



## Negli abissi del blu

Thinking Blind di Sblocco5

27 agosto 2021 – Ilaria Cecchinato

Di fronte a una centrale nucleare nella ventosa e arida Dungeness in Inghilterra, sorge un piccolo paradiso terrestre: è il giardino attorno a Prospect Cottage, un'antica abitazione di pescatori che il regista inglese Derek Jarman acquistò nel 1986 e di cui per otto anni (fino alla morte nel '94) si prese cura, disegnando un insolito giardino di piante selvatiche. La sfida era di superare ogni ostacolo ambientale e contrastare la bruttezza industriale mediante un atto creativo generatore di bellezza e di vita.

È a partire da questa suggestione e dal film-testamento di Derek Jarman, *Blue*, che il collettivo Sblocco5 ha ideato la performance *Thinking Blind*, andata in scena a Bologna il 10-11 luglio all'Arena Orfeonica e il 17 luglio nell'ambito della rassegna a cura di ERT "San Francesco di Sera – questa piazza è uno spettacolo".

Si tratta di uno spettacolo dalla struttura complessa, composto da differenti piani comunicativo-linguistici (visivo, sonoro, performativo, testuale) sapientemente intrecciati fra loro, capaci di donare un'alta poeticità alla narrazione, ulteriormente accentuata dall'intimità data dall'ascolto che avviene tramite cuffie wireless. Tale intento immersivo nasce dal confronto con la struttura di *Blue*, un film la cui particolarità si basa sull'assenza di visione e la predominanza dell'ascolto: per più di un'ora lo spettatore osserva un quadro monocromo della tonalità Blue Klein e viene immerso in suggestioni sonore che accompagnano la voce di Jarman mentre racconta la sua condizione di semi-cecità causata dall'AIDS (il colore predominante delle sue visioni era il blu, per l'appunto). Tuttavia, la regista di *Thinking Blind* Ivonne Capece (anche in scena insieme a Giulio Santolini) e la costumista e scenografa Micol Vighi, non rinunciano alla componente visiva, che nella performance si sviluppa per immagini iconiche e simbologie ispirate alle arti visive, in continuità con l'intento di confrontarsi con Jarman e omaggiare la sua creatività non solo registica ma anche pittorica. Un simile apparato visivo di figure archetipiche risulta inoltre funzionale a universalizzare la narrazione, la quale si sviluppa secondo una dialettica ben calibrata fra universale e particolare: un macro tema fa da filo conduttore drammaturgico (la perdita del paradiso terrestre da parte dell'essere umano e i tentativi di ritrovarlo dentro di sé), mentre al suo interno emergono di tanto in tanto elementi specifici tratti dalla biografia di Jarman e dalle sue opere (l'omosessualità, la condizione di marginalità sociale, le conseguenti lotte per i diritti civili, la malattia, gli atti creativi come forma di resistenza all'orrore).

La scena si apre con una figura femminile di spalle (Ivonne Capece), immobile a fondo palco nell'angolo sinistro. Ha la schiena scoperta, mentre una lunga e corposa gonna blu le copre interamente gambe e piedi. Attorno lo spazio è scarno, vuoto, freddamente illuminato da dei cilindrici led a luce fissa e bianca, che vediamo posizionati lungo i lati del palco quasi fossero faretti puntati su un quadro in un museo. Su tale plasticità, la figura inizia a parlare: la voce è amplificata, il tono profondo, il ritmo rallentato. Pare provenire da molto lontano,

da un substrato ancestrale o forse da un altrove che però, in qualche modo, ci riguarda. La dilatazione ritmica e il mistero attorno a questa figura sono ulteriormente accentuati dal contenuto metaforico del monologo, una sorta di conto alla rovescia da dieci a uno, basato sulla reiterazione di una domanda («e se una bottiglia verde dovesse accidentalmente cadere?»). Lo spettatore viene così immerso in una dimensione poetica che invita ad abbandonare la comprensione sul piano razionale per lasciare agire quella intuitivo-sensoriale: sebbene il senso infatti non risulti immediatamente decodificabile, il monologo riesce a restituire la sensazione di qualcosa che si sta infrangendo, una sorta di rottura che comporterà presto un accadere ignoto. Tale intuizione si conferma nel quadro successivo, in cui la figura misteriosa abbandona la propria immobilità e inizia a muoversi sinuosamente, quasi ondeggiando: si sposta lentamente nello spazio, un altrove ricreato mediante sonorità dai toni bassi e con una forte carica immersiva data anche dall'ascolto in cuffia. Dall'ampia gonna cominciano ad apparire alcuni elementi, per lo più simbolico-metaforici di non facile interpretazione, il cui senso si svela – sebbene mai in maniera esplicita – nel corso dell'azione performativa.

Fra questi oggetti simbolici, spunta una piramide d'arance che resterà in scena sul lato sinistro del palco per tutta la durata della performance. La scelta – rivelano Ivonne e Micol – non è soltanto legata all'estetica cromatica dell'abbinamento del blu del costume con l'arancione dei frutti, ma anche soprattutto ad alcune



ricerche bibliografiche e iconografiche (condotte con la mediazione e i preziosi suggerimenti di Walter Valeri) secondo le quali l'arancia nella tradizione è simbolo della purezza e della bellezza della natura. Quei frutti in scena, dunque, rimandano alla natura selvaggia e incontaminata, al paradiso terrestre.

Una volta scoperta la piramide d'arance, si comincia a intravedere anche un essere (Giulio Santolini) muoversi sotto la gonna: si vedono i piedi, le gambe, l'abbozzo di una mano. È una fisicità incompleta, ancora tutt'uno col corpo da cui si sta formando. Si aggira per lo spazio insieme alla figura di spalle, muovendosi quasi fosse sott'acqua. L'immagine complessiva si trasforma, apparendo come un grande e sconosciuto animale marino, forse un mostro, forse una divinità. A un certo punto la strana creatura si ferma, mentre l'essere incorporeo ricomincia a muoversi indipendentemente, allungando le proprie membra, giocando con un'arancia. A poco a poco sempre più parti del suo corpo si manifestano, fino a che l'intera fisicità fuoriesce dalla figura di spalle che ormai si svela essere Natura, la Madre Terra. La nuova creatura prende lentamente forma, si rannicchia per infine alzarsi in piedi: è semplicemente un essere umano. Come di consueto, l'atto generatore della crisi del

rapporto uomo-natura avviene con il furto di uno dei frutti dell'Eden, in questo caso un ananas. Esso è un evidente richiamo alla mela della tradizione cristiana, la cui sostituzione con il frutto esotico non si limita a contribuire alla dimensione poetica ed estetica della performance, ma rimanda alla scoperta di Sblocco5 di una memoria ancora più arcaica in cui il vero frutto proibito sarebbe stato proprio un ananas. Da questo momento – e dopo aver deturpato simbolicamente il paradiso attraverso l'atto di sventrare e sbranare una delle arance – la parabola prende avvio attraverso la gestualità, il movimento performato e ulteriori simbologie. La narrazione principale va a intrecciarsi con i monologhi della Madre che procedono paratattici per quadri giustapposti "di vari colori": verde, bianco, giallo e blu, sono tinte che non vediamo ma sentiamo, si manifestano attraverso la parola poetica e



vanno a scandire le varie fasi del percorso di vita dell'essere umano, dall'armonia con la natura, alla perdita della purezza, fino alla contaminazione, la malattia e la morte.

