

MARCO PALLADINI

I TEATRONAUTI DEL CHAOS

**La scena sperimentale e postmoderna in Italia
(1976-2008)**

Prefazione di ANTONIO ATTISANI

FERMENTI

Collana Nuovi Fermenti/Saggistica

*In copertina: Teatro Beat 72, Autodiffamazione (1976), regia di Simone Carella
(ph. Alessandro Figurelli)*

© 2009 Fermenti Editrice
Casella Postale 5017 - 00153 Roma Ostiense
Tel. e fax (06) - 6144297 e-mail: ferm99@iol.it
Sito internet: www.fermenti-editrice.it

ISBN 978-88-89934-63-0

Prefazione

Noi che

Di cosa parli questo libro è in apparenza chiaro a tutti. Basta attenersi al sottotitolo. Ma di cosa informa? Della biografia del suo autore, certamente, da poco a molto, secondo le coordinate già in possesso del lettore e il modo di leggerlo; certamente anche della scena sperimentale avvistata o prodotta in Italia nell'arco di un trentennio. Però molte questioni restano sospese. Il lettore deve decidere quanto il paesaggio de-scritto dall'autore sia davvero l'Italia, tutta l'Italia, o soltanto ciò che si mostrava sul *caput mundi* e in qualche gita per festival. E soprattutto il lettore avrà un rapporto assai diverso con le pagine che ripresentano spettacoli di cui lui stesso è stato spettatore e quelle che gli presentano avventure artistiche senza volto, senza icone, che risvegliano la sua memoria emotiva o concettuale.

E io (colui che forse leggete prima di lui) che lettore sono? D'accordo, sono uno che ha visto molte di quelle cose, ma molte altre no; posso dunque interagire con le pagine del primo tipo, ma come accogliere le parti dedicate a figure sconosciute, forse utilizzando il primo tipo di lettura per temperare la seconda? Fatale che sia così. Sono un lettore anomalo anche per altri motivi, per doverne scrivere una prefazione e per domandarmi: «Come si può utilizzare questo libro, per esempio nell'ambito di un insegnamento come il mio, dedicato al teatro contemporaneo?».

Una ben strana scrittura, dunque, e una ben strana lettura.

Resta da decidere se valga la pena affrontarla. Io l'ho fatto per dovere, ma ora mi chiedo quale piacere o utilità possa avere per altri. Se leggete queste righe è perché penso di sì, che noi "teatronauti" viviamo nei paradossi: il teatro è fatto di opere che scompaiono (ah sì, ci sono i video, ma quelli sono più scomparsi di tutti, patetici nel supplicare l'immanenza teatrale di persistere e mistificatori nella pretesa di dire com'era – dove, poi, per chi?...) e di recensioni che restano. Tutti di malumore, per questo, ma anche tutti contenti, perché un altro dei paradossi è lo strapotere postumo, consistente nel fatto che chiunque si può arrogare di attribuire significati, o addirittura senso, a opere che non ci sono più, di dire nientemeno che l'ultima parola su opere non proprie, di emettere la sentenza di cassazione. Non è questo un problema che si possa risolvere, ma è da mettere ben in chiaro per gli eventuali giovani lettori. Sì, perché in questo momento penso più a loro che a noi, alla possibilità cioè di un'affabulazione – magari, appunto, scortata da qualche video, tanto per peggiorare le cose – che abbia per argomento gli ultimi trentanni di prove teatrali. Ciò avviene se e quando qualcuno decide che visitare un cimitero è qualcosa di buono (non dico qualcosa

di alternativo all'essere scettici o all'astenersene), sempre che sia un cimitero governato da un guardiano vivo, e arguto, e colto (ognuno metta l'accento dove gli pare) sul fatto. Tant'è.

