

Alice imprigionata di Rossella Mazzaglia

Una marcata eterogeneità stilistica caratterizza gli spettacoli del Premio Scenario 2023, che spaziano dal monologo o dai dialoghi del teatro di narrazione e di parola al teatro-danza, alla performance quasi concertistica, intermediale, ai quadri surreali di un rinnovato teatro dell'assurdo.

La ricerca linguistica convive con il recupero di una tradizione drammaturgica segnata dalle urgenze individuali e collettive: dalla vita discendono contenuti che cercano la propria forma in direzioni diverse, senza gerarchie di generi e distinzioni di valore. Il web domina sovrano nei rimandi degli artisti come fonte privilegiata di contenuti altri, in risposta alle domande che l'esperienza creativa solleva: non è una critica, è una constatazione che ha implicazioni più profonde rispetto alla perdita di matrici culturali condivise, che bisognerebbe, forse, ricercare nel vissuto di una generazione disillusa e, al tempo stesso, capace di muoversi tra immaginari globali al tempo di un click.

Il senso schiacciante di una crisi esistenziale e sociale – che emerge dalla maggior parte degli spettacoli – è, piuttosto, lo specchio di questo scollamento tra un passato negato e un futuro inconcepibile: è lo specchio di Alice, ormai ingabbiata a rigirar tra figure e personaggi di un paese delle Meraviglie non troppo salubre, né gioviale, di cui ha finito per fare la propria casa.

Alla crisi, e al travasarsi di una crisi nell'altra, i giovani di oggi si sono, d'altro canto, dovuti adattare, finendo per trasformare aspettative e desideri in bisogni di più immediata realizzazione. Sintomo di questo male sono i loop che si ripetono senza sbocco, il *non sense* che scardina ogni logica, la frantumazione di piani e la sovrapposizione entropica di elementi scenici. Sottotraccia, però, un mormorio ancora esile prospetta altre questioni, come la tematizzazione di un mondo sospeso (*versus* l'alterità della durata storica), con cui si scontra anche lo scorrere inarrestabile dei propri giorni, la generatività, la cura e l'identità, che è al fondo di tutte le domande. Del resto, anche i richiami collettivi sono plasmati sul dato biografico, auto-biografico; sulla biografia di una generazione fotografata nello stallo della condizione presente, troppo fiacca per apprendere dalla storia, troppo arrabbiata per accomodarsi: dentro le proprie maschere, gira, rigira, si scontra e si ripete, incappucciata e non sempre decifrabile, come le figure beckettiane di *Quad*.

Bio-scene

In molti spettacoli visti al Premio Scenario 2023, tempo e spazio della crisi alludono a una condizione permanente, apparentemente inscalfibile. Funamboli sul filo del tempo, gli artisti ne inseguono il ticchettio, che risuona all'inizio di *Pinocchio mangia spaghetti alla bolognese* di Collettivo Crisi Collettiva; che immaginiamo spezzato in *Due - Canto di balene per pinguini soli* della Compagnia Banicolà; che rincorriamo nel timer de *La costanza della mia vita* di Pietro Giannini; mentre nel silenzio, ne avvertiamo l'eco sotto il fischio quotidiano del treno in *Allontanarsi dalla linea gialla* di La Cumana.

Lo stato di crisi è espresso in maniera del tutto esplicita in *Permacrisis* della compagnia **Sea Dogs**. L'estratto presentato al Premio Scenario 2023 si compone di cinque frammenti non consequenziali, separati da cesure nette di luci e suono, che si aprono su uno spazio abitato da bottiglie di plastica accatastate, depositate ovunque, simbolo del consumismo, della disattenzione ecologica, ma anche della natura residuale del luogo, in cui convivono vivi e morti. Neanche i vermi vogliono cibarsi dei cadaveri, che restano lì come imbalsamati, dice un'esile figura di donna che avrebbe rinunciato a cibarsi, salvo poi divorare un pandoro fuori stagione, unico segno festivo che troneggia (forse, a ricordare altri tempi) su un tavolino cigolante. Un attore lo fissa sin dall'inizio e dialoga con un altro interprete, intento a ripulire la stanza. All'entrata del pubblico, discutono di un tuttofare dal prezzo fisso che bisognerebbe chiamare ad aggiustarlo, se non fosse anch'egli parte di una "cultura della ripetizione" che agisce senza direzione, producendo comportamenti in serie. La condizione di

