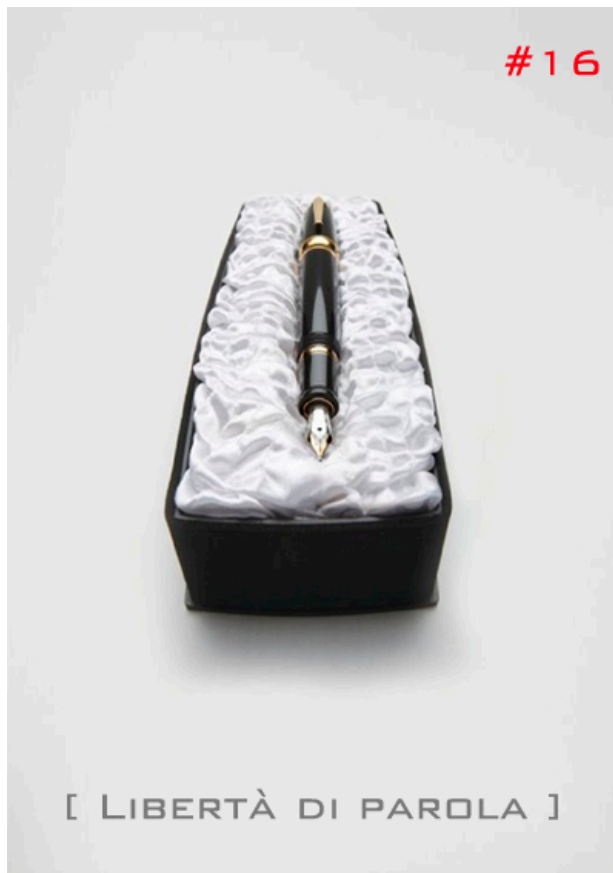




differenza.org

Anno 2 Numero 16 - 27.04.2009



La differenza: fatto
Editoriale

di Gian Maria Tosatti

*«La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi».*
Pier Paolo Pasolini, Una disperata vitalità

La scorsa settimana Antonio Tabucchi ha lanciato un appello piuttosto chiaro alla stampa italiana: denunciare di fronte al Consiglio Europeo, la grave situazione che vive l'informazione oggi nel nostro paese. Il suo invito è stato raccolto immediatamente dalla stampa straniera che ha fatto viaggiare rapidamente per tutto il continente le preoccupazioni dello scrittore sul tema del conflitto d'interessi ormai cronico fra governo e media.

Questa circostanza fa tornare in mente una storia (più che un aneddoto) raccontata da Marco Travaglio nel libro *Montanelli e il cavaliere*, in

uscita questa settimana. E' l'arcinota vicenda dell'allora imprenditore Berlusconi che, alla vigilia della sua «discesa in campo», riunisce la redazione de «Il giornale», in assenza dell'allora direttore Indro Montanelli, e la arringa dicendogli che se avessero voluto computer (avevano ancora le macchine da scrivere!!!) e più soldi in busta paga avrebbero dovuto seguire la politica del suo nascente partito, altrimenti... ciccia. Risultato: Montanelli si dimise e con lui oltre cinquanta redattori. Era l'inizio del 1994. C'era la prima repubblica. Le televisioni di Berlusconi bombardavano il pubblico da una decina d'anni. Il quotidiano di Eugenio Scalfari aveva depotenziato (come il cemento abruzzese) la percezione e il pensiero della sinistra italiana. Eppure ancora uno strappo come quello di Montanelli era possibile. Oggi ve lo immaginate?

Rispetto al 1994 è accaduto un mutamento antropologico nei giornali italiani. Si sono (quasi tutti) rimpiccioliti. Nel formato, sì, ma non solo. I giornali si sono rattappiti nel respiro in modo proporzionale rispetto alle lunghezze medie degli articoli e alle misure delle pagine. Aveva iniziato Repubblica a rimpicciolire (guarda tu le coincidenze!) e poi, con anni di ritardo, sono arrivati anche tutti gli altri che del «pensiero corto» hanno fatto una vera e propria tecnica di comunicazione. Le *free press* che non dicono assolutamente niente sono una sorta di «miracolo italiano», anzi, con tutta probabilità sono «il» «miracolo italiano» che Berlusconi promise proprio nel '94. Oggi la più larga fetta del consumo quotidiano di carta stampata è costituito da una lettura meno impegnativa di Novella 2000. Addirittura su alcuni settimanali, alla fine dell'articolo, c'è indicato il «tempo stimato per la lettura», un indicatore che scoraggia ad affrontare le notizie più articolate, che tuttavia, su quei giornali ci finiscono raramente. La paga di molti collaboratori dei quotidiani si aggira attorno a 10 euro lorde per via del fatto che c'è sempre un giornalista meno informato, meno bravo, meno documentato, meno professionale che potrebbe scrivere lo stesso articolo per la metà dei soldi (e, infatti, alcuni giornali pagano anche 5 euro lorde). Ve lo immaginate, quindi, oggi l'abbandono della redazione de «Il giornale» da parte di 50 redattori?

Puro anacronismo. Per un motivo semplicissimo. In Italia non esiste più una «opinione pubblica» da difendere. Lo ha detto quest'estate Nanni Moretti, che, per quanto non stia simpatico ai più, sui temi della politica ha una sorta di attendibilità vaticinante (vi ricordate «Con questi leader non vinceremo mai!»?). E poi lo ha ribadito Eugenio Scalfari che ormai, su Repubblica, risponde a tutti come fa il portiere, per cortesia, senza entrare nel merito. E, infatti, nel suo lungo articolo ha dimenticato di parlare di sé e del ruolo del suo giornale giacché se in Italia è spirata la critica figuriamoci l'autocritica.

