocatore. Su Jens Bjorneboe, il diavolo, l'Odin Teatret e "Ornitoflene"*

Luciano Mariti, *Roma capitale invisibile del teatro del Seicento*. Dossier. Parte seconda. Comprende: Luciano Mariti, *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un "Campionario" di documenti inediti*

Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia, *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*

Marco Martinelli, *Centri e periferie, bambini e monumenti*. Lettera 63

Leah Gilula, *Rabin's Murder – Trial and Error. On "The Murder of Isaac" by Motti Lerner*

Paola Ventrone, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo*

Gilda Tentorio, *Drammaturgia in tempo di crisi. Lettera dalla Grecia*. Lettera 64

Francesca Magnini, *Sistemi di trasmissione delle conoscenze nella danza contemporanea: la relazione coreografo-danzatore*

Stefania Esposito, *All'inizio sta il treno*. Lettera 65

Anna Maria Monteverdi, Oliviero Ponte di Pino, "Ateatro": *dodici anni di teatro in rete*. Con un contributo di Jeton Neziraj

Eugenio Barba, *Fama e fame*

Augusto Omolú (1962-2013)

Summaries

Sommario di "Culture Teatrali"

Oggi, del teatro

Ferdinando Taviani - Mirella Schino
Il segreto della commedia dell'arte
La memoria delle compagnie italiane
del XVI, XVII, XVIII secolo
pp. 540; euro 29,00

Jerzy Grotowski - Ludwik Flaszen
Il Teatr Laboratorium di Jerzy
Grotowski 1959-1969
pp. 232; euro 20,00

Konstantin Stanislavskij
La mia vita nell'arte
pp. 448; euro 30,00

Jacques Copeau
Artigiani di una tradizione vivente
L'attore e la pedagogia teatrale
pp. 286; euro 24,00

Sergio Secci
Il teatro dei sogni materializzati
Storia e mito del Bread and Puppet Theatre
pp. 112; euro 16,00

Gianni Manzella
La bellezza amara
Arte e vita di Leo de Berardinis
pp. 264; euro 26,00

Marco De Marinis
Il teatro dell'altro
Interculturalismo e transculturalismo
nella scena contemporanea
pp. 232; euro 26,00

Vsevolod E. Mejerchol'd
L'ultimo atto
Interventi, processo e fucilazione
pp. 240; euro 22,00