immobilità espone l'assenza di prospettiva, frutto e conseguenza di un inevitabile declino: basta non pensare che anche le altre stanze andrebbero curate, basta dimenticarsi del cigolio, come se non ci fosse! "Lontano dagli occhi, lontano dal cuore" suggerisce, in fondo, *Permacrisis*, costruendo un parallelo tra oggetti, esseri viventi e scomparsi, che sono parte di un calvario evocato dalla croce (la scopa capovolta) che sovrasta la montagna di bottiglie. Non resta che fagocitare quell'ultimo ricordo di festa, incuranti di tutto e di tutti, e chiudersi anche all'ascolto, per negare la caduta che l'incuria individuale e relazionale rappresenta come strategia di sopravvivenza.

Dinanzi a un vicolo cieco si sono trovati anche gli studenti che non ce l'hanno fatta, cui il **Collettivo Crisi Collettiva** dedica *Pinocchio mangia spaghetti alla bolognese*. La miccia che accende l'ideazione dello spettacolo è, infatti, l'ennesimo suicidio universitario; mentre emblema e capro espiatorio della lotta è la città di Bologna, la più antica Università al mondo, il luogo dei movimenti sociali e studenteschi degli anni Settanta, la città rossa, di sinistra, la città accogliente, quella che ti dà un'identità e in cui ci si innamora, ma anche una città satura-turistica-senza alloggi accessibili, dove la disparità economica fa la differenza tra chi va avanti e chi arranca, e in cui il carovita ti costringe a lavorare domenica e festivi: un oggetto del desiderio che ti respinge, impedendoti di essere ciò che vorresti. Attorno a questi temi, il Collettivo Crisi Collettiva ha avviato diversi laboratori, coinvolgendo i propri pari per raccoglierne le voci attraverso registrazioni restituite in scena dai telefonini, cui ha aggiunto i *topoi* della protesta di strada, dell'interrogazione scolastica e del quiz show, sviluppandoli attorno alla figura immaginata da Collodi, per rappresentare la condizione di uno, due, molti Pinocchio, cui è stata negata la metamorfosi in umano.

Attori e attrici guardano il pubblico al suo ingresso, sfoggiando ampi sorrisi e reggendo un poster che recita: "Trigger Warning. Si parlerà di ansia, fallimento e suicidio". Un coro fiabesco è seguito dal ticchettio dell'orologio che scandisce l'avanzare anagrafico e contrasta la dimensione sospesa dell'incanto, del gioco e della meraviglia che nella favola si racconta: siamo precipitati nella realtà, in cui la storia di Pinocchio non entra, se non come suggestione, per sottolineare le beffe cui vanno incontro i giovani, dinanzi alla loro richiesta di più spazio, alla loro condanna del mondo "adulto", cui non riescono ad accedere. Costruito, abilmente, sull'antinomia tra le coppie gioco/quiz e lavoro/studio, *Pinocchio mangia spaghetti alla bolognese* sopprime il piacere ludico, senza produrre lo scarto differenziale fra «l'«un tempo» e l'«ora non più»¹ che segna il passaggio alla maturità/umanità e, nello spettacolo, alla laurea. Dalla stratificazione di segni vocali, musicali, scenografici e di movimento emerge una tessitura dinamica riunita in una voce collettiva che parla alla propria, complice generazione, e irride le istituzioni, a partire dal minuto di silenzio destinato alle persone scomparse.