Il guardiano regge e legge il cimitero e propone ai visitatori – a volte parenti dei defunti, a volte semplici curiosi, raramente studiosi – il proprio paradigma ermeneutico. Resta la questione: come leggere il guardiano? Lui è gentile con tutti; anche quando scuote il capo a proposito di un artista-che-sbaglia la sua posa è scolpita dal rispetto. L'opera di decostruzione del guardiano, o lettura del libro che dir si voglia, nasce anzitutto dall'interesse, dalla voglia di capire e di utilizzarlo. Per smontarne e rimontarne il senso si può ricorrere a diversi sistemi. Uno dei più semplici è quello di farsi un *indice dei nomi e degli argomenti* (per questo sarebbe meglio avere il libro su file, ma si possono usare matite e *post-it*). In questo modo si naviga diversamente, non in senso cronologico, e si possono costruire diverse piccole monografie assai interessanti, con il fascino delle baite prefabbricate, consistenti quasi quanto le parti finali su Leo de Berardinis, i Raffaello Sanzio, Frattaroli, Sambati, i critici Bartolucci e Grande, quattro capitoli che occupano un terzo circa del volume.

Come esempi di criptomonografia si possono citare i casi di Giorgio Barberio Corsetti, oppure di Mario Martone, storie di sconfitte di successo, nel senso che i fasti del riconoscimento istituzionale, in Italia comunque sempre tardivo, e che tuttavia non è in grado di rovinare chi si è già rovinato da sé, coronano una conclamata incapacità di realizzare quello che Marco Palladini (d'ora in poi MP, come "Militar Police") insiste a chiamare il "teatro necessario", dunque perturbante. No, da noi si comincia a essere decorativi già quando si è marginali, avanguardisti contro. Un passaggio su *Cuori strappati*, 1983: «Spettacolo compiuto, quasi perfetto, piacionissimo e irresistibile nel captare in tempo reale l'aura esaltata, frizzante, edonistica degli anni Ottanta». Cui segue, tre anni dopo, con *Diario segreto contraffatto*, un quasi ripensamento: «... un *exploit* che in qualche modo punta a "strappare" il cuore falso degli anni Ottanta», seguito da un lungo silenzio su prove molto celebrate dal piccolo gregge della critica, non solo italiana, e infine da una lapide posta su *Portopalo* (2006), opera a sua volta lapidaria sulla tragedia di centinaia di clandestini annegati e rimasti sepolti in mare, spettacolo che avrebbe finalmente «interrotto la pluriennale routine dei suoi spettacoli teatral-circensi, gremiti di bravissimi quanto stucchevoli acrobati francesi, spettacoli ripetitivi, sempre più superflui e sempre meno ispirati, pressoché la *postrema* [aggettivo molto amato dal nostro, ndr] e pessima deriva di un teatro di ricerca che fu. La speranza è che, con *Portopalo*, Giorgio possa avere recuperato il senso attuale di un "teatro necessario"».

Quindi Martone. All'inizio degli anni Ottanta, per *Coltelli nel cuore*, tratto dall'*Opera da tre soldi* di Brecht si legge: «Il lavoro di Martone è interessante per la contraddizione che contiene. Egli proclama la volontà di riuso della parola

e della narratività, ma non ha una progettualità registica forte “ad hoc”). Perché dovrebbe essere *interessante* un lavoro gravato da una simile tara? Per me resta un mistero, ma si può ipotizzare che in quegli anni, in quel clima, si sentisse il dovere di solidarizzare con qualcuno che almeno nelle intenzioni sembrava voler procedere nel senso giusto e al quale si doveva dare l’occasione di maturare. Giuseppe Bartolucci era ancora più radicale nella difesa di principio del nuovo e a lui in questo senso è succeduto Goffredo Fofi, con la sua rivista e il suo gruppo, seppure ammantandosi dietro più o meno articolati giudizi di merito. In questa dialettica dell’onestà e della distinzione sta, secondo me, uno dei maggiori meriti “storici” di MP rispetto alla critica che costruisce partiti e schieramenti, e al paternalismo che bada in realtà solo al proprio potere patriarcale. Con questo atteggiamento, a MP capita di usare come un complimento una definizione che coincide con uno degli insulti più sanguinosi rivolti da Leo de Berardinis ai giovani senza qualità, quando dice di Martone che «si conferma uno scenotecnico e un simil-coreografo d’eccezione, un *metteur-en-ordre* e un impaginatore teatrale di raffinato ingegno». E via così, fino al congedo di Martone, anno 2000 d.C., dallo Stabile di Roma, cacciato dai veltroniani che lo avevano chiamato e che più tardi compenseranno la sua sobrietà con la direzione dello Stabile di Torino. MP recensisce *I dieci comandamenti* di Raffaele Viviani bene e in fretta, senza argomentare più di tanto e concludendo con una lode alla «magnifica compagnia».