Per raccontare cos'è l'«opinione pubblica» al lettore di oggi, bisognerebbe citare una storia che

sta scritta su una targa all'ingresso delle acciaierie Falk di Sesto San Giovanni. La storia racconta del colonnello nazista Paul Zimmerman che nel dicembre del '43 disse agli operai della fabbrica: «Se fate sciopero vi dichiaro nemici del Reich». Un minuto dopo Zimmerman era l'unico uomo rimasto nello sterminato stabilimento alle porte di Milano. Puro anacronismo. Ve la immaginate oggi, con la crisi, col lavoro precario e col mutuo da pagare questa compatta girata di spalle? E, infatti, non a caso, da febbraio esiste una cosiddetta «legge anti-sciopero» (in corso di armamento). Se scioperate vi dichiarate nemici... del Governo Italiano. Ma nessuno ha scioperato contro questa legge. Sarebbe stato un puro anacronismo.

«La Differenza» la prossima settimana non uscirà. E non per via di uno sciopero. Ma perché le nuove leggi del Governo Italiano e una certa disorganizzazione degli enti locali hanno portato le risorse economiche di questo settimanale ad esaurirsi. Per cui non ci sarà un nuovo numero de «La Differenza» neppure la settimana successiva o quella dopo ancora. Ne avevamo già parlato un mese fa in un «numero bianco» e oggi ci presentiamo puntuali all'appuntamento con l'ultima pubblicazione. In queste settimane sono successe due cose che vanno registrate. La prima è stata la partecipazione dei lettori che hanno scritto circa 150 lettere invitando gli amministratori a non far cessare l'avventura di questa rivista in base a motivazioni che ci hanno reso orgogliosi più di ogni cosa e per le quali ringraziamo di cuore ognuno di quelli che hanno trovato il tempo e il modo per sostenerci (le lettere si possono trovare pubblicate nella nostra rubrica «Lettere alla redazione»). La seconda cosa, che dipende decisamente dalla prima, è stata una maggiore disponibilità al dialogo dimostrata dalla Provincia di Roma e dalla Regione Lazio. Entrambi gli enti hanno dichiarato la loro disponibilità ad attivare gli strumenti necessari a rinnovare il sostegno. La Regione Lazio ha inoltre messo in moto una ricerca di risorse concrete, ossia di economie, per ipotizzare una soluzione ponte che possa garantirci la sopravvivenza fino alla fine del 2009 in attesa che si aprano i giochi sui finanziamenti del 2010. Allo stato attuale, ossia al termine del count-down, non sappiamo, però, se tali risorse, quantificate in 40.000 euro, saranno trovate, se saranno effettivamente messe a disposizione e in che tempi. Oggi, dunque, dobbiamo spegnere l'interruttore, anche fosse per una sola settimana, perché le promesse non sono pane. E d'altra parte ci troveremmo in difficoltà a proseguire senza sapere nulla di concreto sul nostro futuro e tantomeno sul presente, come sarebbe difficile accettare soluzioni economiche diverse da quelle che possano garantirci un traghetamento fino alla fine dell'anno, perché sappiamo che un tempo inferiore non sarebbe sufficiente alle istituzioni per predisporre (se vorranno) gli strumenti adeguati ad una politica di sostegno più stabile per il futuro. Ciò dichiariamo,

riconoscendo alle istituzioni coinvolte, che pur hanno preso tardivamente coscienza del problema, un nuovo piano del dialogo che oggi ci pare più soddisfacente rispetto a quanto denunciato quattro settimane fa. A loro, nostri editori, a prescindere da come andranno le cose, va dato comunque il merito di averci, fin qui, permesso di esercitare il nostro mestiere in modo libero e dunque in contro-tendenza rispetto a quell'Italia che Tabucchi dipinge nelle sue recenti dichiarazioni. E in questo, siamo sicuri di aver *fatto la differenza*.

In conclusione, vorremmo aggiungere che dal nostro punto di vista «libertà di stampa», vuol dire «scrivere le cose nel modo in cui si capiscono». Ecco tutto. Se poi, scritte, le cose non si capiscono allora, magari, bisognerà filmarle. E se anche così ci fossero problemi di comprensione si potrebbero spiegare a voce, fare un disegno, uno spettacolo teatrale, un film, prendersi il lungo respiro di un libro. La libertà non sta solo nel dire la verità, ma anche nel trovare la lingua giusta per intendersi. Quest'ultimo numero lo dedichiamo a questo tema che è stato centrale per noi redattori de «La Differenza» e del portale «Scenarindipendenti.it». Oggi, mentre i giornali rimpiccioliscono fino a sparire, ci sono ancora piccole o grandi realtà che attraverso una loro lingua permettono di decodificare l'esistente nella sua esatta entità, con tutte le facce e gli spigoli. A loro, a quelli di cui parliamo e ai molti che non citiamo, dedichiamo questo numero e tutta la nostra avventura, augurandogli, in nostra assenza, di continuare a *fare la differenza*.

Publiche inchieste

Con «Taxi to the dark side» di Gibney, il cinema si conferma il grande inquisitore dell'America contemporanea

di Federico Pontiggia

«We have to work the dark side». Così parlò Dick Cheney, a ridosso dell'11 settembre 2001, per tracciare le linee guida della guerra al terrore che gli Stati Uniti avrebbero intrapreso di lì a poco. Nel dicembre 2002, un tassista afgano di nome Dilawar viene arrestato, insieme a tre passeggeri, con l'accusa di progettare un attentato con auto-bomba a una base Usa. Recluso nella prigione americana di Bagram, viene torturato così violentemente da morire cinque giorni dopo. Un'autopsia rivelò che le sue gambe erano state maciullate a tal punto che, fosse sopravvissuto, avrebbero dovuto essere amputate.

In seguito, l'informatore che l'aveva consegnato, dietro pagamento, alle autorità Usa fu riconosciuto come il vero responsabile del crimine: solo il 7% dei prigionieri di Guantanamo sono stati catturati dagli americani e dalla forze

della coalizione, e molti dei detenuti in Afghanistan sono finiti dentro grazie ai “collaborazionisti” dell’Alleanza del Nord.

Non è chiaro perché Dilawar fu accusato, ma, come i suoi stessi aguzzini ammettono, divenne evidente prima della fine dell’interrogatorio - l’uomo sospeso in aria per le braccia e bastonato alle gambe - che era innocente. Ma le torture non finirono...