Il rimando al burattino e il richiamo esplicito alle forme della protesta e alle lotte studentesche affondano, però, in una contraddizione: i movimenti citati e tanto invocati nello spettacolo avevano, infatti, sposato la disobbedienza. Non a caso, rileggendo *Le avventure di Pinocchio* sulla scorta delle teorie marcusiane, proprio nel 1968 Giovanni Jervis aveva intravisto nella metamorfosi del burattino il cedimento all'educazione della cultura benpensante e adulta². Per questa ragione, restano di legno i vari Pinocchio di Carmelo Bene, mentre combatte contro le pressioni esterne, contro una società ipocrita, il *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* di Armando Punzo (2007 e 2008). La brama di cambiamento su cui si basa lo spettacolo si regge, quindi, su un duplice abbaglio dato dalla semplificazione del personaggio e da un'idea di lotta che, mentre allude alla protesta, chiede consenso, aiuto e approvazione, invoca una Bologna-fata turchina che rimetta in ordine aspettative e realtà, finendo per scontrarsi contro il pericolosissimo miraggio di una fata Morgana. Nutrito da un'efficace ironia e costruito su una scansione ritmica che sostiene l'attenzione del pubblico, lo spettacolo potrebbe giovare dell'ascolto di più generazioni e spostare lo sguardo anche su altri luoghi, attraverso lo strumento stesso del laboratorio partecipativo, non solo per evidenziare il nesso tra la situazione bolognese e il resto d'Italia, ma anche per rileggere il senso della metamorfosi rispetto agli

¹ G. Agamben, *Il paese dei balocchi. Riflessioni sulla storia e sul gioco*, in Id. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 75.

² Cfr. la prefazione di Giovanni Jervis dell'edizione de *Le avventure di Pinocchio*, pubblicata da Einaudi nel 1968.

inciampi reiterati nel percorso di crescita, per non farsi portavoce di una vettorialità “ansia, fallimento e suicidio” che, nel collegare aspettative d’eccellenza e frustrazione, produce corpi docili (nel senso foucaultiano del termine), per l’interiorizzazione di una postura giudicante che alimenta il senso di vergogna e inadeguatezza, piuttosto che il coraggio della resistenza e, finanche, della lotta.

Secondo un processo inverso, il tempo implosivo dell’esistenza si schiude, affondando nell’attimo della ferita, ne *La costanza della mia vita* di **Pietro Giannini**, **Segnalazione speciale** del Premio Scenario 2023. Il ticchettio – Tiki-Taka nelle parole del suo sé bambino – non perdona. Confondendo il tempo della narrazione con quello reale, Pietro chiede al pubblico di utilizzare un timer, al fine di ritrovare la tensione necessaria alla verità di quel momento e, in fondo, provare a esorcizzare il proprio doppio, innalzandolo a effigie sacrificale di un teatro crudele, innanzitutto, per sé e, poi, anche per chi vi assiste. Inquadrabile nel teatro di narrazione, lo spettacolo si serve di espedienti già visti, che la scrittura scenica e l’autobiografismo rendono, tuttavia, di una forza inedita. Non un timer, bensì una sveglia anticipava la frana ne *Il racconto del Vajont* di Paolini del 1989. Il meccanismo, però, non cambia, dall’accelerazione del racconto all’approssimarsi del climax emotivo alla richiesta al pubblico di ricordare l’ora: il conto alla rovescia era, ed è, una bomba ad orologeria innescata, di cui si attende lo scoppio. Anche Pietro domanda allo spettatore quanto manca, ma il gioco diverte inizialmente (e, peraltro, ricorda un simile impiego del timer, visto nel contesto di Scenario Festival in *L’angelo della Storia* del 2022 di Sotterraneo). La metafora calcistica e l’intricarsi, volutamente, confuso del piano onirico e narrativo svelano la tragedia solo alla fine, nel brusco, reiterato richiamo della madre alla sorella Costanza, che attraversa il corpo semicosciente del bambino-in-scena.