A risuonare familiare nello spettatore non è solo la narrazione di una parabola culturalmente condivisa, ma anche alcuni temi particolari che – sebbene presi specificamente dalla biografia di Jarman – parlano al e del nostro tempo, quasi fossero urgenti inviti alla riflessione sul presente. L'essere umano che come cieco deturpa l'ambiente in cui vive e si ritrova a infettarsi con

l'inquinamento da lui stesso provocato, non può che riportarci al contingente, di certo alla pandemia da Covid-19, ma anche ai disastri ambientali e ai preoccupanti cambiamenti climatici a cui stiamo assistendo. È evidente che quelle macchie blu che a un certo punto vediamo comparire sul corpo dell'essere umano, sono gli ematomi di Jarman provocati dall'AIDS; eppure ormai per lo spettatore è inevitabile generalizzare la questione e sentirla propria. «Quello che questa performance racconta» spiega infatti la regista «è ciò che anche la pandemia ha messo in luce, ovvero l'incapacità dell'uomo di percepirci come parte di un ambiente organico. Ma un virus che viaggia attraverso i canali aerei» continua Ivonne «ci svela che siamo immersi in un mare. Non esiste qualcosa che è fuori di noi e qualcosa che è dentro di noi: l'aria, se è contaminata, contamina il nostro corpo e il nostro interno, e questo è valido sia a livello fisico che ideologico. L'inquinamento delle idee, del pensiero, delle abitudini, sono un'incapacità di vedere il mare in cui viviamo». È in questi termini che si va infatti a evolvere la performance, in un crescendo di tensione e violenza verbali e sonore, fino a una quiete che altro non è che una presa di coscienza da parte dell'essere umano, un riaprire gli occhi sul disastro quando ormai è troppo tardi. L'immagine finale è esemplificativa in tal senso e rende esplicito l'invito a pensarsi come

parte di un tutto, a credere ancora nella possibilità di ricostruire il paradiso perduto perché, in fondo, quel giardino siamo noi. Lo vediamo infatti quell'uomo – a testa in giù, col volto e le braccia coperti da una gonna blu simile a quella della Madre e le gambe in aria – trasformarsi in una forma di vita dalle sembianze botaniche, un arbusto, un albero, qualcosa che sarebbe pronto a sbocciare ma che forse, senza un cambiamento, non può far altro che macchiarsi, contaminarsi, contaminare, scomparire.

*Thinking Blind* è dunque una performance che mette sapientemente in campo non solo molti registri linguistici, ma anche molteplici elementi sul piano contenutistico, dal tema ambientale, alla malattia, all'essere umano in relazione alla natura e alla coscienza della propria incidenza sul mondo. Il tutto viene veicolato attraverso una narrazione che mescola universale e particolare, chiedendo allo spettatore di abbandonare le redini della ragione per un coinvolgimento sensoriale e una comprensione più istintuale, al fine di percepirla davvero quella scossa del pericolo che avanza e che sta lì a dirci «Ascolta! Senti! Apri gli occhi, ora, prima che sia troppo tardi!». *Thinking Blind* allora si svela essere un titolo a due declinazioni: è la denuncia di una condizione (la cecità dell'uomo nei confronti del proprio agire e del disastro imminente), ma anche l'esortazione a chiudere gli occhi per dare spazio ad altri sensi e accedere a una dimensione visiva alternativa, quella del buio in cui tutto è da ricostruire. Ecco allora che il blu, con la sua profondità, si fa invito ad abitare con coraggio gli abissi dell'immaginazione; un atto di resistenza alla decadenza e all'orrore per (ri)costruire – come fece Jarman – il giardino perduto dentro di sé e quantomeno tentare di renderlo concreto nel proprio agire sulla terra.

3 ottobre 2021 – Daniele Rizzo

Dall'esplorazione del suo funzionamento alla constatazione dei suoi limiti, l'ultima giornata di Colpi di Scena – Sguardo nel Contemporaneo presenta il "tutto" e il "niente" di cui è capace il teatro.

Ad aprire le danze è La stradona. Si tratta di un monologo sulla via Emilia, «midollo che ha portato linfa alle nostre città, la vena che ha fatto scorrere la nostra cultura, l'utero in cui siamo stati concepiti». Il serrato confronto del protagonista con la propria stessa vita, che va dall'infanzia in spiaggia al tragico epilogo, anela a diventare «lo specchio di questa regione», viene intervallato da inserti audio-video ed è posto in parallelismo con «un dialogo serrato con una madre muta e archetipica». La speranza è che il «viaggio a episodi da Piacenza a Rimini, dal Po all'Adriatico» possa rappresentare «un viaggio individuale, fatto di avvenimenti comuni, ma proprio per questo universale, come il percorso di formazione di ciascuno di noi». Tuttavia, al netto delle lodevoli intenzioni, sono due gli elementi che non convincono. Il primo è proprio l'ambizione all'universalismo per uno spettacolo che «riflette sui nostri modelli e sulla nostra storia. Dalla nascita del tricolore, la bandiera della madre-patria, a Reggio Emilia nel 1797, ai grandi autori che hanno contribuito a formare il nostro panorama simbolico», ma che in realtà descrive storie di amore e sofferenza che appartengono a un immaginario fin troppo privato per essere integralmente condiviso. La seconda è l'interpretazione patetica di Lorenzo Carpinelli, una scelta di "comodo" più disturbante che coinvolgente, mentre potenzialmente interessante è stato l'utilizzo scenico-evocativo del "dialogo" con lo specchio.

Anche Il Problema – «una storia d'amore, un inno alla vita. Racconta la nudità del dolore quando la morte si affaccia nella vita di una famiglia e come si possa sopravvivere a quel dolore, al presagio di un'assenza» – soffre di un'impostazione attoriale da soap-opera, ma il "problema" più serio non è tanto lo stucchevole pseudo-naturalismo dei personaggi, quanto il "come" Paola Fresa racconta "cosa" («Padre, Madre e Figlia si trovano a dover affrontare un problema: la malattia incurabile che colpisce il Padre») – "come" che, tra l'altro, in alcuni momenti ha rasentato il ridicolo, per esempio nel caso delle scene delle borsettate o quella della doccia, quando i due anziani protagonisti si denudano e amoreggiano come teneri fringuelli. Il problema non è ovviamente la sessualità nella terza età, quanto il piegarla a un incoerente immaginario adolescenziale.

Il palco è «un interno domestico» scenografato come una stanza delimitata da colonne luminose. L'oggetto del "contendere" è quel «precipizio della memoria che è la sindrome di Alzheimer», ma il testo indugia su un realismo di maniera che deflagra nella volgare offesa quando il medico dell'Asl, dopo aver liquidato con cinismo la famiglia accorsa per rivendicare

il diritto all'assistenza per il padre invalido al 100%, inveisce indiscriminatamente sul pubblico additato come (citiamo a memoria) "non migliore di lui", "ipocrita", "contento quando gira lo sguardo altrove dal dolore", "augura la morte pur di non vedere la sofferenza". L'omologazione a standard di quella che è evidentemente l'esperienza di vita dell'autrice, l'idea di poter giudicare senza conoscere minimamente chi ti sta di fronte e il j'accuse moralistico nei confronti dell'Altro tradiscono una miopia e una rigidità intellettualistica che rendono il problema una rappresentazione stantia dal punto di vista scenico-formale e gretta da quella dei contenuti.