Non aveva problemi MP a nuotare controcorrente quando accusava il maledettismo di facciata dei Magazzini Criminali, un vero *must* dell’avanguardia poi passato a un teatro «assai più tranquillizzante», da *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985) in poi; come non ha problemi a riconoscere la maturazione di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, indicando in *Scene di Amleto I, II, III* (2000), otto ore di sintesi fra avanguardia e tradizione, poema scenico di una generazione che ha sognato la rivoluzione, un capolavoro. La corrente alternata, però, non è sempre un segno di coerenza, o meglio, a volte il giudizio è significato tramite il silenzio, come nel caso di Fiat-Teatro Settimo, i cui *Elementi di struttura del sentimento* (1985) sono indicati come una felice scoperta, ma poi si tace (pesantemente) sul seguito.

Il discorso si fa ovviamente più interessante in rapporto alla caratura e alla tenuta negli anni degli artisti in questione, come nel caso di Carmelo Bene. In occasione del recital su Campana, MP lo definisce con durezza «Narciso megalomane che si autoriflette e si compiace del potere della sua *phonè*», ma non è una liquidazione, perché lo stesso Bene poi, in una serie di recensioni che raccolte insieme farebbero una monografia, con il passare del tempo, è oggetto di un rapporto sempre più simbiotico. MP prova una sincera compassione per l’autodistruzione non finta dell’artista e ammirazione per la sua capacità di distillare un’arte scenica essenziale, insieme sempre più povera e sempre più

ricca. Di fronte all'*Adelchi* del 1992 il critico traduce l'incanto subito dalla *langue* manzoniana riscoperta, resa viva come nessun altro avrebbe potuto fare. Certo, anche qui funziona il richiamo della foresta-letteratura, ma è giusto, la sensibilità di MP è specializzata, orientata soprattutto verso il rapporto scritto-orale, laddove è il secondo a partorire il primo. Però di fronte all'ultimo Bene, il Bene morente di *In-vulnerabilità di Achille* (2000), la recensione coglie magistralmente la trasmutazione finale della sua decadenza, il suo testamento senza eredi, la sua «quasi estraneità al suo medesimo stare e tramontare». Qui, davvero, chi guarda ha accolto dentro di sé il guardato, il sublime attore che si allontana dalla vita e dalla scena.

Le sue predilezioni letterarie e poetiche, radicate in uno sfondo di immensa erudizione, valgono in senso opposto per il Teatro della Valdoca, del quale sempre apprezza lo “spettacolo” (l'opera di Cesare Ronconi), ma non riesce a superare il disagio con i testi di Mariangela Gualtieri, né a farsi una ragione dell'apprezzamento unanime di cui la poetessa è oggetto (persino da parte di un Cordelli che in anni lontani ne aveva stigmatizzato i «bamboleggiamenti»). Però segue la compagnia fino a oggi e l'apprezzamento lo esprime con espressioni tanto creative quanto precise, da considerare parte del suo memorabilia, come «avanspettacolo neotribale, feroce e naturale» (di fronte a un loro *Parsifal*, del 1999, di cui era protagonista un eroe roco come Danio Manfredini, oggetto quest'ultimo anche di altri paragrafi per le sue proprie opere autobiografico-compassionevoli-crudeli).

Per alcuni dei suoi capitoli il presente prefatore davvero non è in grado di postillare sensatamente. Posso solo avanzare qualche dubbio irrazionale. Per esempio, forse troppo spazio è stato dato a una serie di artisti romani davvero minori, credo, come Ugo Margio, Mario Prospero, Alberto Di Stasio, Pippo Di Marca. Perché? Forse semplicemente perché facevano parte del suo habitat e MP non ha mai promesso, come altri, di scrivere una esaustiva enciclopedia del teatro, classificando tutti quanti i buoni e i cattivi.