La parola “costanza” indica ciò che resta, che c’è e continua, e Costanza è anche il nome del personaggio mancante, di cui la mancanza resta, c’è e si esprime in una scrittura pesata e incarnata in maniera meticolosa dal drammaturgo, regista e interprete. Siamo con lui, bambino, nella casa e nella scuola dei suoi nove anni; lo accompagniamo nella festa e nella ricerca della sorella scomparsa; allontaniamo anche noi il pensiero della tragedia, sublimata da un linguaggio poetico che interviene nelle fasi più delicate del racconto per dipingere occhi che sudano, un pallone finito fuori campo, l’acqua rossa che sostituisce il sangue. Lo seguiamo nelle sue visioni, accogliendo le figure che lo circondano con occhi ingenui prima di acquisire, per agnizione, il senso dell’accaduto e comprenderne l’identità, come per la Signora del pongo con cui giocava una e due volte a settimana ad un orario ben preciso. Pietro dribbla, come egli stesso ammette dinanzi alla giuria del Premio Scenario 2023, per non esplicitare il dolore, i litigi, la tragedia, servendosi di similitudini e metafore, per cui, solo rileggendo il testo, emerge ciò che poteva essere intravisto sin dall’inizio e che la sua abilità performativa e di scrittura hanno celato. La cadenza genovese dei personaggi evocati li differenzia dal narratore bambino, che potrebbe, infine, renderli più visibili, allineando corpo e sguardo nel cercarli nello spazio (come in *Frollo* o *Kohlhaas* di Marco Baliani, che popola il palco di fantasmi con gesti e occhi che si poggiano nell’aria e danno respiro alla narrazione). Se li vedesse, di volta in volta, in punti precisi dello spazio e sincronizzasse la metrica del gesto all’occhio della mente, potrebbe mostrarceli, conferendo ulteriore credibilità ad una drammaturgia già, sorprendentemente, matura per la sua età.

Tempi sospesi

Dai toni leggeri è il mondo di desideri fittizi che presenta *Banned. Tutorial per Boomer* di **Marco Montecatino**. Introdotto da un saluto di Jerry Scotti, creato da un algoritmo, vede in scena un ragazzo in abiti casual cui la voce fuoricampo, Nexus, si rivolge come Boomer. Il suo nome, d’altro canto, non lo conosceremo neanche dopo, perché attorno a lui si muovono solo simulacri e oggetti feticcio di plastica. Alle sue richieste, Nexus promette piaceri che non soddisfa e che, progressivamente, lo allontanano dalla realtà, come rende esplicita la danza di due figure pixelate, il suo avatar e quello della ragazza desiderata, che lo esclude.

Il testo intreccia battute spiritose e personaggi che, nel complesso, restituiscono un rapporto distorto e alienante con la tecnologia e, soprattutto, con i social media, in cui nascono e si alimentano storie di cospirazione, relazioni irreali, ecc. In questo esperimento drammaturgico, le battute ricavate dall'algoritmo si confondono con le altre all'interno di un'atmosfera surreale, divertente e leggibile. Rispetto alle intenzioni dichiarate dagli artisti di evidenziare gli eccessi, tuttavia, prevale una demonizzazione degli attuali mezzi di comunicazione che innesci una domanda, ovvero, se non sia più efficace esplicitare il riferimento ai casi reali, per consentire a chi osserva di cogliere la riflessione sui comportamenti, piuttosto che la critica del mezzo in sé. Grazie anche all'umorismo che lo attraversa, questo spettacolo potrebbe, infatti, avvicinare un pubblico giovane, sensibilizzandolo anche al tema delle dipendenze tecnologiche.