Portata in scena al posto di 20/20, **Thinking Blind** cambia completamente registro rispetto alla nuda parola. La performance ideata e diretta da Ivonne Capece è ispirata e dedicata alla vicenda di Derek Jarman, in particolare a *Blue*, la pellicola a cui il cineasta britannico affidò il proprio testamento estetico ed esistenziale. Sieropositivo all'Hiv negli anni in cui esserlo costituiva una condanna, oltre che uno stigma, Jarman compose e realizzò questo lungometraggio (1993) quando era ormai praticamente cieco e aveva "a disposizione" uno spettro visivo limitato alle tonalità del titolo, utilizzando per oltre un'ora un singolo fotogramma blu, le musiche di Simon Fisher-Turner e quattro voci fuori campo (tra cui quella di Tilda Swinton che aveva debuttato proprio con il *Caravaggio* di Jarman).

La costruzione performativa intreccia post-drammaticamente elementi visivi, sonorità e stralci testuali di carattere biografico (la triste vicenda sanitaria, le infinite medicine da assumere) e poetico (la marginalità esistenziale, l'arte come forma di r/esistenza), senza che una partitura prenda il sopravvento sull'altra. Il palco – dove Ivonne Capece e Giulio Santolini sono due figure metaforiche e il loro abitare la scena assume valenza iconica e secondariamente figurativa – è una sorta di ambiente ancestrale nel quale la visione e l'ascolto procedono per quadri e "provocano" l'urto della comprensione.

Il primo quadro è quello di una donna per metà nuda, cinta da una lunga gonna blu sui fianchi e che rimane immobile fintanto che "annuncia", con tono fermo e moderatamente enfatico, una visione su cosa accadrebbe se dieci bottiglie verdi dovessero cadere una a una. La cronologia da dieci a uno è accompagnata da immagini che introducono la dimensione panica dell'allestimento, vale a dire la consapevolezza "lirica" dello stretto legame che intercorre tra il macro e il microcosmo, tra la natura e l'essere umano, tra l'esterno e l'interno. Come sottotesto visivo iniziano a fare comparsa delle arance, il cui rotolare restituisce la fecondità, l'amore e anche la purezza paradisiaca di una fugace condizione primordiale

"Caduta" l'ultima bottiglia verde, Capece, che durante la performance sarà visibile unicamente di spalle, rompe il proprio status "marmoreo" e inizia movimenti quasi impercettibili. Compare una piramide di arance dalla lunga gonna e soprattutto si annuncia la venuta al mondo dell'essere umano, Giulio Santolini. L'uscita dal ventre non è indolore, come se la vita umana non fosse poi così determinata a manifestarsi e a prendersi le responsabilità che l'attendono al varco, ma infine, dopo un estenuante parto, essa compare

plasticamente e riceve in affido non una mela, ma un ananas, simbolo di esotismo, abbondanza e accoglienza.

La generazione, dunque, “contamina” la scena che perde innocenza; l’essere umano fagocita selvaggiamente una arancia, il suo corpo si macchia di blu, mentre i colori restituiti nel “racconto” della donna rappresentano ciò che l’autore ormai non poteva più vedere e dunque il rischio della consapevolezza della perdita quando ormai è troppo tardi. Un ultimo atto di resistenza, estremo e struggente, viene messo in atto dalla donna: nel crescendo fisico e verbale della sua disperazione, che è la disperazione della stessa Terra, cede all’uomo una delle sue due gonne. Gli consente così di coprirsi di blu, di distarsi dall’incoscienza torpore con cui sta devastando il proprio ambiente e la “prima natura” e quindi di provare a ri-fondersi panicamente con e in essa. Nonostante la stratificazione e la “complessità” performativa, *Thinking Blind* è comunque uno spaccato lirico e, a suo modo, limpido della “attenzione” a cui siamo richiamati in quanto esseri umani prima che ogni sforzo diventi inutile.

Il defunto odiava i pettegolezzi, ultimo lavoro dei Menoventi, è invece la “ricostruzione” degli «ultimi giorni di vita di Majakovskij» tratta dall’omonimo romanzo di Serena Vitale ed è il momento conclusivo di un lungo percorso che, «dopo l’attuazione di formati che intrecciano diverse discipline (teatro-letteratura-radio-divulgazione scientifica) – dallo spettacolo teatrale alla mise en espace, dal reading all’incontro interdisciplinare, fino al radiodramma ospitato da Il Teatro di Rai Radio3 – [...] approda allo spettacolo finale».

La caratteristica cifra stilistica della compagnia è evidentissima nel processo di smontaggio e montaggio del meccanismo teatrale attraverso il quale l’allestimento si piega e dispiega sul palco (e anche oltre di esso, considerando i rumori del pubblico sovietico “rievocato” con risate, rimbrotti, buu) e dà vita a uno sconcertante gioco di “concomitanza” nei termini della libera associazione che si instaura tra quanto di conosciuto e quanto di sconosciuto è ormai storicamente emerso della vicenda – anche in seguito allo studio da parte di Vitale dei documenti d’epoca disponibili con l’apertura degli archivi del 1991 (verbali e pettegolezzi compresi).

La teatralizzazione di dinamiche – che i Menoventi e Vitali immaginano – epocali («raccontare la fine di una generazione straordinaria») e personali prende dunque forma nel “chiasma” di ciò che è visibile e di ciò che è invisibile nella e per la conoscenza storica, nelle relazioni spezzate tra Majakovskij, Lili, Jansin, Nora e gli altri (eccellenti tutte le interpretazioni) e nella complessità delle forze rivoluzionarie entro le quali vivevano (quella bolscevica, di poesie “tradite” e di pubblici “strumentalizzati”, ma anche quella teatrale del Teatro dell’Arte di Stanislavskij e della Biomeccanica di Mejerchol’d incarnata nei registri recitativi).

Il rapporto tra Majakovskij e la sua epoca fu e continua a essere controverso (si spiega forse così il suo biglietto di commiato dedicato «A tutti»?) ed è proprio per restituirne l’essenziale reciprocità e complementarietà che la simultaneità delle quattro linee narrative concepite da Battiston e Farina (*L’interrogatorio*, *La camera*, *Il teatro*, *Il bagno*) si sviluppa in un

rincorrersi contemporaneamente diacronico e sincronico. Se i dettagli dei vari loop cambiano lievemente, la sostanza ne risulta comunque sconvolta: la Donna dallo splendido costume fosforescente – che parla in versi ed è stata inviata dal poeta direttamente dal passato – è un'appassionata e spettrale “maestra di sala” che, in alcuni momenti, si intestardisce sui particolari delle prospettive dei diversi testimoni, mettendone in pausa i vari interrogatori o riavvolgendo direttamente il nastro del tempo, mentre in altri parla alla platea (anche) per legittimare la propria paradossale presenza.

La passività di quanto immutabile nel passato è ormai accaduto diviene “motore” della “attività” scenica del presente e Il defunto odiava i pettegolezzi giunge a rap-presentare la specularità di una “unica” realtà che, andando dal palco alla platea in virtù di una inaudita padronanza dei sincronismi scenici e dei ritmi performativi, provoca l'epifania di un contenuto di verità che, a seconda dello sguardo di ogni astante, si fa paradossalmente privato rispetto alle domande: chi e perché ha ucciso il poeta?