Poi ci sono casi che mi creano un certo disagio e con i quali pure bisogna fare i conti (intendo: invitare i più giovani a conoscerli e poi magari discuterne). Come i (Societas) Raffaello Sanzio. Anche MP li conosce dai loro splendidi primi anni e ripropone l'interesse per la rivoluzione poetica di cui erano portatrici le due coppie fratello-sorella. Lo fa senza nascondere a un certo fastidio, una riserva ideologica (questa condivisa con molti) e il sospetto che la loro provocazione spiritualistico-reazionaria potesse rivelarsi un vicolo cieco. Poi il sollievo per la loro «maturazione artistica» e l'«*Aufklärung* interna», e l'esaltazione tappa per tappa del loro cammino dagli anni Novanta a oggi, senz'ombra alcuna di riserva, di capolavoro in capolavoro. Invece c'è qualcuno, come il sottoscritto, che li considera *rientrati* nel teatro di rappresentazione e di regia, di “poesia scenotecnica”, di crudeltà patinata da museo globale. Forse le considerazioni su

questa compagnia sono il punto di maggior distanza tra noi: secondo me gli anni Novanta, con Romeo Castellucci che si afferma in quanto leader e regista, non segnano un «ulteriore, definitivo salto di qualità» ma la sconfitta di una irrequisitezza e di una lucidità che erano sembrate irriducibili e invece si sono rivelate solo come i raffinati ingredienti di una innovazione da mercato dell'arte.

Su Eugenio Barba (*Talabot*, nel 1988) MP è perplesso, manifesta una certa stima ma fors'anche timore, sembra nutrire alcune riserve che non esprime pienamente, rimandando la verifica a un futuro che non viene mai, mentre di fronte alla celebrazione dell'apulo-danese organizzata da Martone allo Stabile di Roma se la cava veltronianamente, con un «sì, ma anche» (tutti noi, quando indossiamo la livrea da critici, siamo così, in certi casi – giuro di non conoscere eccezioni – quando non ti piace qualcosa di qualcuno che però non vuoi colpire, magari per non essere poi colpito più forte). Dello spettacolo principale dice che è «come se la regia di Barba fosse in preda all'*horror vacui*», dunque è «ammirevole, ma anche ipertrofica» e rivaluta invece gli spettacoli-assoli dei suoi attori.

Una sottovalutazione complessiva, direi, è quella di Carlo Cecchi, il quale invece è a mio parere un esempio (fuoriserie, certo, ma per alcuni tratti che dovrebbero essere comuni) di attore-regista che rompe la gabbia della rappresentazione e parla sempre di sé pur mettendo in scena gli autori più disparati e mai testi propri, come accadeva al grande Louis Jouvet, dunque nella tradizione squisitamente otto-novecentesca del *comédien*. L'articolo su *Sik-Sik, l'artefice magico* (2000) svolge in pochi paragrafi il discorso che potrebbe riempire un intero libro sull'attore-regista, sui suoi rapporti con Napoli e con Eduardo (di cui egli preferisce i primi testi rispetto a quelli della maturità, considerati dai più i suoi capolavori), esaltando la sua libertà, la sua «arte suprema» che coincide con «la ritrosia del recitare». *Chapeau*, davvero. Anche il ritratto di Remondi e Caporossi è perfetto sia pure nel quadro di una breve rievocazione.

MP ignora invece Thomas Richards e il Workcenter. Alla morte di Grotowski gli dedica un ricordo basato, sembra, più su cose lette che sulla memoria emotiva del teatro e negli anni seguenti non va a controllare, se non sbaglio, cosa accade ai due ex-ragazzi che hanno beneficiato di quei capitali insegnamenti e li sviluppano in modi del tutto imprevedibili. Allo stesso modo perde di vista il Théâtre du Radeau, dopo una “prima visione” folgorante di *Jeu de Faust*, a Roma nel 1988, spettacolo inaudito, dice, epperò seguito da altre prove straordinarie, viste anche in Italia, a Santarcangelo e alla Biennale di Venezia. Forse il nostro ha viaggiato poco, forse li aspettava al Valle o all'India, senza considerare che quei teatri sono gestiti così e così e gli “stranieri” non possono da soli trovare posto a Roma. Gli indigeni sanno arrangiarsi meglio. Da qui il fatto che due uomini di teatro unici per visionarietà e modi di composizione come Enrico Frattaroli e Marcello Sambati, pur misconosciuti in generale e

ostili all'istituzione, hanno trovato il modo di produrre una propria storia e crearsi un pubblico di spettatori sensibili e fedeli, oltre ad avere la fortuna di incrociare un MP che in un capitolo tra i suoi migliori li consegna alla cultura teatrale, operando il vero risarcimento loro dovuto per le peculiarità poetiche di cui sono portatori. Tra l'altro il lettore, qui, può confrontare il pluriennale lavoro su Sade svolto da Frattaroli con quello di Giuliano Vasilicò – oggi approdato «a una visione cristiana» – dato che il regista ha restaurato il proprio allestimento storico sul Divin Marchese.