In una diversa bolla temporale ci cala *Allontanarsi dalla linea gialla* della compagnia **La Cumana**, di cui al Premio Scenario 2023 abbiamo visto un trailer accelerato della prima parte. Personaggi vestiti da maschere zoomorfiche o neutre agiscono in un non-luogo in cui la memoria è corrosa dal reiterarsi di un rituale senza sbocco. Semplicità e immediatezza dei personaggi, che indossano e cambiano vestiti e maschere a vista; deformità del volto e posture grottesche; dialoghi brevi e ripetuti; sintassi illogica di comportamenti che coesistono con un immaginario infantile coniugano dimensione drammatica e comica dentro un universo *non sensical*. Ricordano un tratto tipico di registi e drammaturghi contemporanei del Meridione. Difatti, modificare il reale, senza che perda troppo di familiarità, mutarne la lingua (come avviene anche in *'E Zzimmare* di RI.TE.NA. Teatro), alterare le qualità umane dei personaggi produce una distorsione che allontana dalla realtà e, in questo caso, con sorriso sardonico, insegue linee di fuga che sfociano nell'onirico.

Sul sottofondo sonoro di un carillon, scorgiamo inizialmente tre personaggi (tra cui una gallina e un orso), un filo stendibiancheria, dove pendono abiti e maschere, in mezzo a cartoni delle uova. In proskenio, un trenino circondato da costruzioni di cartone completa una visione surreale e fragile. Le scene si ripetono, scandite dal passaggio del treno, che dà senso al titolo: nessuno oltrepassa la linea gialla, nessuno sale e nessuno scende. Eppure, al riaprirsi di ogni loop, sembra possa innescarsi un cambiamento che, come in *Sliding Doors* di Peter Howitt, lasci scorrere tra gli eventi un diverso destino. La speranza è, però, disillusa; tutto ritorna immutato e, perciò, sempre più svuotato di senso, soggiogato dalla forza inerte dell'automatismo, che annulla la soggettività. Ci dicono gli artisti, nell'incontro con la giuria del premio, che un intruso sconvolgerà questa immobilità, che ha imprigionato gli abitanti in un luogo in cui non hanno più ragione d'essere.

Rispetto alla ricerca linguistica, della parola, del corpo e della scena, resta, tuttavia, ancora criptica la ragione della distanza critica, che viene, invece, esplicitata nell'incontro con la giuria: "Come generazione – dicono gli artisti – noi per primi abbiamo ideali, ma è come se fossimo nelle bolle, aspettando qualcosa". Forse per la compressione dei venti minuti, però, il meccanismo *non sensical* ingabbia lo spettatore e lo disorienta, senza che lo specchio distorto che questo spettacolo vuole offrire arrivi a ricongiungersi alla realtà. Eppure, la sfida del non sense non sta nella costruzione di un quadro irrazionale, quanto nella dialettica che questo attiva con altre sfere del sentire e con il logos. Lo stesso Grosz, preso a modello dagli artisti, sceglieva e metteva assieme soggetti riconoscibili del proprio tempo in quadri che esprimevano, per i contemporanei, una critica politica diretta. Se il tema di *Allontanarsi dalla linea gialla* è la stasi giovanile, come evidenziarne, dunque, il nesso con la generazione odierna, affinché lo stupore lasci spazio a un pensiero critico?

Generatività

Un bambino che deve ancora nascere è un mistero che si scioglie nel tempo, come una scatola nera che, aperta, rivela man mano i propri segreti. Se il presente non dà fiducia, l'ultima spiaggia pare celarsi in questa capacità di generare l'ignoto, evocata a più riprese al Premio Scenario 2023. Alla crisi si oppone, pertanto, la pura generatività, un processo che rimanda al "far accadere" e, perciò, anche ai due elementi che lo compongono: desiderio e capacità. Due piani che dovrebbero incontrarsi

e che, invece, nelle trame e nelle figure degli spettacoli, restano in disparte; il desiderio si schianta, anzi, contro l'incapacità individuale, sociale o collettiva. L'antidoto diventa, così, concausa della disillusione.