Nonostante si intravedano margini operativi nella gestione dei “vuoti” performativi, sia palese la maggiore “attenzione” prestata alla partitura narrativa (almeno in relazione alla ricerca estetico-artistica di *Perdere la faccia* o *La vita agra del dottor F.*) e la dimensione politica del poeta rimanga un po' ai margini, la maturità raggiunta con *Il defunto odiava i pettegolezzi* in termini di complessità dell'ideazione e di limpidezza della realizzazione lascia chiaramente intravedere la statura di una compagnia nata nella piccola Faenza e ormai meritevole di riconoscimento a livello planetario.

Rispetto a cotanta audacia, l'edizione zero di *Sguardo nel Contemporaneo* affida la propria conclusione a uno spettacolo esattamente agli antipodi, *Anteprima Semmelweis*, una «creazione scenica» liberamente tratta dal tesi che Céline, nel 1924, «dedicò alla vita di uno degli eroi scientifici dell'Ottocento: Ignac Fulop Semmelweis». In uno spazio scenico presentato come «essenziale», Marco Foschi drammatizza vocalmente la lettura della vicenda, prima rimanendo in piedi, poi sedendosi in una sorta di “cubo” radiofonico e infine stendendosi su uno pseudo-letto di dissezione anatomica. Peccato che la scarnificazione del processo drammaturgico, la nullificazione attoriale e l'affidamento della «creazione scenica» esclusivamente allo strumento vocale abbiano restituito la percezione più di un audiolibro da ascoltare, che quella di un evento teatrale da esperire.



## Bleue comme une orange

Thinking Blind di (S)blocco 5

4 ottobre 2021 – Ilaria Cecchinato, Giulia Damiano

«La Terre est bleue comme une orange» scriveva Paul Eluard nell'omonima poesia dedicata a quella che divenne poi moglie di Salvador Dalí. I due esponenti del surrealismo non si sarebbe certo aspettati che a leggere oggi questa espressione più che all'amore si pensasse alla mestizia di un'arancia che va marcendo, di una Terra inquinata proprio dai suoi abitanti. Arance e colore blu sono gli elementi simbolici fondamentali della performance Thinking Blind del collettivo bolognese (S)blocco5, liberamente ispirata al film-testamento Blue del



regista inglese Derek Jarman. Il blu che apre l'immaginario della tristezza (lo stesso termine inglese "Blue" traduce tanto il colore quanto il sentimento), della melanconia, della malattia, diviene nel film di Jarman il colore monocromo dello schermo del cinema, che per

un'ora e mezza rimane della tonalità Blue Klein, mentre la sua voce racconta di malattia umana e del pianeta. Thinking Blind di (S)blocco5 non vuole essere solo un omaggio al regista inglese, ma anche una riflessione attorno ai temi caldi del presente, dai virus e dalla malattia, all'uomo come vittima e carnefice del suo stesso stare e vivere sulla Terra. Tra trame di pelle, colori e arance, la performance è costruita secondo un complesso intreccio di differenti piani linguistici (visivo, sonoro, performativo e testuale), capace di donare alta poeticità alla narrazione, ulteriormente accentuata dal particolare apparato simbolico che - sebbene non sempre o completamente comprensibile - riesce a restituire l'atmosfera di un racconto fuori dal tempo. La narrazione si sviluppa secondo una dialettica ben calibrata fra universale e particolare: un macro tema fa da filo conduttore drammaturgico (la perdita del paradiso terrestre da parte dell'essere umano e i tentativi di ritrovarlo dentro di sé), mentre al suo interno emergono di tanto in tanto elementi specifici tratti dalla biografia di Jarman e dalle sue opere (l'omosessualità, la condizione di marginalità sociale, le conseguenti lotte per i diritti civili, la malattia, gli atti creativi come forma di resistenza all'orrore). La scena si apre con una figura femminile di spalle (Ivonne Capece) a schiena scoperta, con una lunga gonna blu a coprirle interamente gambe e piedi, e piume di pavone paiono

spuntarle dal petto. Attorno lo spazio è scarno, vuoto, freddamente illuminato da dei cilindrici led a luce fissa e bianca, che vediamo posizionati lungo i lati del palco. A un certo punto dalla gonna cominciano a fuoriuscire arance, abiti e parti di una fisicità ancora informe, che infine si rivela un essere umano (Giulio Santolini), mentre la figura femminile si scopre Madre Terra. Da qui iniziano le fasi del percorso di vita dell'uomo - dall'armonia con la natura, alla perdita della purezza, fino alla contaminazione, la malattia e la morte - le quali si intrecciano con i monologhi della Madre che procedono paratattici per quadri giustapposti "di vari colori": verde, bianco, giallo e blu. «Dico che un foglio di carta è bianco puro - declama a un certo punto Madre-Terra - ma poi confrontandolo con la neve sembra grigio chiaro. Eppure continuo a chiamarlo bianco». I colori sono percezioni visive relative, non misure oggettive, legati a caratteristiche fisiologiche, dunque facilmente accostabili agli umori e alla salute. «Blue flashes in your eyes». Mutamenti, alterazioni che possono danneggiare anche senza darne l'impressione, anche da fermi, come la malattia umana e l'impatto antropico sul pianeta. Dopotutto il nostro «vivere è vivere della vita degli altri», abbiamo la stessa funzione di un parassita, di un virus.

Lo spettacolo si chiude con il blu - la malattia - che vediamo cospargersi sul corpo dell'essere umano il quale si ferma, si radica a terra e si trasforma in arbusto. Scotch blu avanza in obliquo verso l'alto col suono di qualcosa che si crepa, che si rompe o che se ne va ciecamente. Quale la direzione?

Festival giovane, nato nel 1995 come rassegna di teatro ragazzi e che quest'anno si apre per la prima volta all'intero mondo della rappresentazione, in esso incorporando il suo sguardo iniziale oltre le settorizzazioni che hanno contraddistinto, spesso appesantendola, la scena italiana degli ultimi decenni. È il segno importante di un superamento di limiti e confini che finalmente torna a riconoscere il teatro come mondo unitario e condiviso, all'interno del quale sono le regole estetiche che ne devono caratterizzare l'impatto e l'apprezzamento nel rapporto con il pubblico, inteso sempre come destinatario di uno sguardo ed insieme specchio che questo sguardo elabora e ineluttabilmente restituisce. Ma non si è trattato solo di un appesantimento burocratico, come hanno sottolineato i due direttori artistici Claudio Casadio e Ruggero Sintoni, quanto piuttosto di una sorta di imprigionamento in regole e sotto-regole che con il ricatto economico si sono spesso sovrapposte alla creatività dei

singoli e dei gruppi, causando in quest'ultimo periodo, anche motivato da una certa 'asfissia' da chiusura pandemica che quel ricatto ha accentuato, un percepibile peggioramento della qualità complessiva degli spettacoli e della inventività drammaturgica.

Ben venga dunque questa nuova apertura che, con altre, supera incoerenti divisioni e frammentazioni, mettendo a disposizione idee e così fecondando con nuove seminagioni terreni per così dire resi sterili da mancate e opportune rotazioni, per usare una metafora molto ben comprensibile in quelle terre di Romagna, ricche e ubertose.

È infatti necessario un ritorno alla natura profonda e antica del teatro come rito in grado di aprire ad una conoscenza altrimenti irraggiungibile, indispensabile dunque alla mente e allo spirito dell'umanità e la cui mancanza è vuoto che produce angoscia e anche malattia. Ed è necessario farlo con un rinnovato rigore, capace anch'esso di superare prigioni ideologiche ed economiche e dunque di contrastare ogni caduta di qualità creativa.