Leo de Berardinis era un ossimoro vivente, con il suo intreccio di dolcezza e crudeltà. È stato persino più spietato di Bene nei confronti del teatro italiano e della complicità corporativa che fa velo anche alle sue punte di eccellenza. Leo sosteneva – in una conversazione chaosmonautica con MP – che «Gassman, Albertazzi e compagnia varia non sanno di non essere attori. Al massimo sono dei doppiatori di Laurence Olivier senza avere né la sua fonazione né il suo corpo» e molto insisteva sulla centralità dell'attore in un teatro che si voglia davvero contemporaneo. MP lo conosceva dagli inizi subito gloriosi e lo aveva accompagnato nella leggendaria *Strage dei colpevoli* (1982), il censimento teatrale romano che aveva consentito l'esibizione di circa cento compagnie. Il tentativo di trovare tra le nuove generazioni almeno qualche segno di vocazione alternativa alla gigioneria e al trombonismo dei Gassman e degli Albertazzi era naufragato. Gli autoconvocati del teatro si erano rivelati colpevoli non di dilettantismo ma di pusillanimità culturale, eroici solo nell'inventare scuse per la propria mediocrità e nell'esibirsi «tra disperazione reale e istrionismo pitocco». Leo è stato capace di farli emergere per un attimo e di porgere loro uno specchio critico senza pietà, coinvolgendoli infine nientemeno che in un rifacimento dell'*Apocalisse* di Giovanni. Dopo questa tragica *quête* ha montato nientemeno che un Dante, a Bologna, ovviamente diverso da quello di Bene ma non certo inferiore, seguito da *Il Cantico dei cantici* (1985). Insomma, dopo l'utile strage, Leo ha dato corso al proprio invincibile ottimismo «in senso storico», come confessa a MP su una panchina. Erano davvero in pochi a non pensare che il suo appello alla centralità artistica e politica dell'attore non fosse una nostalgia equivoca e fors'anche reazionaria negli anni del postmoderno immaginifico.

MP è abile nell'attirare il lettore nel suo fantastico e chaotico Hermitage dell'avanguardia, popolato di fantasmi, fantasmi di vivi e di morti. Tante volte, leggendo, sono rimasto a boccaperta di fronte a questi schizzi che si animavano e diventavano ritratti, a questa collezione privata che si trasformava in un imponente museo.

Meno sensibile di fronte agli afori letterari, mi sono ritrovato però rapito da alcune rubriche brevi che sono altrettanti pezzi di alta scrittura, specie quando l'oggetto ne sono spettacoli che non vidi né vedrò mai, come *I giganti della montagna* (1989) di Carlo Quartucci, la cui locandina era già (postmoderna-

mente) leggendaria, visto che comprendeva Gianni Santuccio come Cotrone e poi personaggi del calibro di Franco Citti, Marion D'Amburgo, Carla Tatò, Gianfranco Varetto, Cosimo Cinieri, per non dire delle scene di Giulio Paolini, le musiche di Salvatore Sciarrino e Giovanna Marini.