Un report ufficiale stabilì come Dilawar fosse morto per «cause naturali», ma il *New York Times* scovò un referto autoptico che parlava di omicidio. Dopo una tardiva indagine, alcuni soldati Usa furono imputati dell’omicidio: tra questi, nessun ufficiale.



Dilawar fu la prima vittima del “work the dark side”, ed è il punto di partenza del regista Alex Gibney (*Enron*) per *Taxi to the dark side*, documentario premio Oscar nel 2008 e vincitore al Tribeca Film Festival, che arriva nelle nostre sale - meglio tardi che mai... - con Ripley’s Film.

La sua terrificante attualità, anzi la preveggenza, è confermata oggi dalla pubblicazione, col «si stampi» di Obama, dei memo della CIA, che ha creato un putiferio a Langley.

Due i punti roventi: la possibilità per un procuratore distrettuale di indagare contro gli agenti che applicarono tecniche di interrogatorio equiparate alla tortura dall’amministrazione Obama; l’eventualità che il Congresso vari una legge per istituire una “Commissione verità”, destinata a svelare le identità degli 007.

Se Obama ha rassicurato: «Non perseguirò i responsabili, perché quando eseguirono queste tecniche erano nella legalità», Cheney ha rincarato la dose: «il waterboarding (la tortura che simula l’annegamento, usata 266 volte, NdR)

ha funzionato, ha salvato vite di cittadini americani».

Intervistando i “poveri cristi” che sarebbero finiti davanti alla corte marziale e i luciferini legali del Dipartimento di Giustizia (ma divagando - e non ce n’era bisogno - con immagini di tortura dal serial 24 e le memorie del prigioniero, trombato nella corsa alla Casa Bianca, John McCain...), *Taxi to the dark side* segue gli ultimi giorni della vita di Dilawar e mostra come le decisioni di Bush e accoliti, che convinsero il Congresso ad approvare l’uso della tortura contro i prigionieri di guerra, portarono direttamente alla sua morte. Ma è il fuoricampo a conservare gli interrogativi ineludibili: fin dove si può combattere un nemico non identificato senza venir meno alle regole democratiche? Può il terrorismo distruggere la democrazia? E, l’ultimo, terribile: ora, che cosa ci aspetta?



Interrogativi disertati dal grande pubblico Usa, che il film non l’ha visto, e che ora risuonano in tutta la loro dirompente necessità: informativa e, soprattutto, etica. Con un lascito fondamentale: al di là delle breaking news, blog, mass media più o meno allineati, sparute voci fuori dal coro, pubbliche ammende delle Amministrazioni, a fare ancora una volta luce nel buio è il cinema, che scava nel nostro dark side morale per consegnarci la verità, una verità difficile da digerire e ancor più da guardare.

Archivi del dopo-guerra-infinita

Una sociologia concettuale per immagini e tracce è l’arte dell’Atlas Group di Walid Raad

di Attilio Scarpellini

Due chevrolet nere affiancate piovono a testa in giù su un foglio bianco: sono immobili e in movimento, due plastiche figurine che sembrano estratte da un’ingenua pubblicità di venti, forse trenta anni fa - alla base del foglio una mano artigianale ha tracciato dei caratteri arabi a matita. In un’altra immagine è una Nissan che un

po' di sbieco fluttua nel bianco; in un'altra ancora due vetture un po' pretenziose sono accostate dalla parte del cofano, come se un bambino le avesse fatte incrociare in un giocoso incidente. In alto o di lato, in basso o a fianco delle automobili scontornate, c'è sempre una scritta in quei caratteri astrusi che per un occidentale assumono spesso l'aspetto di una mera decorazione. Album di figurine, catalogo personale di un fanatico di auto più o meno d'epoca, rudimentale bozzetto pubblicitario: la realtà delle 145 immagini di automobili contenute in *Carnet volume 38: already been in a lake of fire* - opera dell'artista libanese Waalid Raad e nel contempo uno degli innumerevoli *file* che il dottor Fadl Fakoury ha lasciato in eredità al labirintico archivio dell'Atlas Group - è interamente custodita nelle didascalie scritte a matita. Qui non conta quel che si vede, ma quel che si riesce a decifrare dietro l'immagine, non ciò che è evidente, ma ciò che l'evidenza nasconde, non la capacità estetica di guardare, ma quella - eminentemente etica - di leggere e di tradurre. Vicina è la lingua, lontana (e ormai sepolta, come si vedrà) l'immagine. Se ci si avvicina alla planche n. 55 ad esempio si può leggere: «Nissan 4x4 bianca, 23 maggio 1985, ore 14. Beirut. 55 morti, 174 feriti, 35 vetture bruciate. Perimetro di distruzione 500 metri, 300 chili di esplosivo». Ciascuno dei modelli raccolti nel "carnet" di Raad, sempre che non si tratti del suo misterioso eteronimo professorale, è la riproduzione esatta - marca, modello, colore - di una delle automobili che, dal 1975 al 1991, cioè nell'arco della guerra civile libanese, sono state trasformate in autobombe. E così la serie, quasi infantile, di vetture destinate all'esplosione e alla distruzione (doppiata dalle fotografie "stereotipate" e dalle meticolose planimetrie urbane di *My Neck Is Thinner than a Hair*, progetto del 2004 che conclude l'inchiesta del Gruppo sugli attentati) potrebbe evocare, o proseguire concettualmente, le serie di automobili incidentate vampirizzate da Warhol nel ciclo *Death and Disaster*. Se solo Walid Raad non si trovasse al lato opposto della mitologia pop e del suo iconismo (quale lato? quello di una sorta di nemesi immaginaria del referente, vien da dire, lo stesso di Christian Boltanski, in cui l'ipertrofia singolare del dettaglio, sbaraglia per accumulazione l'idea di una standardizzazione dell'esistente in una matrice).