Una apertura tra l'altro, costituendo questa un'altra importante caratteristica della rassegna, sostenuta e alimentata da una grande attenzione al testo e alla drammaturgia, fosse originale o contemporanea riscrittura, quale struttura che dà forma allo spettacolo durante il suo transito scenico.

Il festival Colpi di Scena, titolo quanto mai suggestivo e pieno di rimandi, e con esso l'associazione promotrice Accademia Perduta/Romagna Teatri insieme ad Ater Fondazione, è anche questo, una ricerca, un itinerario tra Forlì, Bagnacavallo e Piangipane tra il 30 di settembre e il 2 ottobre, che non è solo una rassegna di spettacoli ma un contatto più profondo con territori creativi come pochi, ora e in passato.

Ho accompagnato una parte di questo itinerario. Queste le mie restituzioni.

## ADAM MAZUR E LE INTOLLERANZE SENTIMENTALI

Un testo complesso e sovrapposto quasi un nodo contorto che talora non si risolve pienamente nella sua messa in scena. Nasce da uno spunto molto letterario nel suo contenuto e anche nella sua lingua, in cui la sintassi narrativa sembra tendere a prevalere su quella drammaturgica. Uno scrittore torna, per scrivere la sua autobiografia ed evidentemente controvoglia, nella sua piccola città da cui ci immaginiamo fosse fuggito. Il ritorno al passato diventa così uno sprofondare in territori dimenticati della mente, un fare i conti con la propria interiorità che è anche un attraversare i luoghi della nostra modernità confusa. È un interpretare la propria infanzia e le proprie radici, in una sorta di ribaltamento che è sovrapposizione di identità e confusione di sessualità, quasi a ricercare in una impossibile fluidità le ragioni ed il riscatto della propria perdita esistenziale. Il padre e la madre sono in queste fantasie, tra l'incesto immaginato e freudianamente elaborato che ci fa adulti e contemporanee ma forse fallaci liberazioni del sé profondo, diventati rispettivamente una donna e un uomo con cui il protagonista si accoppia oniricamente nello squallido albergo a ore in cui si è rifugiato, metafora forse dell'esistenza stessa. Un tentativo di fare i conti con se stesso che però si disperde e sfugge come le immagini oniriche del mattino che sembrano così chiare ma si sottraggono poi ad ogni comprensione. Si tratta di una anteprima e come si sa ogni testo ha una vita sua propria. Ora questo sembra ancora un po' immaturo ma mostra qualità che deve ancora ben esprimere per acquistare un maggiore equilibrio tra intenzionalità narrativa e resa drammatica.

Del Collettivo Lacorsa, che raccoglie le esperienze di Punta Corsara nata da una costola della non scuola delle Albe.

Di Gianni Vastarella. Con Gabriele Guerra, Roberto Magnani, Pasquale Palma, Valeria Pollice. Assistenti alla regia Giuseppina Cervizzi, Vincenzo Salzano. Collaborazione alla drammaturgia Valeria Pollice. Organizzazione Ilenia Carrone. Regia Gianni Vastarella. Al Teatro Goldoni di Bagnacavallo il 1° Ottobre.

## MILLE ANNI O GIU' DI LI'

Una dramaturgia molto moderna, nella commistione di linguaggi capace di traslare e vivisezionare la parola, tra musica in presenza e figuratività (molto belli gli scenografici disegni e i video di Davide Reviati), ma insieme stranamente, e stranamente direi, inattuale. Inattuale poiché legata ai tempi di un narrare antico e universale, in cui la pausa si fa essa stessa significato, risuonando quasi come una eco alla parola recitata, e in cui epos e poesia si legano in un dialogo continuo ma come sospeso in un tempo che scivola nel sogno. Un uomo chiuso in una stanza in una vecchia periferia, una finestra, un balcone e un prato come suo alienato sguardo sul mondo, un uomo che guardando fuori racconta il suo dentro, così da trasformare il ricordo confuso in un delirio significante e illuminante. Dentro tutto ciò i lacerti lirici di due poetesse zingare, dunque nomadi (Branislawa Wajs e Mariella Mehr) ad indicare che anche la vita di chi non si muove è comunque nomade, e anche se non attraversa i confini dello spazio può attraversare quelli del tempo e della sua anima. Lo spettacolo registra, di questo uomo, gli immobili movimenti, mentre lui registra quel poco che attorno a lui accade, da sempre. Luigi Dadina ripropone qui gli accenti commossi di una sua ricerca personale in cui la narrazione è un ritracciare i segni, a volte perduti ma non dimenticati, dell'esistenza singola e della comunità che lo circonda ed è, come detto, capace di trasfigurare modi e sintassi di una modernità spesso, nei giovani, inconsapevole nella sua

rapidità. Uno spettacolo interessante, in prima nazionale e quindi ancora custode di ulteriori miglioramenti.

Con Luigi Dadina e Francesco Giampaoli. Voce Elena Bucci. Ideazione Luigi Dadina e Davide Reviati. Drammaturgia: Luigi Dadina, Davide Reviati, Laura Gambi. Immagini e video Davide Reviati. Musiche Francesco Giampaoli. Regia Luigi Dadina. Produzione Teatro delle Albe/Ravenna Teatro.

Al teatro Sociale di Piangipane il 1° Ottobre.

LA STRADONA – Autobiografia di una regione allo specchio

Un altro viaggio nella storia personale e intima che però qui perde le sue tonalità più universalmente condivise per assumere i toni più espliciti della biografia, seppur efficacemente trasfigurati in geografia. La vita, sempre singolare e soggettiva, si metaforizza dunque in un viaggio tra Piacenza e il mare, tra nascita ed età matura, lungo la via Emilia sognata come un utero che partorisce un mondo, il mondo che vive attorno a quella strada secolare. Un viaggio a stazioni, contrassegnata ciascuna da immagini e video, frammenti della memoria identitaria che hanno in Federico Fellini il loro demiurgo, e insieme scandito dalle parole della poesia, da Campana a Tonino Guerra. Ma ogni tappa è solo una occasione per parlare del sé più nascosto nel rapporto intenso e irrisolto con la propria madre, che solo attraverso quella immagine che può essere condivisa con molti può accettarsi ed essere accettato. Un ulteriore sperimentarsi in scena quasi che questa fosse oggi il solo luogo in cui recuperare qualcosa che andiamo man mano perdendo.

Di Iacopo Gardelli, con Lorenzo Carpinelli. Video di Vladimiro De Felice. Una produzione Studio Doiz, in collaborazione con Home Movies – Sguardi in Camera.

Al Teatro San Luigi di Forlì il 2 ottobre.

IL PROBLEMA

Un dramma di interni, nel doppio senso di un interno fisico, un anonimo appartamento, e di un interno psicologico, quando in entrambi precipita la malattia psichica più nota dei nostri tempi l'Alzheimer. Una narrazione secca e tagliente che però, nello squadrare sintomi e reazioni, fughe e indifferenze, non riesce a superare sglì stretti, forse necessari, confini documentari, quasi ad inchiodare ad un suo proprio senso di colpa l'impotenza singola e la disattenzione sociale. In fondo un intento valido e anche giusto, ma privo di quel colpo d'ala drammaturgico capace di dare senso universale, e quindi una prospettiva profondamente umana, agli eventi che descrive.

