



differenza.org

Anno 1 Numero 25 - 30.06.2008



Il complesso di Edipo Editoriale

di Gian Maria Tosatti

E' tutta roba già vista. Non appassiona più. I telegiornali sembra li diano in replica e invece sono in diretta. L'Italia ha un vizio particolare, quello di ripetersi, di riproporre dei classici di successo. E' così per i film di Vanzina, che da vent'anni sciorinano le stesse battute ed è così anche per la politica, che da vent'anni ha gli stessi protagonisti e gli stessi nodi. Il neoclassicismo è un vizio storico del bel paese. Ma a ben vedere - a differenza di quello ottocentesco e novecentesco - quello fiorito in era post-moderna non è che abbia alla sua origine modelli paragonabili all'ordine ellenico. Scava scava e una volta arrivato alla fonte, alla matrice, ci si rende conto che forse il modello non si è logorato, impoverito, col tempo, ma è stato fin da principio un'inaccettabile aberrazione. Vale per gli attacchi alla magistratura come per i film di Vanzina. Quel

che c'è oggi non è un taroccamento, ma una copia fedele di un controverso originale.

E allora forse val la pena di rispolverare gli originali. Uno in particolare. Gli italiani hanno memoria assai breve. E forse hanno dimenticato di un certo fascicoletto intitolato *Piano di rinascita democratica*. Fu sequestrato nel luglio del 1982 all'aeroporto di Fiumicino a Maria Grazia Gelli, figlia di Licio, che lo teneva nascosto nel doppio fondo della valigia. Il piano era databile attorno al 1976, momento in cui esso fu - secondo le dichiarazioni del suo autore - fatto pervenire all'allora Presidente della Repubblica Giovanni Leone. Nelle poche paginette che costituiscono il documento si può leggere con una certa chiarezza la storia italiana degli ultimi trent'anni, ossia la storia che sarebbe stata scritta *a seguito* della stesura del Piano. E' proprio Gelli, ex venerabile maestro della loggia P2, a riconoscerlo. «Guardo il Paese, leggo i giornali e penso: ecco qua che tutto si realizza poco a poco, pezzo a pezzo. Forse sì, dovrei avere i diritti d'autore. La giustizia, la tv, l'ordine pubblico. Ho scritto tutto trent'anni fa». Così dichiarava nel 2003 in un'intervista raccolta da Conchita De Gregorio per Repubblica.

Ma di fatto che cosa c'è scritto nelle righe e tra le righe del Piano? Beh in realtà esso rappresenta una sorta di programma per il controllo del potere dentro ed attraverso lo

Stato italiano. Vi si fa menzione degli strumenti utili ad assicurarselo, che passano per la corruzione di giornalisti dei principali organi di stampa nazionali e di politici chiave nei partiti dell'allora Prima Repubblica. Si specificano anche i costi delle differenti acquisizioni. E poi si passa a operazioni più sofisticate, come la dissoluzione del monopolio televisivo statale e l'introduzione di una liberalizzazione televisiva "controllata", attraverso cui cercare di disarmare l'opinione pubblica media. E da lì si arriva ad una riforma della magistratura che prevedeva una separazione delle carriere fra giudici e pubblici ministeri rendendo poi il Consiglio Superiore della Magistratura responsabile verso il parlamento. E fra le molte questioni in ballo spunta anche qualche assonanza con l'aria che si respira nell'attuale decreto sulla sicurezza.

Tutto è estremamente chiaro e scrupolosamente dotato di varianti in caso di impraticabilità di certe strade. E' così che nel capitolo sulla *acquisizione* di un certo numero di politici chiave si può trovare un comma piuttosto particolare. In esso si specifica che sarebbe necessario «valutare se le attuali formazioni politiche sono in grado di avere ancora la necessaria credibilità esterna per ridiventare validi strumenti di azione politica». «In caso di risposta affermativa» - prosegue il documento - «affidare ai prescelti gli strumenti finanziari sufficienti - con i dovuti controlli - a permettere loro di acquisire il predominio nei rispettivi partiti». «In caso di risposta negativa usare gli strumenti finanziari stessi per l'immediata nascita di due movimenti: l'uno, sulla

sinistra (a cavallo fra PSI-PSDI-PRI-Liberali di sinistra e DC di sinistra), e l'altro sulla destra (a cavallo fra DC conservatori, liberali, e democratici della Destra Nazionale). Tali movimenti dovrebbero essere fondati da altrettanti clubs promotori composti da uomini politici ed esponenti della società civile in proporzione reciproca da 1 a 3 ove i primi rappresentino l'anello di congiunzione con le attuali parti ed i secondi quello di collegamento con il mondo reale». E qui c'è poco da aggiungere, perché vi figura con un certo grado di incontestabile esattezza la storia della Seconda Repubblica, ovverosia di quel nuovo corso politico generato a seguito di una crisi in cui le allora «attuali formazioni politiche» persero la per via dello scandalo di «Mani Pulite» «la necessaria credibilità esterna per ridiventare strumenti di azione politica».