M'interessa meno l'epopea romanesca, perché mi sento a disagio per non averla conosciuta, ma bisogna pur farsene una ragione (e, per esempio, cercare di spiegare ai giovani discenti perché durante alcuni decenni Milano è stata smorta, quasi nulla rispetto a Roma: forse perché c'erano il Piccolo e Strehler?). Sia come sia, intanto si prenda atto della capitalità di figure come Simone Carella, animatore di locali e regista urbano, sodale di Ulisse Benedetti (rappresentante di articoli per profumerie nella cintura periferica romana), o come Victor Cavallo, attore fuori (del comune), sbandato, maledetto da sé stesso. (Una nota a piè di pagina, qui: MP ha raccolto in questo libro ciò che aveva scritto a caldo; per alcuni altri ritratti si dovrebbe fare ricorso a diverse fonti: c'è per esempio una clamorosa pagina collettiva web su Victor Cavallo* alla quale il nostro partecipa con una poesia, *L'ode all'attore che si era chiamato Cavallo*.) Come se per un Carmelo Bene (sia detto per inciso: salvo Cavallo, nessuno di questi eroi era romano) ci volessero mille caduti. Forse bisogna rassegnarsi a credere che Roma sia stata la capitale di un teatro eccellentissimo, anche se secondo Leo de Berardinis erano solo due o tre gli artisti davvero validi, mentre gli altri stavano sempre «nei paraggi del teatro borghese», segnalandosi al massimo come innovativi scenografi o elettricisti. MP definisce Leo «uno Zarathustra della scena, un disarmato», lo proclama, a meno di cinquant'anni, l'attore «più carismatico e puro che calchi le scene italiane». Forse con questo vuol suggerire che l'eccezionalità può esistere solo laddove esista una norma diffusa e già di alto livello? Comunque spiegherò agli studenti che quella di MP è anche in questo caso una posizione originale nel panorama critico italiano, non un'eco di altre. È lui, per esempio, a sottolineare come il finale di Leo e di Bene li veda da soli in scena, a dire di sé al nulla e mettendosi così, con lucida disperazione nei confronti del presente, «a disposizione» delle generazioni seguenti.

Ci sono però anche esperienze delle quali proprio non saprei che dire, come il teatro d'appartamento di Silvio Benedetto, forse intrigante come MP dice, ma è un fatto che i romani non sanno (o danno l'impressione di non saper) «storicizzare» il vissuto della città, o almeno distinguere tra vissuto e pregnanza culturale. Se Benedetto era importante perché Giancarlo Nanni è pressoché ignorato? E un Gassman, che viene ritratto solo da morto come uno che «ha prodotto poco o nulla», un ultimo, un «fuoriclasse dell'inautentico» (strano: MP usa la stessa espressione per gli sbarbati e provinciali Motus), perché non merita, anche in negativo, qualche considerazione?

* http://www.activitaly.it/victor/ecchime/ecchime_contributi2.htm

Insomma: Roma capitale va bene, ma con tutti i propri eroi. E il resto del mondo?

Soprattutto è ancora in attesa di qualificate attenzioni storico-critiche la vera e propria civiltà teatrale napoletana, che andrebbe considerata come un fenomeno unitario, con le proprie leggi e dinamiche storiche. Appaiono qui e là, in queste pagine, le figure di Antonio Neiwiller, di Renato Carpentieri, di Enzo Moscato, di Toni Servillo e qualche altro esponente di una schiatta di attori (talvolta anche autori) formidabili (e Roberto De Simone, uno dei più importanti autori a tutto campo del secolo?), per non parlare della drammaturgia. Formidabili, ma spesso anche discutibili, autoreferenziali, paraculi o spocchiosi. È un discorso ancora aperto, che andrà fatto connettendo le singole opere con lo sfondo antropologico, camorra e immondizia comprese. L'unica cosa certa è che non è alla portata degli stessi napoletani.

Poi c'è la Sicilia, certo meno importante, e in proposito MP stila alcune pagine attente su Scaldati, su Cuticchio, su Scimone e Sframeli, persino su Vincenzo Pirrotta, ma il portato culturale e politico del teatro che si fa in quell'isola – a sua volta un'enclave con tratti unitari – non viene preso in considerazione. Belle, perché apertamente contraddittorie, e benché distanti tra loro, sono invece le pagine su Emma Dante, dapprima giudicata in modo accondiscendente, come rappresentante di una «nuova Sicilia al femminile che cerca con convinzione di emanciparsi dalla tradizione patriarcale» e poi – evviva! – oggetto di un gioioso «ripensamento», quando MP rileva che la regista, nonostante gli *atout* critici di cui ha goduto, o forse proprio per incapacità di metabolizzarli, prima di avere il tempo di maturare, già replica «i propri temi e vezzi», si mostra incline a sistemarsi nel mercatino e, complice il giovanilismo superficiale del suo pubblico, nonché «priva di anticorpi critico-kulturali» viene infine definita «basicamente reazionaria, intrinsecamente oscurantista, potenzialmente “talebana” o virtualmente ratzingeriana». Tanto per chiarire, MP conclude esclamando: «non mi piace per niente». Che gioia assistere a una simile sgroppata di anticonformismo. Erano anni che non si leggeva un grido liberatorio così intonato!