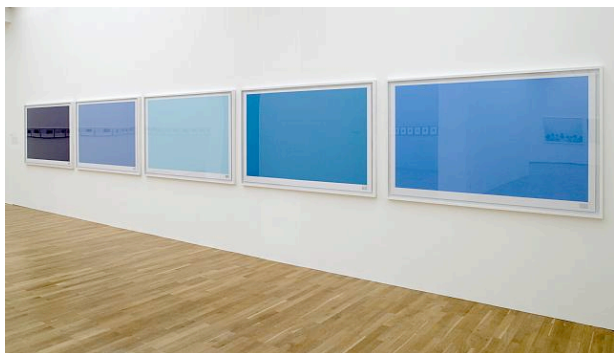
Qui è la precisione didascalica, con quella sua scansione pseudo-scientifica di una realtà altrimenti indisponibile alla memoria - perché esplosa in uno stillicidio di attentati, frantumata in una mortifera irradiazione di eventi - che lascia immaginare (dando per inciso ragione a Benjamin che preconizzava l'epoca in cui il fotografo non sarebbe più stato in grado di "leggere le proprie immagini"), laddove l'immagine non fa che ottundere e sviare lo sguardo. Il dato è aperto sul fittizio - e a maggior ragione, visto che potrebbe essere a sua volta finto: nessuna prova ultima garantisce i frammentari archivi dell'Atlas Group - mentre l'immaginario retrocede verso la

sparizione della realtà: questa pratica storica che Waalid Raad si è impegnato romanticamente a contrastare, opponendo le sue minuziose collezioni di indizi e di sintomi rigorosamente individuali alla drammaturgia sommaria e lineare di una storia che, in Libano come altrove, continua a rimuovere ciò che distrugge. Per comprendere la sua impresa sisifea, condotta dall'esilio newyorkese, bisognerebbe alzare su di essa il celebre motto sfuggito dal seno dell'imperialista Kipling: «La prima vittima di una guerra è sempre la verità». Poiché della verità, nella città che rinasce sulle sue macerie non c'è più - è il senso di *Sweet Talk*, forse il progetto di documentazione più ambizioso dell'Atlas Group che documenta la mutazione di Beirut - resta soltanto il trauma di una memoria dispersa, letteralmente scoppiata, dove la molteplicità dei ricordi, degli sguardi, delle fantasie (dei sintomi, direbbe il freudiano Raad) non può essere più ricondotta nell'unità di un'esperienza reale.



Quello che l'Atlas Group riesuma in continuazione col suo esercizio foucaultiano di archeologia del presente è il dopoguerra di una guerra che non finisce mai, una specie di puzzle epico a cui manca il modello, uno sviamento che si trasforma in elusione del centro a cui la petizione concettuale dei lavori di Raad - artista e saggista, affabulatore e documentarista, in un'unica soluzione - più che un codice artistico, fornisce una possibilità linguistica tendenzialmente inesauribile (quanto lo è la sua estenuante opera di archiviazione). Ma è uno sviamento malinconico, più subito che poeticamente voluto, dove l'angoscia del referente perduto - e dell'impossibilità di riportare la rappresentazione al suo stato originario, di impronta veridica, non contraffatta, di quel che è stato - gioca un ruolo

chiave, del tutto scervo da quell'euforia che (secondo Jameson) è la stimmate del postmodernismo.



Secrets in the open sea (2003) è un'altra opera cruciale nella produzione dell'Atlas Group. La sua genesi è davvero sintomatica: una serie di fotografie monocrome azzurre "come il Mediterraneo" sarebbero state ritrovate tra le macerie del centro di Beirut dopo la guerra del 1992 e consegnate al gruppo perché le esaminasse. L'esame radiografico delle foto in laboratorio ha rivelato l'esistenza di alcune fotografie in bianco e nero soggiacenti che rappresentano i ritratti di persone scomparse in mare durante la guerra. Nella sua installazione, l'Atlas Group ha montato le immagini monocrome in grande formato (113 per 173 cm) sistemando sulla destra del quadro i piccoli ritratti in bianco e nero: moltiplicato dalla luminosità del vetro, l'azzurro pallido delle monocromie ondeggia sotto gli occhi dello spettatore, proprio come il mare che ha inghiottito le persone dei ritratti. L'effetto, cioè la storia, la sua estetica monumentale, sommerge l'evento che l'ha originata. E il singolo, come diceva Búchner, è solo "schiuma sulle onde".

Walid Raad sarà visiting professor di quest'anno per il Corso Superiore di Arti Visive organizzato, dal 1 al 22 luglio a Como dalla Fondazione Antonio Ratti.

Un teatro con parole per raccontare il presente

L'Accademia degli Artefatti dal post-drammatico alla precisione di un testo che rifletta la realtà

di Gerardo Guccini

«Teseo è rappresentato come un uomo seduto per terra. Ha sei braccia come la dea Kalì e ognuna di queste sei braccia sostengono un elemento utile alla narrazione. In particolare una testa che muove come fosse il pupazzo d'un ventriloquo e un altoparlante da cui esce la sua voce. Teseo è vestito con una giacca e un pantalone del colore del fondale, è marmorizzato. Il vestito lascia intravedere le parti di acciaio delle braccia. Il volto è ricoperto di argilla e una benda gli esclude

la visione, porta una corona simbolo del potere (vedi "Natura morta"). Indossa una camicia di specchi perché egli stesso è uno specchio riflettente in forma di eroe, è tutto proiettato all'esterno, nell'azione, e lo specchio in lui è verifica di identità» (Fabrizio Arcuri - Elio Castellana, *"Sono stato l'eroe o il tramonto dell'eroe. Monologo d'occidente". Drammaturgia dello spettacolo*, "Prove di Drammaturgia", n. 2/2000, p. 7).