Non è un mistero che a militare nella celeberrima loggia deviata fosse anche un certo Silvio Berlusconi, allora rampante imprenditore. Gelli, nell'intervista sopra citata, lo definisce con poche parole: «Berlusconi è un uomo fuori dal comune. Ricordo bene che già allora, ai tempi dei nostri primi incontri, aveva questa caratteristica: sapeva realizzare i suoi progetti. Un uomo del fare. Di questo c'è bisogno in Italia: non di parole, di azioni». Ma una definizione più esauriente per definire l'attuale premier la si può estrarre direttamente dal Piano, laddove si specifica che: «Qualora invece le circostanze permettessero di contare sull'ascesa al Governo di un uomo politico (o di una équipe) già in sintonia con lo spirito del club e con le sue idee di "ripresa democratica" è chiaro che i tempi dei procedimenti riceverebbero una forte accelerazione anche per la possibilità di attuare subito il programma di emergenza e quello a breve termine in modo contestuale all'attuazione dei procedimenti sopra descritti. In termini di tempo ciò significherebbe la possibilità di ridurre a 6 mesi ed anche meno il tempo di intervento, qualora sussista il presupposto della disponibilità dei mezzi finanziari». E mezzi finanziari ce n'erano eccome, tanto più che invece di «acquisire uno o due periodici di battaglia da contrapporre a Panorama, Espresso, Europeo sulla formula viva "Settimanale"», si è optato alla diretta acquisizione di alcuni di questi da parte del proprietario di quelle televisioni nazionali e locali coordinate fra loro che stanno alla base del Piano per ciò che riguarda la riforma dell'informazione.

Nel Piano c'è ancora molto. Tutto sintetizzato in una cinquantina di punti, scritti da Gelli con un particolare anelito sacrale che ne distingue il respiro da qualsivoglia altro cospiratore eversivo. E' per questo che con una maniacale insistenza si fa riferimento alla parola *democrazia* e al concetto di *moderati*. La prima figura oltre che nel titolo nella prima delle premesse che così recita «L'aggettivo democratico sta a significare che sono esclusi dal presente piano ogni movente od intenzione anche occulta di rovesciamento del

sistema». Il secondo è invece la chiave attraverso cui costruire un nuovo meticcio politico finalmente privo di identità e coscienza riconoscibili e obbedienti a principi ideologici alti e poco inclini ai compromessi. In ogni paginetta c'è un certo numero di parole che prende licenza dall'essenzialità di base del documento e viene speso per ribadire lo spirito *democratico* che anima quello che è in tutta evidenza, invece, un colpo di stato estremamente sofisticato. La *democrazia calata dall'alto* si direbbe oggi quando anche questo concetto è diventato un classico d'uso comune.

Per concludere, obiettivo di questo editoriale - che introduce un numero della rivista che indaga le forme di rielaborazione dei classici - non è biasimare le forme, le idee, le azioni. Non è nostro compito. Non ci interessa nemmeno entrare nel merito del Piano se non per stigmatizzare l'uso improprio di termini quali *democratico* e *moderato*, notando appunto però che è proprio in questa forma deviata che essi hanno preso piede nella nostra società attuale, in questo Stato presente, la cui paternità vera pare si debba attribuire piuttosto ad un fascioletto clandestino che alla carta costituzionale. Per quanto ci riguarda dunque, restando in tema di classici, quel che ci interessa, quando se ne presenta l'occasione, è solo fugare la confusione e ricordare ad Edipo che è figlio di Laio, re di Tebe, e non di Polibo, re di Corinto.

Essere e non essere ancora

Latella si riprova sull'Amleto dopo dieci anni e lo espande in undici capitoli

di Luigi Coluccio

Périsse l'Universe, pourvu que je me venge
Perisca l'universo, purché io mi vendichi
(Cyrano de Bergerac, *La morte di Agrippina*)

Undici stazioni, undici movimenti, undici crocicchi a cui abbeverarsi, lottare, declamare, morire... forse sognare. Undici capitoli in cui Antonio Latella attraversa, letteralmente, il passato: il suo, dieci anni dopo il primo confronto con il testo shakespeariano, e il passato che ogni attore ha o che comunque avrà, interpretando almeno una volta nella sua vita da palcoscenico il principe di Danimarca - momento a cui nessun interprete sfugge o sfuggirà mai. Non manca nessuno nella chiamata alle armi urlata con forza dal regista napoletano: i becchini, le guardie e lo Spettro (*Ombre: I becchini - Le guardie e lo Spettro*); Claudio e Gertrude (*Potere: Re Claudio - Regina Gertrude*), Ofelia e Laerte (*Fratelli: Ofelia - Laerte*), Polonio, Rosencrantz e Guildenstern (*Spie: Polonio - Rosencrantz e Guildenstern*), gli artisti girovaghi e il duello finale (*Teatro: I comici - Il*

duello), Amleto (*Testamento: Amleto*). Un'operazione complessa, stratificata, totale sul testo del Bardo, frutto dell'unione di ben due premi Ubu dello scorso anno - il Festival delle Colline Torinesi e lo stesso regista per il suo *Studio su Medea* -, e della lungimirante politica culturale ed organizzativa del Teatro Stabile dell'Umbria diretto da Franco Ruggieri.