In *Allontanarsi dalla linea gialla*, una donna con il pancione ripete in loop il gesto di trattenere il feto dentro di sé; mentre una nascita, risparmiata all'annientamento familiare, è la speranza custodita da 'E Zzimmare di RI.TE.NA. Teatro. *Due - Canto di balene per pinguini soli* della **Compagnia Banicolà** affronta il tema della sterilità, seppure per insistere, soprattutto, sulle dinamiche di coppia. La metateatralità dichiarata sin dall'inizio dello spettacolo fa da cornice agli sbalzi di una biografia di coppia di cui si narra l'incontro, la promessa di non avere mai figli, il desiderio di paternità scaturito dalla nascita di un nipote e la menzogna di lei, che cela la propria sterilità fino all'acme drammaturgico di una separazione, parrebbe, poi ricucita. Resta in ombra un tema che, tuttavia, solleva una complessità non esplorata, sia rispetto al personaggio femminile, il cui silenzio può nutrirsi di diverse motivazioni, sia rispetto alla genitorialità in sé. Rischia di essere un pretesto troppo pesante, se non approfondito, accogliendo punti di vista differenti.

Il rapporto tra maternità e femminilità è al centro di *Tre Voci* del gruppo **Tilia Auser**, basato su una teatralizzazione di *Three Women. A Poem for Three Voices* di Sylvia Plath, radiodramma mandato in onda dalla BBC nel 1962. Le sue parole portano il peso di una sofferenza nata in seno a una società in cui l'insoddisfazione delle donne era celata e vissuta con imbarazzo e senso di colpa. Nei suoi diari, pubblicati postumi, la poetessa ha, infatti, lasciato il ricordo dell'«intimo, soffice abbraccio asfissiante» della «calda atmosfera femminile della casa» e manifestato la difficoltà d'assecondare i propri desideri (anche, ma non solo, carnali), d'essere donna in tempi dominati dalla «mistica della femminilità» che, nell'anno del suo suicidio, il 1963, Betty Friedan avrebbe denunciato in *The Feminine Mystique*.

In *Tre Voci*, progetto che si è aggiudicato una **Segnalazione speciale** del Premio Scenario 2023, il soffio trattenuto di *Three Women* diventa corpo orale nell'interpretazione vocale di Sara Bertolucci e corpo acustico nelle sonorità graffiate di Riccardo F. Scuccimarra che, alla chitarra elettrica, occupa il centro della scena, mentre le tre voci viaggiano da una parte all'altra del palco. Sara incarna sia le tre donne giunte al parto con storie differenti alle spalle di cui scrive Plath, sia tre modi possibili di essere della stessa persona. Vestita di bianco, la performer allude al contesto sanitario in cui si incontrano le gestanti, si serve di pochi oggetti scenici per differenziarle, spostandosi di livello e posizione al cambiare delle voci, mentre monitora la strumentazione tecnica necessaria alla complessa drammaturgia di parola e canto.