Così, Fabrizio Arcuri e Elio Castellana puntualizzavano il concetto e la figura di Teseo in vista dello spettacolo *Sono stato l'eroe o il tramonto dell'eroe. Monologo d'occidente* (Milano, "Teatri '90", 6/2/1999). La descrizione faceva parte del dossier drammaturgico presentato all'inizio delle prove. C'erano scritti che tracciavano la struttura concettuale dello spettacolo e descrivevano i contenuti delle prime due scene, e poi immagini di riferimento, disegni, diagrammi, sinossi, indicazioni bibliografiche: Plutarco, Gide, Yourcenar, Bataille, Manganelli, Wittgenstein, Savater, Nietzsche, Foucault, Nancy, Baudrillard. La terza e ultima scena, le azioni e le parole degli attori, le dinamiche scenografiche e le integrazioni sonore non facevano parte delle prove progetto iniziale, ma rientravano fra le competenze delle "prove": parola che rende solo in modo approssimativo i processi di teatralità collettiva che intrecciano alla composizione dello spettacolo le esperienze individuali che questa suscita.

Prima che iniziasse l'avvicinamento agli autori che contraddistingue la ricerca degli Artefatti a partire da *Car* di O'Connell (2001), i percorsi di Fabrizio Arcuri coi suoi attori prevedevano alcune operazioni ricorrenti. Si cominciava con l'introduzione delle tematiche da parte dei drammaturghi; si proseguiva con la restituzione di referenti concettuali e visivi (dei quali la descrizione di Teseo è esempio indicativo); si passava quindi allo spettacolo attraverso momenti di improvvisazione e discussione. Questi sviluppi progettuali, però, non iniziavano né finivano con l'esternazione spettacolare, ma lasciavano piccole tracce installative (*Natura morta con figure*), espellevano materiali video (*Sulle possibilità irrazionali di vita ad una data qualsiasi*), ribaltavano la prospettiva mostrando in foto quello che in scena non si vede (*Protesi e sopravvivenze; una semplificazione*), si presentavano in un evento unico come una lunga sfilata (*Preludio dell'età oscura*).

Sensorio, concettuale e disseminato in traiettorie che sfidavano la dispersione del senso, il teatro degli Artefatti rispondeva con spontanee aderenze ai tratti stilistici del post-drammatico teorizzato da Hans-Thies Lehmann alla fine degli anni Novanta: assenza di sintesi; presenza di elementi propri della tradizione manieristica come l'avversione alla completezza, l'inclinazione all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso; non-

gerarchizzazione dei segni teatrali e loro simultaneità; affermazione della presenza corporea; sostituzione del testo drammatico con un *performance text*.



A circa un decennio di distanza, questa prima fase post-drammatica sembrerebbe essersi conclusa. Indagando senza preconcetti il percorso (non solo strutturale, ma di vita) che separa il testo drammatico dall'atto teatrale, Arcuri e gli Artefatti hanno sostituito all'attore immagine l'attore parlante. E cioè un "attore persona" che condivide empaticamente col pubblico il proprio rapporto col testo. Rispetto alle modalità tradizionali, queste ritrovate relazioni fra attore, drammaturgia e spettatore registrano, però, una variante vertiginosa e semplice. Mentre le prime vedevano l'attore indossare il testo e manifestarsi attraverso il personaggio; gli Artefatti manifestano la persona dell'attore nell'atto di rapportarsi alle parole che *dirà*, così che proprio le intermittenze, in cui le parole vengono ricordate, cercate, indovinate, sperimentate, prefigurate o contraddette, definiscono presenze (identità d'attore straniato o personaggi) che, attraverso accentuazioni, ritmi e dislocazioni di intento, si trasmettono per contagio al testo detto.

Negli spettacoli degli Artefatti, il lavoro sulla parola emana emittenti/persona, mentre il testo drammatico si nega in quanto architettura preventiva venendo segmentato in parole che sembrano (e talvolta sono) trovate all'istante.

Le presenze sceniche degli Artefatti sono decisamente quotidiane. Sedersi in prima fila può risultare imbarazzante: si finisce per pensare che ti parlino davvero. Le cose che dicono e che accadono sono però straordinarie: ironiche e tragiche. Quando, nel teatro degli Artefatti, c'è sangue o cadere di corpi, come nella recente *Nascita di una nazione* di Ravenhill, accade di sentire il gemito spontaneo del pubblico.

Il manierista Arcuri ha imparato che il meraviglioso disgiunto da stupore non è veramente tale, ma ricerca di stile, e che lo stupore è in sé semplice. Il recitare degli Artefatti, così come oggi lo vediamo, sembra richiamare l'antica prescrizione retorica che raccomandava di far precedere la parola dal gesto, allo stesso modo in cui il lampo - che si vede - scoppia prima del tuono - che si sente. Per gli attori di Arcuri, però, questo "gesto" è in realtà sospensione di tutta la persona sul ciglio della parola non ancora pronunciata.

Lavorare sulla fase che precede il dire e condiziona il detto, schiude diverse declinazioni recitative. Negli spettacoli su testi di Crimp (*Tre pezzi facili*, *Un cielo tutto blu*, *Attentati*, *BeSIDES*) il testo è come una corda tesa lungo la quale gli attori si muovono esibendo le difficoltà d'ogni singolo passo. Il percorso è tracciato, ma posare il piede richiede un lavoro speciale. E se la corda incomincia a oscillare (magari a causa del regista che la muove da un capo), allora, il movimento si arricchisce di spinte e contropinte facendo della parola detta, quando viene pronunciata, l'Itaca d'una piccola odissea. Gli Artefatti, nell'avvicinarsi al testo, si sono inventati clowns funambolici.

Con *An oak tree* di Tim Crouch, l'arte di fondare il senso della frase sull'esitazione che la precede, si coniuga ad una situazione in cui un *attore ospite*, di volta in volta di diverso, si trova per davvero nella condizione di inventare e annodare all'improvviso una sua linea di azioni e reazioni. Questi, infatti, realizza un canovaccio di cui non è al corrente e che gli viene gradualmente esplicitato da un *attore guida*.