L'Amleto è un'opera fatta di vuoti, errori, assenze. E come l'*ouroboros* medievale, si avviluppa su sé stessa trovando nutrimento ed esistenza dalle sue lacune. Eppure all'interno di questo cerchio, virtualmente infinito, esiste un centro: atto III scena 1, il monologo del principe. La scarnificata, futura, presenza del teschio di Yorick fa da guida nelle lande della morte al giovane principe, ispirandogli la famosa domanda. Domanda e monologo che Latella sceglie come parte per il tutto dell'opera di Shakespeare, reiterandoli ossessivamente in bocca ad ogni personaggio, facendo così assumere alla dissertazione di Amleto una vertigine assoluta, universale. Dai becchini immersi in un mare di scheletri - sì, quei crani così freddi e pesanti e immobili hanno interpretato l'Amleto nel 1948 o scritto *La nuova Atlantide* - al sardonico Polonio consumato dagli inganni del potere, tutte le figure della tragedia declamano per sé il monologo del principe, donandogli ad ogni interpretazione un nuovo aspetto, un nuovo suono, affermando così la sua assoluta *significazione* rispetto ad una ripetizione infinita che invece avrebbe portato ogni altra composizione a perdersi nel vuoto, nella perdita di senso. Latella invece, come nella scrittura che nella recitazione, viene aiutato da un bel parco attori che operano una *singolare*, unica, transustanziazione delle parole del Bardo per farle carne, dolore, follia di ognuno di loro. Ecco dunque l'essere e il non essere divenire malattia incestuosa e perversa in Laerte, ecco dunque l'essere e il non essere scomparire nella gelida temporalità della regina Gertrude, ecco dunque l'essere e il non essere venato di sottile malinconia di Rosencrantz e Guildenstern.

Ma il regista sembra porre un freno al senso ultimo del monologo, e questo già dal titolo. Che viene appunto rozzamente mutilato dell'*essere* per assestarsi su un profetico *non essere*. Ma il non essere racchiude in sé l'essere, partecipa ad esso

e si presenta solo come la sua negazione. Il superamento dell'essere è il nulla. Ma ciò è ben oltre la portata dell'umano...

Difatti ogni personaggio muore tra spasmi di vitalità estrema, tra duelli, passioni violente e amori contro natura. E il tutto si chiude con la consegna del testamento: il manoscritto originale dell'opera che abbiamo appena visto. L'*ouroboros* ha girato ancora una volta su sé stesso. Il principe Fortebraccio prenderà la corona di un regno oramai purificato, poiché come dice lo stesso regista «è come se si dovesse distruggere tutto, per poi costruire». Dallo sterile terreno che ha alimentato il monologo del principe - che cosa è divenuta l'intera Danimarca, che ha nella corte reale la sua rappresentazione prima ed ultima, se non un immenso cimitero a cielo aperto? -, e che ora sappiamo essere l'opera stessa, nascerà qualcosa di nuovo, forse più candido, forse più bello, sempre e comunque vitale, *essere* o *non essere*.



E la figura di Orazio, sempre presente in scena, oltre a raffigurare tutto questo, sembra rispecchiare il regista stesso, alle prese, dalla sua posizione privilegiata e intoccabile - sarà l'unico a restare in vita e a lui Amleto affiderà il compito di tramandare le sue gesta - con il maelström invincibile che è l'opera di Shakespeare. Un Latella che attraversa in modo eterogeneo la tragedia inglese, passando dalla pantomima alle sagome da lanterna magica, racchiudendo il tutto sotto una cifra potente ed armoniosa allo stesso

tempo, donando ad ogni personaggio e al suo mondo una poetica riconoscibile e *totale* allo stesso tempo -felice, ad esempio, l'uso dello spazio per la *tranche* di Rosencrantz e Guildenstern, che strizza l'occhio alla superba opera di Stoppard; o anche i mondi differenti ma speculari delle due donne della tragedia, Gertrude ed Ofelia, consumate fino alla morte dai loro rispettivi amori.