Anche nel caso delle regioni-nazioni MP mette a fuoco soprattutto le scritture e in tal senso i passaggi su Michele Perriera e Annibale Ruccello trasformano i due autori in altrettanti “capolavori”, cioè indicatori del tempo-ritmo comunitario, e suggeriscono *come* leggerli.

Ma il sospetto di un'antropologia sostanzialmente romanocentrica è confermato anche dal trattamento di Giovanni Testori, sommo paroliere che MP avrebbe tutti i numeri per apprezzare come merita e che pure lascia passare via. Troppo lùmbard? E anche quando tesse il giusto elogio di Sandro Lombardi lo mette in cima tra gli interpreti non solo in quanto attore straordinario ma perché fa Testori da toscano, ibridando una lingua che incarnata da Franco Parenti e Franco Branciaroli – gli altri due grandi interpreti testoriani – gli suona forse

troppo eccentricamente connotata.

Vero è che la collezione comincia negli anni Ottanta e l'aria del tempo, per quanto messa in discussione, è pur sempre assorbita. In effetti, gli anni Ottanta (Milano da bere, Roma da divorare) meriterebbero un capitolo *ad hoc*, con la loro volgarità culturale e politica rifiutata e al tempo stesso fatalmente partecipata, ma anche con le loro notevoli contropunte interne, in un chaos che mentre li nascondeva faceva emergere i veri valori.

È durata un attimo, per esempio, l'attenzione per il teatro-ragazzi, giusto il tempo di rilevare che lì si producevano diverse positive eccezioni, come Ruota-libera (Tiziana Lucattini sexy in *Scarpette rosse*, 1991). E lo stesso vale per la danza, con qualche accenno alla generazione dei Sosta Palmizi, indicata come importantissima e vitale, rispetto all'esangue coevo teatro di ricerca, eppure scarsamente seguita e descritta.

Tutto ciò mentre il peggio, come sempre, vinceva. Perciò di un gruppo come il riminese Motus, MP dice fin dalle prime prove che «tutto è superficie, stile patinato, l'inautentico come condizione di vita scenica» e continua a occuparsene negli anni, sempre per rimarcare l'edonismo «per nulla perturbante» (per MP, e per il sottoscritto, uno dei peccati culturali più gravi).

Anche su Milano e Torino c'è poco. Si tratta indubbiamente di realtà meno ricche, ma fenomeni come l'Elfo, Walter Malosti, i Marcido, Danio Manfredini, ecc. avrebbero meritato più attenzioni, anche come parti dei rispettivi *background* metropolitani.

È vero che molti degli artisti più interessanti sono cresciuti fino a portarsi appresso le radici. Penso a Alfonso Santagata, cui sono dedicati pochi ma assai mirati e ammirati paragrafi per una performance sulla spiaggia di Ostia, sulla trilogia di Edipo (MP è stato testimone delle sue cose migliori e più pazze) o a Claudio Morganti, trascurato, o come Moni Ovadia e altri che ora non mi vengono alla mente. Certo, MP dichiara subito che qui si parla del teatro in cui lui stesso si è «ri-conosciuto» (il trattino non è gratuito), ma in sede di riscrittura autopostuma bisognerebbe forse far risuonare anche le assenze, farle significare.

Quanto a Pippo Delbono, è lui stesso che si presenta come discutibile e invece suscita in MP una non paternalistica tenerezza e un immenso rispetto per la coerenza tra il suo orizzonte e la sua politica dello spettacolo, che è pura ostensione di corpi-storie, forse con ciò non approdando a un vero teatro, ma proponendo una poesia incarnata che il teatro reale non ha quasi più.