Con Mark Ravenhill, di cui è in corso di svolgimento il progetto *Spara trova il tesoro e ripeti* - un puzzle di diciassette brani autonomi e diversamente coniugabili -, le parole non vengono né improvvisate né pronunciate da attori straniati che prendono ironicamente le distanze dai loro stessi enunciati, ma manifestano risorse interne alla persona. E cioè procedono da un immaginario personale, che il testo coinvolge in eclettici percorsi di senso coniugando le tonalità del parlato alle strutture d'una teatralità profonda: il coro, la metonimia drammatica del personaggio/simbolo, l'apertura della quarta parete, l'appartarsi dell'attore dallo sguardo del pubblico, la dialettica fra dialogo e presenza. La

dialettica tra dialogo e presenza e quella, di nuovo fondante, tra teatro e realtà. E Ravenhill, infatti, anima con dialoghi franti e spesso non riferibili a personaggi determinati una psiche collettiva che riflette i traumi della contemporaneità, dalla guerra nel Golfo agli attentati di Londra. Scelta questa che, confermando una tendenza ormai connaturata alla drammaturgia anglosassone, allontana dai processi della rigenerazione drammatica il fantasma dell'alienazione sociale. Anche per questo il progetto degli Artefatti si rivela prezioso ed utile come pungolo ad esempio alla scrittura drammatica italiana.

Questo *teatro con i testi* - che non è in alcun modo un *teatro dei testi* - non interrompe, in realtà, il percorso degli Artefatti, che sono passati dalle pratiche del post-drammatico all'esplorazione d'una possibilità ulteriore e non ancora storicizzata del teatro contemporaneo.

Il post-drammatico scenico ha, infatti, prodotto molteplici linee di drammaturgia testuale che contraddicono la sua definizione categorica. Da un lato, le pratiche della "scrittura scenica" hanno dimostrato la capacità di produrre "testi consuntivi" (per riprendere la felice nozione di Siro Ferrone). Dall'altro, specie in area anglosassone, sono apparsi autori che applicano alla scrittura le caratteristiche del post-drammatico come l'assenza di sintesi, l'avversione alla compiutezza, l'inclinazione all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso. I loro testi non combinano assialmente fabula, intreccio e svolgimenti verbali, né coniugano sinteticamente emittente testuale e personaggio, ma sperimentano le possibilità d'un dialogismo epico che porta gli attori a combinare dinamiche relazionali di tipo orizzontale - fra attore e attore - e di tipo verticale - fra attore e spettatore -, utilizzando le parole come momenti d'avvio e punti di riferimento del passaggio allo spettacolo. Arcuri si è dunque riferito a drammaturgie scritte che gli consentissero di riprendere e sviluppare su diverse basi la composizione collettiva dello spettacolo. E, nel rapportarsi ad opere, che, sfuggendo la sintesi, evitano di implicare preventivamente gli eventi scenici, ha sondato in concreto le possibilità d'una conduzione post-registica.

Se l'arte del regista si è originariamente definita e come rivelata a se stessa sostituendo i progetti spettacolari previsti dagli autori, la post-regia di Arcuri corrisponde, non già ad una assenza di testi - possibilità storicamente dominata dal ruolo del regista/Maestro/demiurgo -, ma all'utilizzo di testi che non progettano né la rappresentazione scenica né l'identità psichica del personaggio. In questa diversa prospettiva, l'attività di ricomposizione - che caratterizza la regia storica - si scinde, da un lato, in un lavoro con gli attori che ricava dall'attuazione del testo linee di azione che questo non contiene, dall'altro, nella concertazione dei singoli sviluppi.

All'autoreferenzialità del post-drammatico si sostituisce così una *nuova referenzialità*, che non

s'incardina alla *psiche* del personaggio come accade nelle forme del "dramma moderno", bensì al *bios* dell'attore parlante.

Laboratori di critica

«'Novo critico» e «Scenarindipendenti.it» due progetti in attesa di «riabilitazione»

di Mariateresa Surianello e Gian Maria Tosatti

All'origine era *Uovo critico* il titolo di quel ciclo di appuntamenti, sostenuto dalla Provincia di Roma all'interno del progetto «Scenari Indipendenti» e svoltosi tra l'inverno e la primavera 2008 nel piccolo spazio romano di Kataklima, che invitava alcuni critici a sperimentare una triangolazione naturale ma affatto frequentata dal vivo. Artista-opera/spettatore/critico collocati, ciascuno col proprio "ruolo", in una dimensione osmotica. Poi la diffida, in verità alquanto bizzarra, ad utilizzare la parola «uovo» - comune quanto "mamma" - l'avrebbe rinominato nel 2009 «'Novo critico». Ma la stagione è ormai al termine e la seconda edizione di questo laboratorio ideato e diretto da Elvira Frosini non ha visto la luce nella sala di Kataklima, al Pigneto, né nelle Università romane che sarebbe andato a coinvolgere (La Sapienza e Tor Vergata).



Uovo, 'Novo o come altro lo si debba nominare, il senso del progetto che Frosini è andata mettendo a punto in questi mesi non cambia, si rafforza, invece, nel suo tentativo di creazione di una formula. E nel secondo anno avrebbe allargato la sfera d'azione, raggiungendo quel bacino d'utenza universitario spesso relegato in recinti teoretici privi di sbocchi nelle realtà teatrali. Il punto di partenza non è stato tanto e solo la volontà di supplire alla cronica mancanza di spazi per la comunicazione dei fatti di teatro (specialmente nei media tradizionali, tv e giornali cartacei), ma quanto la possibilità di immaginare una forma dialogica di fruizione dell'opera e dell'artista. Una sorta di processo partecipato nell'invenzione di un nuovo evento "performativo" che avesse per protagonisti l'artista-opera, lo spettatore e il

critico e dal quale se ne uscisse con un'accresciuta conoscenza reciproca.