Sulle orme di se stessi

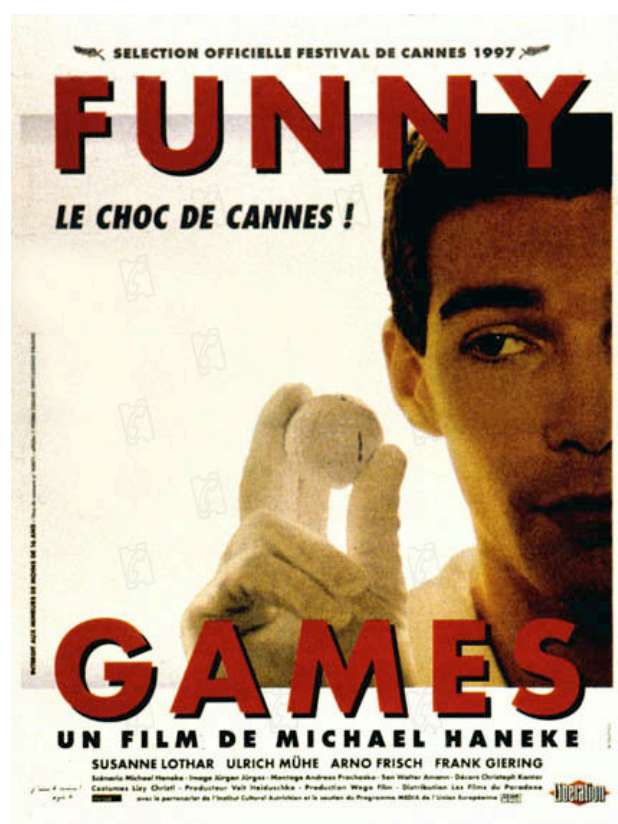
Michael Haneke fa il remake americano del suo *Funny Games* del '97

di Federico Pontiggia

Scena per scena, quasi inquadratura per inquadratura, *Funny Games* di Michael Haneke è il remake in lingua inglese dell'omonimo film diretto dallo stesso regista austriaco nel 1997. Perché un cineasta del calibro di Haneke si è imbarcato in questa operazione di "copia carbone"? Perché, *ipse dixit*, il pubblico d'elezione dell'originale avrebbe dovuto essere quello americano: "*Funny Games* nasceva quale reazione a un certo cinema americano, alla sua violenza, alla sua natura naïf, al suo modo di giocare con degli esseri umani". Ma quel *Funny Games* non aveva raggiunto gli spettatori stelle & strisce, da qui la necessità di un remake in inglese, che costituisce pure la prima opera di Haneke in quella lingua.



Diciamolo subito, entrambe le versioni sono difficilmente dimenticabili, entrambe disturbanti come poche altre, entrambe a infima digeribilità, nel senso e nell'accezione care al regista de *La pianista*, che ci costringeva alla visione delle auto-mutilazioni di Isabelle Huppert, e dello sfiancante e misterioso *Caché*. Haneke si conferma provetto manipolatore di emozioni, capace di giocare con le nostre paure con chirurgica precisione, un sadico serafico, ultimo alfiere di una stirpe cinematografica che annovera, tra gli altri, mostri sacri quali Hitchcock e Kubrick. Un sadismo cinematografico inteso da Haneke quale critica alla exploitation hollywoodiana, che relega lo spettatore al ruolo di assetato consumatore di thriller sanguinolenti: una sorta di "trattamento omeopatico", come ha scritto Scott sul New York Times, per un pubblico in terapia di immagini di sofferenza.



Già variante postmoderna di *Ore disperate* di William Wyler del 1955 (rifatto da Michael Cimino nel '90, con Mickey Rourke nella parte di Humphrey Bogart), *Funny Games* ci presenta una coppia borghese di gusto e cultura, ora interpretata da Tim Roth e Naomi Watts (straordinaria), che arriva nella casa di vacanze a lago, con l'adorabile figlioletto (Devon Gearhart, ottimo esordiente) e il golden retriever Lucky (sic!): tutti e quattro cadranno vittime di due ragazzi biondi, in completo da tennis bianco e guanti dello stesso colore (Michael Pitt, di gran lunga alla sua prova migliore, e Brady Corbet), che ci fanno immediatamente pensare ad *Arancia meccanica* e, ancor più, alla gioventù hitleriana. "Perché fate questo?" dirà Roth, con una gamba rotta, le mani legate e il terrore negli occhi; Pitt

risponde con parodie delle motivazioni solitamente addotte in casi - cinematografici - analoghi: infanzia infelice, instabilità sessuale, risentimento di classe, cattiva istruzione. Ragioni nonsense, per un film simulacro, copia di un originale che riesce a farci credere mai esistito: non è poco, anzi è moltissimo. E nel discorso finale dei due sadici su materia e anti-materia, fedelmente riportato, era già tutto il senso e la necessità di questo raddoppio: *Games over*.