Di Paola Fresa, testo menzione speciale Premio Platea. Con Nunzia Antonino, Michele Cipriani,

Franco Ferrante e Paola Fresa. Collaborazione alla creazione collettiva Christian Di Domenico. Scene e costumi Federica Parolini, luci Paolo Casati, tecnico luci Maurizio Coroni, costruzione scene Luigi Di Giorno e Davide Maltinti, video e foto di scena Andrea Bastogi, illustrazione Francesco Chiacchio. Con il sostegno di U.P.I.P.A. (Unione Provinciale Istituzioni Per l'Assistenza –Trento) e TRAC centro di residenza pugliese - Teatro comunale di Novoli  
Al Teatro il Piccolo di Forlì il 2 Ottobre.

## THINKING BLIND

Performance drammaturgica, o meglio drammaturgia performativa dalle profonde suggestioni figurative, ispirata all'ultima opera dell'artista Derek Jarman, malato di AIDS allo stato quasi terminale e reso praticamente cieco da una infezione che gli consentiva di vedere solo nei toni del blu. Il colore blu, che in Klimt ricordiamo rappresentava la parte alta, intellettuale, dello spirito umano, diventa così metafora dell'intera esistenza, quando è in grado di vedere oltre le stesse forme della bellezza e di sentire oltre le sonorità consuete delle parole che la narrano. Una donna che recita, sempre di spalle, immobile come una statua, ed un uomo che danza, entrambi con lunghe gonne blu come sacerdoti dervisci. Stanno in scena e rincorrono le immagini che la vita precipita in essa, tra temi sociali e sofferenza, per ripristinare il proprio dominio sul corpo e la sua libertà dopo tante costrizioni. Un paradigma di ogni esistenza. Uno spettacolo di livello anche nella sua messa in scena. Progetto e regia Ivonne Capece. Performer Ivonne Capece e Giulio Santolini. Collaborazione artistica Walter Valeri, concept visivo e foto Micol Vighi. Performance Finalista Biennale College Teatro 2021 Sezione performance internazionale Under40. Al Teatro Testori di Forlì il 2 ottobre.

## IL DEFUNTO ODIAVA I PETTEGOLEZZI

Non un omaggio a Majakovskij ma il tentativo di esteticamente distillare dalla sua vita e dalle ultime opere, per quanto e in quanto si possano discernere l'una dalle altre, quel senso di inesausto dinamismo, quell'andare oltre che era ed è l'unico modo per riscattare il presente dai suoi limiti e dalle sue cadute. Riscrittura da un romanzo di Serena Vitali, ripropone ritmi e figuratività di quel rivoluzionario innovatore, della vita attraverso l'arte e dell'arte attraverso la vita, ricostruendo una trama futurista mai fine a se stessa ma capace di rintracciare e trascinare alla luce significati e suggerimenti quanto mai contemporanei. Un approccio che va oltre la Storia, che pure ne è la struttura, e la vita di quella generazione perduta per recuperarne non tanto l'insegnamento, per citare il Martinelli della "non scuola" quelli non erano maestri, quanto l'invito ad essere diversi e liberi. Uno spettacolo dal grande dinamismo, sempre sul punto di oltrepassare i confini di una scena profondamente multisegnica, ben scritto e altrettanto ben interpretato.

Tratto dall'omonimo romanzo di Serena Vitale (edizioni Adelphi). Ideazione Consuelo Battiston e Gianni Farina. Drammaturgia, regia, suono, luce Gianni Farina. Con Consuelo Battiston, Tamara Balducci, Leonardo Bianconi, Federica Garavaglia e Mauro Milone. Costumi Elisa Alberghi e Consuelo Battiston. Tecnica Paolo Baldini, costruzioni sceniche Giovanni Delvecchio, organizzazione Marco Molduzzi, Maria Donnoli, comunicazione e promozione Maria Donnoli. Una coproduzione E Production / Menoventi, OperaEstate Festival Veneto, Ravenna Festival.

Al Teatro Dego Fabbri di Forlì il 2 ottobre

## ANTEPRIMA SEMMELWEIS

Una parabola essenziale e paradigmatica quella che Céline descrive nel suo omonimo romanzo da cui il gruppo Città di Ebla trae questa sua creazione scenica presentata in anteprima. La parabola di un visionario cui la società e la storia devono riconoscenza ma cui, forse proprio per questo suo essersi posto oltre o a lato, riservano un destino sfortunato e tragico. Semmelweis è il medico viennese che ha scoperto e debellato le infezioni puerperali

salvando migliaia di vite e anche, solitario e incompreso, il progresso della scienza medica, ma poi, emarginato e isolato, ha concluso tragicamente e dolorosamente la sua vita in manicomio. In uno spazio scenico essenziale lo spettacolo trasfigura da narrazione a drammaturgia, seguendo il filo di una vita che si è dimostrata capace di vedere dove gli altri non vedevano. Il buio della mente di molti illuminato dalla luce di pochi innovatori, forse per questo infelici. Una parabola molto moderna dunque in questi tempi. Uno spettacolo assai suggestivo e messo in scena con coerenza, recitato con abilità.

Creazione scenica liberamente ispirata a *Il dottor Semmelweis* di L.F. Céline. Con Marco Foschi, note di regia Claudio Angelini e Marco Foschi. Scene Claudio Angelini con la partecipazione di Daniele Romualdi e Emanuele Tontini. Traduzione Massimiliano Morini, elaborazione sul testo Claudio Angelini e Marco Foschi. Suoni Cristiano De Fabritis, supervisione musicale Davide Fabbri, direzione tecnica e luci Luca Giovagnoli, fonica Giacomo Calli, costumi Liana Gervasi. Il disegno è realizzato da Barbara Longiardi e Giovanni Pizzigati. Una produzione Città di Ebla in coproduzione con Teatro Akropolis.

All'EXATR di Forlì il 2 ottobre.

All'interno del festival varie occasioni di incontro e discussione, anche per la presentazione di nuovi libri, hanno arricchito l'ospitalità. Una consuetudine che va affermandosi e che segnala la voglia di tornare a confrontarsi tra artisti, studiosi, critici e operatori del teatro italiano.

# DOPPIOZERO

## L'eredità del tempo a colpi di scena

8 ottobre 2021 – Enrico Piergiacomi

Di tutti gli enigmi che attendono di essere decifrati nell'universo, nessuno è forse più enigmatico e indecifrabile del tempo. Facciamo esperienza ogni giorno del suo movimento e misuriamo ogni nostro atto secondo un metro temporale, e tuttavia ignoriamo che cosa sia questa entità che tanto pervade le nostre vite. A intensificare l'enigma è anche il problema del tempo che seguirà alla nostra morte, o che lasciamo in eredità, di cui è difficile capire la vera natura. Da un lato, esso non è nostro, perché sono i posteri a beneficiare dei nostri lasciti. Dall'altro lato, però, il tempo che lasciamo in eredità agli altri è anche quello che ci appartiene realmente, in quanto lo costruiamo e lo doniamo. Emerge un paradosso. Ciò che lasciamo in eredità ci appartiene e non ci appartiene, il che si ripercuote sulla nozione generale del tempo, che ora pare esistere e ora non-essere.

Mi pare possa essere questo uno dei fili conduttori che annoda quattro dei lavori della vetrina della rassegna teatrale Colpi di scena di Forlì (dal 30 settembre al 2 ottobre 2021), organizzata dal centro di produzione Accademia perduta Romagna Teatro. Ciascuna di queste proposte artistiche si pone in modi diversi, infatti, la questione di cosa lasciare in eredità ai posteri, o di come organizzare al presente il tempo di cui altri beneficeranno in futuro prossimo o remoto.