Ma forse l'intenzione di Elvira Frosini è stata anche quella di spingere i critici oltre il proprio ruolo canonico, fuori dalla solitudine della scrittura. E sollecitarli a un confronto diretto con l'artista e il pubblico che lasciasse emergere - è divertente il gioco di parole - una criticità nel proprio ruolo critico. Non a caso a curare le otto nuove e nuovissime realtà teatrali, invitate nell'intimità di Kataklima, sono stati chiamati altrettanti critici, ma non altrettanto nuovi (la scrivente è stata la più giovane, se si esclude Lorenzo Donati, ma comunque non è questione solo anagrafica), dal compianto Nico Garrone a Gianfranco Capitta, da Antonio Audino ad Attilio Scarcellini, da Marcantoni Lucidi a Donatella Bertozzi. Questa capacità di rompere certe resistenze è stato senz'altro uno dei punti di forza di *Uovo critico* 2008, l'inizio di una nuova frontiera di comunicazione per i gruppi partecipanti (Maddai, Alessandra Cristiani, Teatro Sotterraneo, Reggimento Carri-Roberto Corradino, Psicopompo Teatro-Manuela Cherubini, Kataklima Teatro-Elvira Frosini, Gramigna_ct, Muta Imago), anche per lo spazio che si è andato ad abitare nel corso di questi incontri, quella piccola sala di Kataklima che obbligava tutti a liberarsi delle scarpe e moltissimi a sedersi in terra, così vicini gli uni agli altri.

Un nuovo modo di pensare all'evento teatrale, dilatandone i tempi oltre lo spettacolo e avvicinandone linguaggi ed esperienze contigue. Con un pizzico di autoreferenzialità - arte di cui è maestra la televisione, con la sequela di rotocalchi tv e cartacei ad essa collegati - gli appuntamenti programmati da *Uovo critico* hanno innescato un circolo virtuoso di occasioni, di riflessioni e visibilità, che sono andati snodandosi attraverso le riprese video delle serate, postate su <http://uovocritico.blogspot.com>, le registrazioni audio realizzate da Podoff nei suoi studi (trasmesse in streaming su www.podoff.splinder.com), le osservazioni depositate da Valentina Valentini... Tutto questo, naturalmente, è linkato nella homepage di www.scenarindipendenti.it.

Passando da un laboratorio all'altro ci piacerebbe, in quest'ultimo numero, parlare anche di «Scenarindipendenti.it», il portale che questa redazione ha gestito parallelamente a «La Differenza». Uno strumento complementare necessario, una piattaforma di dialogo pensata per sviluppare processi che rispetto a quelli del settimanale avessero un altro tempo, quello «reale» della rete.

Il progetto, sviluppatosi per tappe è partito da un sito «monolivello» gestito dalla redazione e basato sulla comunicazione di eventi quotidiani, per approdare poi ad una condivisione degli spazi telematici col mondo degli artisti. Circa 150 realtà (fra compagnie ed operatori) hanno progressivamente animato questo secondo livello

iniziando ad inserire puntualmente, in un «calendario autogestito», le proprie news, dando vita ad un continuo flusso di informazioni e di appuntamenti su scala nazionale legati al teatro indipendente.



L'interruzione dell'attività del sito arriva oggi nel momento in cui la redazione della *Differenza* stava preparando il passo successivo nello sviluppo del portale, ossia la definitiva apertura del dialogo in un'ottica multilivello di piazza telematica in cui poter fare incontrare tutti i mondi e tutti gli stimoli che appartengono alla scena indipendente. Scegliamo così di accennarvi oggi, nell'ultimo numero de «La Differenza», come proposito per il futuro, come speranza di poter a breve ricominciare le pubblicazioni dando vita anche a tale trasformazione in una direzione che, appunto segua la riflessione di questa settimana sulla "libertà di comunicare".

Come sarebbe dunque il nuovo Scenarindipendenti.it è cosa che si può spiegare facilmente attraverso la parola «laboratorio». Alla supervisione strategica della redazione de «La Differenza» e all'autogestione del calendario da parte degli artisti si affiancheranno altri due livelli fondamentali. Il primo sarà quello della critica, realizzata da un gruppo di giovanissimi firme professionali under 30 sparse sul territorio nazionale che possano usare gli spazi del portale per costruire un nuovo modo di mettere in connessione i mondi dell'arte e quelli della società contemporanea.

L'altro livello è quello della pratica nel mondo della comunicazione da realizzare in collaborazione con le università attraverso un laboratorio permanente che porterà gli studenti a trovare, selezionare e pubblicare quotidianamente notizie sui mondi della scena contemporanea.

In questo senso Scenarindipendenti.it nella sua missione di sito istituzionale vorrebbe dare risposta a tre questioni estremamente attuali, controbalanciando il progressivo prosciugamento di spazi critici sui giornali che taglia completamente fuori le giovani generazioni, collaborando con le università italiane per supplire i limiti di «pratica sul campo» che esse hanno da sempre, e moltiplicando la presenza di informazioni ad uso degli utenti che attraverso l'incrocio di questi quattro livelli potranno avere una visione completa e quotidiana su quel che accade nel mondo delle arti contemporanee. Infine ci piace pensare che sia cosa buona e giusta, in un paese che non sa rinnovarsi, mettere giovani generazioni al lavoro su una giovane scena.

Ciò in cui credo

Una chiusura (speriamo provvisoria)

di James G. Ballard

Credo nel potere che ha l'immaginazione di plasmare il mondo, di liberare la verità dentro di noi, di cacciare la notte, di trascendere la morte, di incantare le autostrade, di propiziarsi gli uccelli, di assicurarsi la fiducia dei folli.

Credo nelle mie ossessioni, nella bellezza degli scontri d'auto, nella pace delle foreste sommerse, negli orgasmi delle spiagge deserte, nell'eleganza dei cimiteri di automobili, nel mistero dei parcheggi multipiano, nella poesia degli hotel abbandonati.

Credo nelle rampe in disuso di Wake Island, che puntano verso il Pacifico della nostra immaginazione.



Credo nel fascino misterioso di Margaret Thatcher, nella curva delle sue narici e nella lucentezza del suo labbro inferiore; nella malinconia dei coscritti

argentini feriti; nei sorrisi tormentati del personale delle stazioni di rifornimento; nel mio sogno che Margaret Thatcher sia accarezzata da un giovane soldato argentino in un motel dimenticato, sorvegliato da un benzinaio tubercolotico.