Il blues di Cipro Bay

L'Otello di Gaetano Ventriglia, letto alla luce di Dostoevskij e di una poetica originale arrivata a piena maturazione

di Attilio Scarpellini

Arrotola le mani, Gaetano Venytriglia, e se le applica a mo' di binocolo sugli occhi incavati per scrutare un orizzonte vuoto, perché il mare a Cipro "è sempre una merda" e dei Turchi, che il Moro è venuto a combattere, non si vede l'ombra: le onde li hanno inghiottiti assieme a tutto il resto. Scruta la sala e il pubblico ride: è per la maschera patetica che fin dall'inizio si è installata sulla scena di *Otello alzati e cammina*, il suo ultimo assolo shakespiriano. È l'effetto prolungato di quel colpo di scena inaugurale che lo ha visto, derelitto e asimmetrico, immobile e proteso, fissare il pubblico con un piatto di ricotta in mano, lasciando passare una manciata di minuti prima di ordinare "buio!" e poi di nuovo "luce!" (E... "una musica consona a me"). Ma è anche una specie di euforia dovuta al fatto che, per una volta, come direbbe Claudio Morganti, il "teatro accade" e la sua verità non si manifesta più dentro le cose, nella presunzione di un evento, ma dopo di esse, nel limbo che separa e unisce due mondi, dove ogni personaggio entra e esce, va e viene, seguendo il riflusso di un sogno che di voce in voce confonde la necessità in cui è iscritto - il senso del dramma - con la libertà che improvvisamente lo vaporizza per reincarnarlo più vicino a noi, davanti all'invisibile striscia di mare su cui ci ritroviamo affacciati.

Questo sarebbe un altro Otello, se Shakespeare avesse letto Dostoveskji e tra le maglie di una caduta perfettamente orchestrata nel mimetismo della passione non si insinuasse il folle contrappunto di un'impossibile risalita nell'amore: se Gaetano Ventriglia non si facesse apertamente beffa del potere del linguaggio e gestendo il suo lago come una musica luciferina, virtuosa ma incantata nel suo vuoto, non lo portasse ad autodistruggere la sua litote e con essa, tutto il suo gesticolante talento da *spin doctor*. L'azzeratore, invece, non può che azzerare se stesso: il letterale diabolos - "parola contraria", controvoce - è il nome imprigionato

in un destino che lo condanna a non essere nessuno, l'ombra di un altro senza il quale il suo potere parassitario non ha appigli. Nel concerto di *Otello alzati e cammina*, lago è la nota cool, modulata sul registro di una petulanza postmodernistica tanto loquace quanto, alla lunga, insignificante. Ma alla velocità della sua retorica rispondono il pianissimo della persuasione sconfitta di Desdemona e la sognante imperturbabilità del Moro che, fisso davanti al suo mare, continua a ritenere "onesto" il tentatore - perché, come direbbe Kafka, il male conosce il bene, ma il bene non conosce il male. Ventriglia ribalta il principale cliché di molte rivisitazioni contemporanee, che non è solo la centralità di lago nell'Otello ma l'impossibilità di mettere in scena la purezza usando le armi dello shakespiriano "teatro del mondo". Il risultato è il sorprendente paradosso di un Otello postumo che è un inno - per la precisione un blues - alla fragilità dell'assoluto dove anche l'ironia dell'inglese che inciampa spernacchiando sul dente guasto del dialetto o la battuta argutamente fuori luogo non fanno altro che sfrondare la rosa della rappresentazione per arrivare al nocciolo di un'epifania poetica che la rivela e insieme la spinge oltre la sua necessità. Con Shakespeare o senza di lui, solo sulla spiaggia di Cipro, chino sul fazzoletto di un vu' cumprà che vende accendini e cd (tra i quali il famoso Ramazzotti che congelava l'aria in *Kitémurt*), stagiato dalle luci come sempre struggenti di Thomas Romeo, Ventriglia si stacca dal Moro che insegue il fantasma di Brabanzio ed entra nella solitudine di una negritudine universale: è se stesso e l'altro, in una delle più esemplari e commoventi confessioni del suo teatro per cui la scena è un ampliamento dell'identità e una dislocazione poetica della realtà (di tutte le realtà, testo compreso). Nessuno è mai stato così negro, nessuno è mai stato così solo, come il guerriero senza spada che rifiutandosi al proprio racconto - "d'ora in poi non vi dirò nient'altro" - cerca di ingannare il destino spalancando davanti ad esso lo spazio di un'imprevista alterità, una chance che per definizione non è mai data.



Trasgredendo senza alterarne il senso le leggi ferree della necessità tragica, Ventriglia sposta l'epilogo di Otello appena un passo oltre la sua scontatezza: nessuna mano angelica ferma il sacrificio di Desdemona, ma le luci pulsanti di un'astronave attendono i due amanti per portarli - come dice la canzone di Johnny Cash su cui si chiude lo spettacolo - *further on up the road*, più lontani nel corso della strada. Qui e altrove, gli amanti si dileguano in uno scarto messianico che ad onta della sua enormità resta invisibile - e ironicamente incredibile - rispetto al mondo. Falso nella storia, vero nella poesia. Ma l'irrealismo della poesia, come quello dell'amore, è l'unico retaggio di chi, come Otello, ha perduto tutto.