Una scelta forte, invece, è quella di non parlare dei teatri e dei festival, della loro operatività, del progetto, insomma della politica culturale. Esclusi dal *Bildungsroman* molti temi sui cui i critici di solito arrotano i denti, MP preferisce un sommesso “come eravamo io” che fatalmente mescola ieri e oggi senza mai risolversi però nell'autoesibizione egotica: qui la soggettività dichiarata è una

funzione della sincerità, dell'onestà ideologica prima di tutto e poi del costituirsi a propria volta come oggetto di studio, materiale archeologico.

Visto il cinismo con cui lui tratta *en passant* l'apparizione pur prodigiosa del Radeau, io farò lo stesso con la sua "galleria degli Stranieri" (in visita a Roma o sbirciati ai festival). Molte pagine attente e ammirate sono dedicate a personaggi più o meno noti – da Constanza Macras al clown Jean Delavalade, alla Monk, poi a Bausch, Wilson, García, ecc. – e gli interventi su Thierry Salmon pure formano una breve monografia.

Il libro si conclude con alcuni morti a cui pensare con gratitudine e da commemorare in allegria. I resti di Giuseppe Bartolucci e Maurizio Grande sono collocati tra le «urne dei forti». Effettivamente un compito di chi li ha conosciuti è quello di riproporre ai giovani le loro figure di militanti della ricerca, di non banali fiancheggiatori o recensori: i due erano autori di un pensiero sul teatro, non bidelli e presidi dei premiati da primi della classe che infestano le Italie, ma operatori fantasiosi, terroristi inoffensivi che sapevano descrivere il presente come storia. Molti dei loro testi sono ancora incandescenti, da studiare anche come esempi di fusione tra studio e partecipazione personale in una scrittura creativa, magari non sempre felice ma sicuramente vitale, energizzante. Sempre per fedeltà alla parola, MP forse sopravvaluta il Grande che si fa drammaturgo, e sorvola sul senso della sua rottura con Bene, sulle enormi contraddizioni con ingombro di troppo umano che tuttavia meriterebbero di essere storicizzate.

Sotto sotto c'è una questione irrisolta, più grande di tutti noi, quella del conflitto di interessi che tuttora affligge la critica, intendo il conflitto derivante soprattutto dalla libidine del lavoro drammaturgico, svolto in modo più o meno surrettizio, ma sempre in rotta di collisione con la funzione critica. La stessa osservazione vale per Franco Cordelli, drammaturgo e non per caso negli anni Ottanta. MP tende a comprendere e giustificare queste pratiche come un sacrosanto "sporcarsi le mani", ma credo sottovaluti la questione generale e sembra non credere al senso personale e politico di questa contraddizione.

Infine conviene tornare all'essenza del libro, che non è, come nel giorno per giorno, una incongrua recensione giudicante su opere che perlopiù sono una critica del giudizio, ma il romanzo del lato teatrale di una vita, della propria formazione permanente: il romanzo a chiave sulla sua visione del mondo. Però a questo punto occorre dire che per conoscere meglio lui, MP, la sua storia e la sua passione letteraria, si deve fare riferimento a un altro libro, a *Non abbiamo potuto essere gentili (Padri, figli & guerre a seguire)*, (Onyx, Roma 2007), che accoglie il lettore con la impeccabile prefazione di Aldo Mastropasqua. A questo viaggio nel chaos, sempre con l'acca, si può partecipare per altri motivi: può farlo chi ha condiviso almeno in parte queste esperienze (perché? per farsi storia insieme); può farlo chi non le ha vissute (per sapere un po' di più del bello e del brutto di un'Italia recente, vicina, anzi ancora nostra); oppure, infine, il lettore

può fingere che MP si sia inventato tutto, il che è perfettamente plausibile, e abbandonarsi al racconto di una lunga passeggiata notturna in una capitale dove accadono cose davvero curiose e intriganti. Teatro, cose che non accadranno più, cose eterne nel loro avere senso solo per chi le vuole ricordare. Quanto al giudizio di valore, che possiamo dire noi che abbiamo vissuto? Ricordo una discussione con mia madre, classe 1926, che mi parlava di quand'era ragazza, di come lei e i suoi coetanei si divertivano. E io: «Ma stai parlando del fascismo e della guerra!». E lei: «Ma io ero giovane!». Mah.

Antonio Attisani