Credo nella bellezza di tutte le donne, nella perfidia della loro immaginazione che mi sfiora il cuore; nell'unione dei loro corpi disillusi con le illusorie sbarre cromate dei banconi dei supermarket; nella loro calda tolleranza per le mie perversioni.

Credo nella morte del domani, nell'esaurirsi del tempo, nella nostra ricerca di un tempo nuovo, nei sorrisi di cameriere di autostrada e negli occhi stanchi dei controllori di volo in aeroporti fuori stagione.

Credo negli organi genitali degli uomini e delle donne importanti, nelle posture di Ronald Reagan, di Margaret Thatcher e della principessa Diana, negli odori dolciastri emessi dalle loro labbra mentre fissano le telecamere di tutto il mondo.

Credo nella pazzia, nella verità dell'inesplicabile, nel buon senso delle pietre, nella follia dei fiori, nel morbo conservato per la razza umana dagli astronauti di Apollo.

Credo nel nulla. Credo in Max Ernst, Delvaux, Dalì, Tiziano, Goya, Leonardo, Vermeer, De Chirico, Magritte, Redon, Dürer, Tanguy, Facteur Cheval, torri di Watts, Böcklin, Francis Bacon, e in tutti gli artisti invisibili rinchiusi nei manicomi del pianeta.

Credo nell'impossibilità dell'esistenza, nell'umorismo delle montagne, nell'assurdità dell'elettromagnetismo, nella farsa della geometria, nella crudeltà dell'aritmetica, negli intenti omicidi della logica.

Credo nelle donne adolescenti, nel potere di corruzione della postura delle loro gambe, nella purezza dei loro corpi scompigliati, nelle tracce delle loro pudenda lasciate nei bagni di motel malandati.

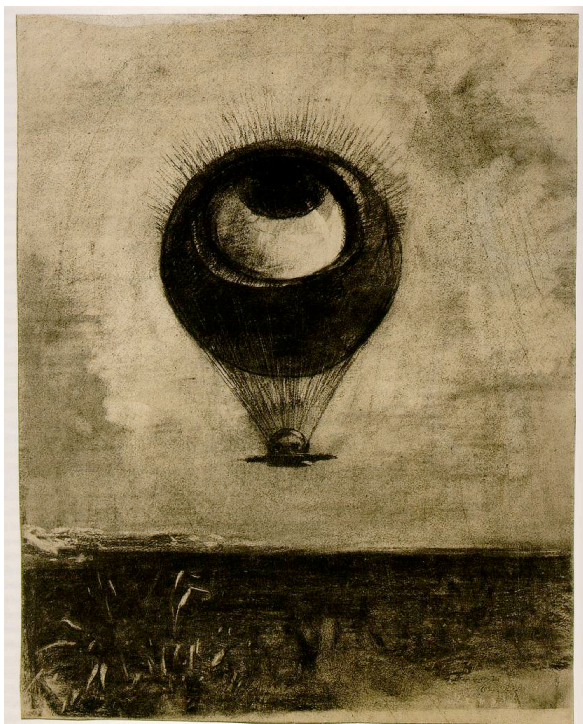
Credo nei voli, nell'eleganza dell'ala e nella bellezza di ogni cosa che abbia mai volato, nella pietra lanciata da un bambino che porta via con sé la saggezza di statisti e ostetriche.

Credo nella gentilezza del bisturi, nella geometria senza limiti dello schermo cinematografico, nell'universo nascosto nei supermarket, nella solitudine del sole, nella loquacità dei pianeti, nella nostra ripetitività, nell'inesistenza dell'universo e nella noia dell'atomo.

Credo nella luce emessa dai videoregistratori nelle vetrine dei grandi magazzini, nell'intuito messianico delle griglie del radiatore delle automobili esposte, nell'eleganza delle macchie

d'olio sulle gondole dei 747 parcheggiati sulle piste catramate dell'aeroporto.

Credo nella non-esistenza del passato, nella morte del futuro, e nelle infinite possibilità del presente.



Credo nello sconvolgimento dei sensi: in Rimbaud, William Burroughs, Huysmans, Genet, Celine, Swift, Defoe, Carroll, Coleridge, Kafka.

Credo nei progettisti delle piramidi, dell'Empire State Building, del Führerbunker di Berlino, delle rampe di lancio di Wake Island.

Credo negli odori corporei della principessa Diana.

Credo nei prossimi cinque minuti. Credo nella storia dei miei piedi.

Credo nell'emicrania, nella noia dei pomeriggi, nella paura dei calendari, nella perfidia degli orologi.

Credo nell'ansia, nella psicosi, nella disperazione.

Credo nelle perversioni, nelle infatuazioni per alberi, principesse, primi ministri, stazioni di rifornimento in disuso (più belle del Taj Mahal), nuvole e uccelli.

Credo nella morte delle emozioni e nel trionfo dell'immaginazione.

Credo in Tokyo, Benidorm, La Grande Motte, Wake Island, Eniwetok, Dealey Plaza.

Credo nell'alcolismo, nelle malattie veneree, nella febbre e nell'esaurimento.

Credo nel dolore.

Credo nella disperazione. Credo in tutti i bambini.

Credo nelle mappe, nei diagrammi, nei codici, negli scacchi, nei puzzle, negli orari aerei, nelle segnalazioni d'aeroporto.

Credo a tutti i pretesti.

Credo a tutte le ragioni.

Credo a tutte le allucinazioni. Credo a tutta la rabbia.

Credo a tutte le mitologie, ricordi, bugie, fantasie, evasioni.

Credo nel mistero e nella malinconia di una mano, nella gentilezza degli alberi, nella saggezza della luce.

la differenza

settimanale di cultura

on-line su www.differenza.org

direttore responsabile
Gian Maria Tosatti

in redazione
Graziano Graziani, Giorgina Pillozzi, 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.