In teatro: Gaetano Ventriglia, *Otello alzati e cammina*. Buti (Pi), Teatro Francesco di Bartolo. Lunedì 30 giugno.

Il monito di Euripide

A Lecce, per *Ecumenes* Koreja debutto con il suo nuovo spettacolo, *La passione delle Troiane*

di Mariateresa Surianello

Mentre ci si interroga sullo stato di crisi dei festival estivi e tout court sulla validità di una tale formula per indagare e promuovere le nuove produzioni teatrali, Koreja, nella sua Lecce, realizza la seconda edizione di *Ecumenes*, definendolo Cantiere Internazionale delle Arti.

Non si tratta certo di questione terminologica, anche se la parola cantiere evoca quella condizione in continuo divenire insita nelle arti sceniche. E poi è parola cara al gruppo Koreja - animato da Salvatore Tramacere alla direzione artistica e da Franco Ungaro a quella organizzativa - che proprio "Cantieri teatrali" ha chiamato la ex fabbrica di mattoni convertita in grande spazio per il teatro, a due passi dal celeberrimo e abbagliante centro storico. Inaugurato lo scorso anno nel sito archeologico di Egnatia (nei pressi di Fasano, in provincia di Brindisi), *Ecumenes* è entrato per dieci giorni (dal 19 al 28 giugno) nel cuore barocco della città, portando gli spettacoli tra le pietre millenarie del Teatro Romano, incredibilmente lasciato in abbandono e ripulito dalle erbacce proprio per questa occasione che già nel sottotitolo esplica la sua specificità: *Antico e futuro tra i luoghi di Mnemosyne*. E' la personificazione della Memoria, mitica figlia di Urano e Gaia, a guidare il dialogo tra Grecia e Italia, alla ricerca delle comuni origini e delle differenze culturali, per guardare al nostro presente con la coscienza data dalla conoscenza reciproca.



Ecumenes (Eredità culturali del Mediterraneo nelle eccellenze storico-architettoniche) nasce come progetto europeo Interreg IIIA Grecia - Italia, con lo scopo di alimentare gli scambi tra persone e organismi culturali e amministrativi e ne è promotrice la Regione Puglia, in collaborazione, tra gli altri, con l'Istituto di Culture Mediterranee della Provincia di Lecce e l'Azienda Promozione Turistica di Lecce. Forte della sua esperienza Koreja, che da diversi anni è divenuto Stabile di Innovazione del Salento, ne cura la direzione artistica, imprimendo un'attenzione particolare alla creazione teatrale. Accanto alla presentazione di cortometraggi, agli incontri con artisti e studiosi e ai concerti, la compagnia leccese ha proposto anche un fitto calendario di spettacoli legati al mondo classico, da *Dioniso e Penteo* del Teatro del Lemming di Rovigo alla *Favola di Orfeo* che il Tib Teatro di Belluno racconta ai giovani spettatori. E all'eredità di quel mondo, riletto da sguardi contemporanei, come è per la sinergia creatasi tra l'Attis Teatro di Atene, con il suo direttore e regista Theodoros Terzopoulos, e Paolo Musio, entrambi impegnati sulla scena di *Desert*,

proposto in esclusiva nazionale. Ai Cantieri ne abbiamo spiato un frammento in prova di questo inusuale duetto attorale, tratto dal testo *La persuasione e la rettorica* di Carlo Michelstaedter, in cui fanno intrusione i canti di un piccolo coro griko di soli uomini.

È le sonorità grike, del greco d'Italia, antica lingua della Magna Grecia (parlata in alcuni comuni del Salento e nella punta estrema della Calabria, la Bovesia - insieme compongono la minoranza linguistica grecanika riconosciuta dallo Stato), ma femminili, sono invece recuperate nella nuova produzione di Koreja, ideata da Salvatore Tramacere e dallo stesso firmata, insieme con Antonio Pizzicato, regista-attore da tempo concentrato in una ricerca sul ritmo e proprio sulla musicalità della parola, portata sul limite del cantato. Una regia a quattro mani per questa *Passione delle Troiane* che, dopo il debutto a Lecce il 24 giugno e le repliche di Belluno e Trieste, partirà alla volta della Grecia per approdare a Preveza, nel sito archeologico di Nikopolis, l'1 e il 2 luglio. Lavoro che torna ad assumere la forma dell'opera concerto, come spesso è accaduto negli spettacoli di Koreja, dal memorabile *Acido fenico* (con i Sud Sound System) a *Brecht's dance* (con Raiz degli Almamegretta), giusto per citare due belle interpretazioni di Ippolito Chiariello.