Mille anni o giù di lì, Teatro delle Albe.

Ne è un primo esempio Mille anni o giù di lì del Teatro delle Albe (1° ottobre, Teatro Sociale di Piangipane), che già dal titolo individua come focus di indagine la durata del tempo. In scena ci sono Luigi Dadina e due 'fantasmi': quello visibile del musicista Francesco Giampaoli, o lo spirito della musica che accompagna le parole dell'attore, e quello invisibile del fumettista Davide Reviati, autore delle immagini di lupi, bambini, di foreste attraversate da zingari proiettate sul fondo della scena. Lo spettacolo è lo spaccato di sei giorni tipici di un uomo ai margini del mondo. Dadina è un ex operaio del petrolchimico dell'ANIC, villaggio industriale di Ravenna che sta per essere dismesso e che viene nel frattempo devastato. Le ruspe dell'ENI arrivano per distruggere gli alberi circostanti, mentre dei camion guidati da ignoti rastrellano uomini e donne della periferia, insieme agli zingari che sopravvivono nelle vicinanze. Non potendo occupare il suo tempo a lavorare, né avendo forza di opporsi alla distruzione che procede inarrestabile fuori dalla sua abitazione, Dadina attua una forma di dissenso discreta. Egli registra tutto quello che accade fuori dalla finestra e dentro di lui, forse sotto l'effetto della mescalina o di altre droghe auto-prodotte, e usa questa testimonianza allucinata come "ultimo baluardo" di resistenza allo scempio. Alla fine dello



spettacolo, ascolteremo la registrazione numero 15335. Se supponiamo che l'uomo abbia lasciato una testimonianza al giorno per 365 giorni all'anno, parliamo di circa 42 anni di devastazione e della relativa resistenza segreta.

Non è immediatamente chiaro perché il personaggio di Dadina compia tale attività tutto sommato inutile, o valida sul piano esclusivamente simbolico, e non lasci piuttosto il villaggio al suo destino segnato, per rifarsi una nuova e più tollerabile vita altrove. La risposta è probabilmente che il contatto con la violenza e il degrado permette all'attore di intuire delle presenze bellissime, che danno forza alla sua testimonianza registrata e trasmutano l'orrore in poesia. Il confronto con il dolore dell'ANIC farebbe intuire l'esistenza di alcune "Grandi Madri" nomadi, che si spostano lungo tutta la terra per cercare pace e libertà, di cui gli uomini e le donne della disperata periferia, nonché gli zingari delle foreste circostanti, sarebbero i figli e le figlie. Tali figure materne hanno, come da titolo del lavoro, "mille anni o giù di lì", che è come dire che non hanno tempo né età: infatti, la sofferenza e il desiderio di un riscatto esistono dagli albori dell'umanità, che ha più di dieci secoli di storia. Queste "Grandi Madri" sono state immortalate, ad esempio, dai versi delle poetesse zingare Bronisława Wajs e Mariella Mehr, che non a caso un'altra voce registrata – quella di Elena Bucci – recita tra un delirio e l'altro di Dadina. Ma esse esisteranno finché anche soltanto un bambino disperato sarà perseguitato dalla violenza del mondo. Spostarsi in un altro luogo avrebbe allora significato per Dadina la rinuncia a questa mistica poetica. Soffrire in una sgangherata realtà di periferia è il prezzo da pagare per lasciare in eredità registrazioni che daranno un minimo di coraggio in più agli zingari e ai disperati di domani. Gli uomini e le donne che soffrono non sono soli: sono tutti figli e figlie di "Grandi Madri" impotenti ma amorevoli, dunque fratelli e sorelle in virtù di queste comuni progenitrici. La poesia consolatoria si trasforma così in azione politica, diviene un'espressione di socialismo.

### **Thinking Blind, (S)blocco5.**

Sottile è anche il discorso sul tempo di Thinking Blind di (S)blocco5, andato in scena il 2 ottobre al Teatro Testori di Forlì. Due performer, Giulio Santolini, Ivonne Capece, prendono avvio dal film Blue di Derek Jarman per precipitare l'ascoltatore dentro una sinestesia. Lo scopo è creare un lavoro visivo che cerca paradossalmente l'assenza di visione – la creazione di un campo cieco dove si disimpara a vedere gli oggetti singoli e si aguzza in questo modo l'ascolto. Nel giro di un'ora, Thinking Blue passa dal racconto del giardino di Eden, o della condizione idilliaca in cui dominava il colore verde bellissimo della natura rigogliosa e quello arancione della frutta matura, al graduale processo di caduta in un mondo colmo di malattia e morte, in cui gli oggetti e i viventi sono ora colorati di giallo-blu. Il mutamento cromatico suggerisce, tra le varie cose, un processo di graduale cecità e sordità dell'essere umano. Se nell'Eden quest'ultimo vedeva tutta la natura, ora non vede più nulla, perché si è convinto di essere indipendente dall'ambiente naturale. La pandemia da Covid-19 ha dimostrato il contrario, facendo irrompere in maniera lampante la percezione che noi siamo immersi in un tutto interconnesso. Il blu è così simbolo di un'incapacità di percepire il cosmo nel suo complesso, dunque di sentire che l'umanità è una piccola parte della natura.

A livello scenico, questo piano simbolico è trasposto in un dialogo tra la Madre Natura (Capece) e l'essere umano (Santolini). L'una è sempre vista di spalle, mentre descrive con azioni, parole e oggetti una vicina apocalisse. L'altro danza o agisce sulla scena quasi sempre nella condizione di chi non comprende questi segni e persino svaluta i doni che



riceve dall'ambiente naturale. Ne è un esempio il punto in cui l'essere umano divora un arancio che Madre Natura invece usava per abbellire lo spazio: lo rende, da oggetto estetico, un semplice alimento. Solo verso il finale la situazione sembra mutare. Qui, infatti, l'uomo indossa la sottana blu di cui veste Madre Natura, segnalando un ricongiungimento della parte con l'intero. Entro questa cornice drammatica, il tema dell'eredità del tempo si introduce in relazione alla metafora dell'apocalisse. I segni apocalittici che Madre Natura presenta all'essere umano in scena sono un invito – esteso però agli spettatori – a ricongiungere la fine con l'inizio, in altri termini a ricreare, nel mondo orribile e malato in cui ci troviamo, una condizione vitale almeno somigliante a quella edenica. Ciò avviene su imitazione di Jarman, il quale aveva allestito in un'area prossima a una centrale nucleare un giardino di piante selvatiche, veicolando così la potente suggestione che compito di ogni arte è creare il bello anche nei luoghi capaci di esplodere da un momento all'altro. Thinking Blue di (S)blocco5 prosegue a sua volta l'intuizione di tale artista, ne raccoglie in altri termini l'eredità e sprona lo spettatore ad attivarsi in una direzione salvifica, prima che sia troppo tardi. Se così non farà, il blu resterà l'unico colore visibile ai nostri sensi, la cecità una mutilazione perenne.

Il defunto odiava i pettegolezzi, Menoventi.

Veniamo così al terzo lavoro, Il defunto amava i pettegolezzi di Menoventi (2 ottobre, Teatro Diego Fabbri di Forlì), che ha avuto una lunga gestazione e ha passato varie tappe, dallo studio teatrale alla conferenza scientifica, passando per un reading radiofonico, fino ad arrivare allo spettacolo attuale. La versione finale è una rappresentazione degli ultimi giorni di Majakovskij, che, come è noto, morì il 14 aprile 1930 per un colpo di pistola, non è chiaro se per mano altrui, o per un suicidio istigato dai contemporanei (forse dall'amante Nora che rifiutò di andare a vivere con lui, forse dai suoi falsi e gretti colleghi rivoluzionari). Questo 'caso' apre una complessa riflessione sull'eredità del tempo, che ha una duplice direzione. Da un lato, il lavoro è un saggio biografico-romanzato sull'ossessione che il poeta russo ebbe verso la posterità. La fonte principale è rappresentata dal romanzo-inchiesta di Serena Vitale, da cui lo spettacolo di Menoventi trae il titolo. Poiché il suo genio non riceve i dovuti

riconoscimenti da parte dei suoi contemporanei, Majakovskij decide di parlare nelle proprie opere ai posteri, o agli uomini e alle donne del futuro, rivolgendo loro allocuzioni, inviti alla rivoluzione, persino preghiere a resuscitarlo con la tecnologia avanzata che crede un giorno verrà scoperta. Ma il poeta parla anche di sé come un uomo già morto, visto che costella i suoi versi di riflessioni sul suicidio e sull'idea che questo atto è possibile solo a noi esseri umani – scrive, infatti, che i cavalli non si suicidano perché non hanno linguaggio, quindi non possono istigarsi ad ammazzarsi con “franche spiegazioni” nei rapporti professionali e amorosi. Il suo presente è simile all'erma di un Giano bifronte: la testa volta a sinistra osserva un uomo defunto, quella a destra si contempla come un poeta immortale. O ancora, esso è prossimo alla condizione esistenziale del gatto di Schrödinger. Majakovskij è insieme vivo e morto, a seconda dell'universo che si prende a referente. Rispetto ai posteri, egli vive; rispetto ai contemporanei, è un grumo di carne in avanzato stadio di decomposizione.

Ora, però, in quale dei due universi ci troviamo? Questa domanda imprime al lavoro di Menoventi la seconda direzione sulla riflessione sul tempo di cui parlavo poco fa, perché la risposta è: impossibile saperlo. Majakovskij fu, infatti, un viaggiatore del tempo, sospeso tra passato, presente e futuro, almeno grazie alla sua creazione poetica. A indagare la sua misteriosa fine è del resto la Donna Fosforescente, ossia il personaggio della penultima opera teatrale scritta dal poeta (Il bagno, 1929), che torna dal 2030 per appurare che cosa successe davvero nella notte fatale del 14 aprile 1930. Quella che tuttavia dovrebbe essere una facile indagine per un essere di un futuro che ha inventato una tecnologia così avanzata da permettere i viaggi temporali si trasforma in un labirinto. La Donna Fosforescente incontra infinite soluzioni all'enigma, che è come dire che non ne trova nessuna. Il poeta forse era già morto, sicché l'apparente suicidio è l'eco fisica di una morte avvenuta prima del 1930. Forse qualcuno lo ha davvero ucciso al presente, ma i carnefici sono più d'uno, tanti quanti sono gli infiniti universi (= gli infiniti presenti) del cosmo. In uno è Majakovskij a uccidersi, in un altro la causa è Nora, e così via. Forse, infine, la morte del 1930 viene dal futuro, è organizzata dal poeta resuscitato nel 2030 per costruire una beffarda creazione artistica, con cui sovverte le leggi temporali e spaziali.

In tutto questo, una cosa è molto probabile. Gli uomini e le donne dei posteri a cui Majakovskij parla includono anche noi, a cui è lasciato in eredità il compito decifrare l'enigma. Riflettere sul “caso Majakovskij” significa ragionare sull'intrico del tempo, dove il confine tra passato, presente e futuro è sfumato, quasi vicino al nulla. È un'apparenza labirintica con cui si deve imparare a convivere.

Il dottor Semmelweis, Città di Ebla.

L'ultimo lavoro da isolare da Colpi di scena è in realtà un'anteprima ed è stato allestito sempre il 2 ottobre all'EXATR di Forlì. Si tratta Semmelweis di Città di Ebla, creazione scenica liberamente ispirata al romanzo Il dottor Semmelweis di Céline. Come Il defunto amava i pettegolezzi di Menoventi, è un ragionamento sul rapporto tra genio e posteri. L'attenzione è rivolta a un altro incompreso di enorme statura intellettuale: il medico ungherese Ignac Fulop Semmelweis, scopritore della causa dell'infezione puerperale, che a sua volta lo rese un geniale precursore della pratica della disinfezione. Notando che molte giovani incinte morivano dopo essere state operate da studenti che avevano appena sezionato cadaveri,

egli debellò il morbo prescrivendo ai secondi di igienizzarsi le mani. La sua scoperta fu tuttavia ostracizzata dalla comunità scientifica dell'epoca, che prima lo costrinse ad accettare un impiego inferiore alla sua intelligenza, quindi alla follia.

Tre sono gli aspetti interessanti di questo lavoro. Il primo è che il genio coincide con la semplicità. La pratica di lavarsi le mani prima di operare su un paziente suona oggi ovvia, persino avvilente per il più mediocre degli studenti di medicina. Ma quello che a noi oggi sembra una banalità richiese un'acutezza mentale eccezionale, nonché il coraggio di opporsi a convenzioni e preconcetti che imprigionavano la mente persino di persone istruite. La semplicità della scoperta di Semmelweis viene rispecchiata dalla costruzione altrettanto semplice della scena, in cui l'attore Marco Foschi si limita a riferire i nudi fatti, o le tappe della scoperta, senza inquinare il dato con qualcosa di superfluo.

Il secondo aspetto interessante è la descrizione anti-romantica del genio incompreso. La follia da cui Semmelweis viene preso al termine del suo tragico percorso non è frutto del suo animo, ma dell'influenza nociva della stupidità dei suoi contemporanei. La grande passione e la dedizione quasi febbrile alla ricerca che lo portano a scoprire la disinfezione sono l'effetto, più che la causa del genio del medico. Il rapporto casuale a cui siamo abituati (genialità = sregolatezza e pazzia) è pertanto confutato. Semmelweis è in sé imperturbabile, nitido, solido, semplice come una lucida parete di ghiaccio. Se viene sporcata e incrinata dalla follia, l'origine va cercata in un processo indotto da nocive e non-geniali interferenze esterne.

Il terzo e ultimo aspetto è correlato al problema del tempo. Semmelweis attesta con evidenza che solo chi è semplice come il genio può capire una scoperta geniale e trarne tutti i benefici possibili. Per raggiungere questa semplicità mentale, però, si richiede tempo, o meglio grandi sommovimenti intellettuali che debbono diffondersi fino agli strati più minuti della società. È per tale ragione che, molto probabilmente, è vero dire che solo i posteri sono in grado di ereditare le grandi scoperte del passato e sorprendersi del fatto le generazioni precedenti avevano preferito pensieri o stili di vita ben più contorti. Questo apre lo spazio a un intervento politico. Se si vuole portare il genio alla massima espansione, occorre una comunità geniale sottoposta a un continuo allenamento alla lucidità. In assenza della genialità collettiva, le menti più brillanti saranno condannate a degradarsi in follia.