In una Troia ormai sconfitta e in fiamme, le protagoniste del dramma, forse più pacifista, di Euripide sono le donne, signore di una città e di

un mondo perduto, ormai schiave dei greci devastatori e vittoriosi. Di nero vestite, Ecuba, Andromaca e Cassandra sono già al centro della scena, intorno al piccolo Astianatte, a piangerlo quel loro morto, ultimo e più atroce delitto di una guerra che come tutte le guerre fa di vittime innocenti, e distruzioni insanabili con la fine del conflitto. Gettato da una rupe per distruggere la stirpe del glorioso Ettore, il fanciullo giace su una lettiga inclinata, formata da larghe doghe tra le quali l'attore (Fabio Tinella) scivolerà più volte impadronendosi dell'azione. Il dolore e l'impotenza dominano la scena, abitata da attori, cantanti e musicisti in una corallità da dramma popolare, scevro però da ogni sentimentalismo e psicologismo. La vicenda si sviluppa attraverso l'aritmetica esposizione dei fatti per divenire tragedia universale del dolore umano, finanche andandosi a sovrapporre alla morte di Gesù Cristo e alla umanissima disperazione della madre Maria, così come da Iacopone da Todi arrivando a Pasolini è stata raffigurata e riconsegnata nella sua assolutezza. Ed è una composta Ninfa Giannuzzi, storica cantante della Notte della Taranta, a dare voce in una sorta di recitar cantando ad Andromaca, femmina usurpata come le altre donne del suo popolo, sacrificate sugli altari della guerra degli uomini. La stessa Cassandra di Angela De Gaetano (impegnata nelle scorse settimane nella tournée di Koreja col pinteriano *Calapranzi*), nonostante gli spasimi del suo vaticinio, esegue la partitura drammaturgica con moderazione e distaccato trasporto. Come il Coro di Emanuela Gabrieli e fino alla regale Ecuba di Silvia Ricciardelli che, sciolto il manto di capelli biondi, sembra svestire i panni della sovrana e farsi madre e nonna dolorosa di un'intera umanità preda del delirio di distruzione. Mentre i tre musicisti (Vito de Lorenzi alle percussioni, Riccardo Marconi alla chitarra e Admir Shkurtaj alla fisarmonica) si mescolano alle donne, l'altro Coro di Gianni De Santis, tra griko e italiano, talvolta sembra interpretare i passi euripidei di Taltibio, l'araldo che ha il compito di riportare ad Andromaca il corpo del figlioletto Astianatte. Sul fondo, quattro pannelli fanno da schermo che riproduce immagini di paesaggi sfocati, nei quali paiono distinguersi particolari di alberi o di sassi, prima di sciogliersi in un uniforme rosso sangue, quando il corpo innocente viene riconsegnato alle donne troiane. Queste donne, come non pensare che siano nostre coeve: palestinesi, afgane, irachene...?

Chiuse sul fronte da una linea di grossi sassi, su cui tenderà invano di camminare Astianatte nel finale, le donne si raccolgono intorno al loro morto, di nuovo con la partecipazione distaccata delle prefiche, in un crescendo di moroloja, il lamento funebre della Grecia salentina, accompagnato da piccoli e cadenzati gesti del capo e delle mani che strizzano e tendono fazzoletti bianchi. Una codificazione rigorosa del movimento che ricorda l'uso del ventaglio nel teatro nō, moltiplicata dalle immagini che iniziano a comparire sul fondale. Sono i veri volti delle donne grecanike, chiamate nei lutti con le loro

moroloje e conservati nel film di Cecilia Mangini, a chiudere *La passione delle Troiane*, che ancora oggi a Lecce - come nel 415 a. C. ad Atene - si alza a monito contro tutte le guerre.

In teatro: Koreja, *La passione delle Troiane*. Preveza (Grecia), Teatro di Nikopolis. Dal 1 al 2 luglio

In libreria: Cecilia Mangini e Mirko Grasso, *Stedali* (film + libro), ed. Kurumuny 2005, 12 euro.

In ritardo, ma non fuori tempo

La Quadriennale di Roma, una rigenerazione continua che neanche la guerra è riuscita a fermare

di Massimiliano Tonelli

L'esposizione d'arte Quadriennale di Roma è forse più di ogni altra mostra o kermesse artistica un simbolo della "rielaborazione dei classici". La Quadriennale è classica per definizione. Innanzitutto perché si svolge a Roma. Poi perché è nata durante il ventennio, in un periodo in cui le suggestioni classiche erano decisamente di moda. La sua sede espositiva è il Palazzo delle Esposizioni, un vero tempio neoclassico, aulico, austero all'esterno come all'interno (le alternative furono la Galleria Nazionale d'Arte Moderna o il Palazzo dei Congressi, che più classici non si può). Lenta (la prima edizione si svolse nel '31, ma venne progettata nel '27) e stoica (le esposizioni non si fermarono neppure durante la guerra) come tutte le cose romane, la Quadriennale ha sempre sentito forte il desiderio di rinnovarsi. Forse vittima di una tempistica castrante (l'attesa di quattro anni tra edizione ed edizione) o forse schiava di formule e layout curatoriali non soddisfacenti. All'inizio fu una summa delle varie mostre sindacali e regionali che si svolgevano in Italia. Poi divenne una piattaforma di aggiornamento sugli artisti viventi. Negli anni Cinquanta iniziò ad ospitare retrospettive. Arrivarono in seguito le commissioni e via via fino alle innovazioni dei giorni nostri. Si può ben dire che il concetto di "elaborazione" sia intrinseco alla Quadriennale stessa, tanto che pensiamo di non sbagliare se diciamo che non v'è stata edizione che abbia avuto schema, impalcatura e struttura organizzativa uguale all'edizione precedente. Basti pensare che la scorsa Quadriennale non si svolse neppure a Roma, salvo per una risicata mostra conclusiva, preferendo espatriare, per la prima volta, a Torino ed a Milano. Riesumando quella che fu la querelle tra figurativi ed astratti in una estemporanea divisione tra artisti del nord ed artisti del sud. L'assetto, diciamo, di 'governance' non è stato meno travagliato ed alla ricerca costante di una rielaborazione. Da ente statale a fondazione, passando per anni di vera e propria impasse

gestionale che rischiarono di appannarne uno smalto che solo in questa ultima edizione riemerge scintillante.



Rielaborazione dei classici, si diceva. Grande tema per una istituzione che è indubbiamente in ritardo nella sua propria rielaborazione. In ritardo se la si confronta con le altre due 'cugine' (la Biennale e la Triennale) istituzionali italiane. Eh sì, perché la Biennale di Venezia nel suo ruolo internazionale e nel suo prestigio planetario per fortuna non scemato, si è dovuta giocoforza aggiornare. Dunque nuovo sito web, nuova sede e soprattutto nuovi spazi, in quell'Arsenale che permette di proporre la mostra d'arte contemporanea più importante del mondo. La Triennale di Milano ha avuto anni di appannamento, ma ha trovato in anni recenti uno slancio insperato grazie anche alle capacità manageriali della sua dirigenza. Ha intercettato soldi privati, aperto nuove sedi, proposto mostre di amplissimo richiamo, puntato sui nuovi stimoli del design italiano che è pur sempre il più importante del mondo.

E la Quadriennale? Il processo di restyling dell'istituzione è partito anche qui. In ritardo, come dicevamo, ma è partito. Una nuova sede, spudoratamente bella, in una villa sull'Aurelia Antica. Nuovi spazi per i formidabili archivi. Un nuovo sito web utile e funzionale. Gino Agnese, a dispetto della sua età non verdissima (a dimostrazione che alle volte una spasmodica ricerca del 'giovane' non è necessariamente la strada migliore da percorrere), ha oggettivamente svecchiato una istituzione piuttosto decaduta. La scorsa edizione è stata di rodaggio. Con quello sdoppiamento di sede (Napoli e Torino, come si diceva sopra) e con l'abbandono di Roma. L'edizione 2008 è invece una proposta a tutti gli effetti contemporanea. Il contenitore, innanzitutto, è di assoluto rango. Il Palazzo delle Esposizioni, così come è stato restaurato da Firouz Galdo, è un gioiello. Duttile, flessibile,

impeccabile nella climatizzazione, nell'illuminazione, nell'atmosfera e nei servizi (bar, ristorante, guardaroba, cinema, teatro...). Il resto l'ha fatto un allestimento a regola d'arte. Un classico rielaborato questa Quadriennale. Un libro aperto sulle ricerche artistiche italiane degli ultimi dieci anni, che potrebbe essere utile anche a qualche curatore straniero. Ovviamente vi sono dei nomi completamente decontestualizzati, e mancano all'appello alcuni artisti che avrebbero meritato di esserci (basti pensare che da Napoli, grande patria della creatività degli anni Novanta e Duemila, arriva solo una partecipazione), ma nonostante ciò il salto di qualità è evidente.



L'idea della rielaborazione del classico, poi, se ne sta nei sotterranei. Negli spazi geometrici della Sala della Fontana, al piano interrato del Palazzo delle Esposizioni. Lì, come in una cripta, è allestita una piccola e dolcissima mostra sulle Quadriennali che furono. Una radice di storia dalla quale si sprigiona l'albero espositivo al piano superiore.

In mostra: *15° Quadriennale di Roma* - Roma, Palazzo delle Esposizioni. Fino al 14 luglio.

la differenza

settimanale di cultura

on-line su www.differenza.org

direttore responsabile

Gian Maria Tosatti

in redazione

Graziano Graziani, Attilio Scarpellini,
Mariateresa Surianello.

La rivista è finanziata nell'ambito del progetto Scenari Indipendenti, promosso dalla Provincia di Roma in collaborazione con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Regione Lazio.