Cavi, microfono e amplificatori, come le manovre tecniche compiute in scena per monitorare il suono, richiamano un set concertistico, mentre la performance protetta dalla quarta parete, il passaggio dal canto al parlato e le azioni simboliche di Sara (come indossare una busta che la soffoca) sono, evidentemente, teatrali. La coesione tra queste due dimensioni è la sfida ancora in parte da affrontare, generando uno spazio poetico che dia ulteriore organicità all'opera; potrebbe giovare di un ambiente inglobante che esalti la dicotomia cromatica del nero delle strumentazioni tecniche e il bianco già presente nel costume dell'interprete. Nella versione presentata alle selezioni che hanno preceduto le finali, questa ipotesi era già stata seguita, utilizzando un linoleum bianco. Questa intuizione potrebbe essere portata alle sue estreme conseguenze: evocazione ambulatoriale e freddezza dell'ambiente, rispetto al calore di musica e canto, esalterebbero uno spazio onirico che si sposa con la scelta della quarta parete e il lirismo della performance. Le suggestioni botaniche di scenografie ideate, ma non realizzate, di una serra – e, quindi, anche il nesso tra umano e non-umano rispetto al tema della fertilità – aggiungono potenzialità al progetto che andrebbero preservate, seppure in assenza di strutture costose e ingombranti. Più delicato il rapporto tra presenza scenica e regia tecnica di Sara, che rischia di distrarre lo spettatore, di mostrarla fuori dal personaggio e, così, di spezzare la finzione scenica: se proprio deve essere, che sia funzionale e separata dai momenti di canto e di maggiore pathos emotivo o, altrimenti, invisibile. Figura e sfondo, performatività e teatralità, piano della realtà tecnica e finzione sono, quindi, gli assi su cui può ancora esprimersi la costruzione visiva dello spettacolo, rispetto alla maturità già evidente dello spazio sonoro.

Cura

Quando pensiamo alla cura, ci vengono in mente i contesti sanitari, eppure questo termine ha un'accezione più ampia, discernibile in maniera intuitiva dall'espressione inglese "*take care of yourself*", che significa "prenditi cura di te". Per rileggerla in relazione al tema della crisi, possiamo ricondurla a *Essere e Tempo* di Martin Heidegger, che intende la cura come modo di conoscere e avvicinarsi agli altri e ne distingue due significati contrapposti. Da una parte, il prendersi cura può, infatti, essere un modo di assoggettare l'altro, fornendogli ciò che serve alla sua sopravvivenza, con il rischio di definire una relazione dominante e paternalistica che legittima la manipolazione e l'annullamento della soggettività di chi è "accudito". È così che molti giovani finiscono per sentirsi, se costretti a una dipendenza economica condizionante; ed è a causa di questa idea di cura che molte donne convivono con l'asfissiante abbraccio della protezione maschile. Diverso l'intento e le forme dell'aver/prendersi cura, dell'apprensione, di un'empatica condivisione per bisogni di cui farsi carico, salvaguardando l'individualità di chi ne beneficia. Un legame profondo unisce, per questa via, chi dà e chi riceve, riuniti in un tempo in cui ascoltare, esserci, fermarsi a sostare assieme, a fianco gli uni agli altri, indifferenti al ticchettio della quotidianità.

Se questo senso esprime l'amorevolezza della cura, nella maggior parte degli spettacoli visti al Premio Scenario 2023 domina l'incuria o la cura come dominio dell'altro, dinanzi ai gesti urlati e alle parole condivise, ma non udite. Lo vediamo in *Due - Canto di balene per pinguini soli* e in *Permacrisis* e lo ritroviamo, in maniera ancora più evidente, in *'E Zzimmare* di **RI.TE.NA. Teatro**, in cui ascoltiamo la descrizione in scena del fratello ritardato come di colui che ha "solo bisogni e non desideri". La sua condizione, già discutibile per qualsiasi persona con o senza disabilità, sembra pervadere l'intero nucleo familiare, composto da un cocainomane ex carcerato, una borderline, un disadattato, un transessuale e Lisaria, l'austera sorella maggiore, malata terminale che avvelena tutti, perché nulla resti del loro vizio e della loro depravazione. Lisaria è giudice inclemente di una tossicità familiare in cui si sommano le perversioni individuali.

Della famiglia del Sud anche Emma Dante non aveva mancato di dare uno spaccato feroce, affondando nelle sue bassezze, nelle solitudini e nelle mute incomprensioni, ma il gioco distruttivo di *'E Zzimmare* mostra un mondo deviato, al margine della società, in cui la tragedia è indicata come unica via d'uscita. Rispetto all'antica tragedia, in cui il coro alimentava l'ethos che guidava gli eroi all'azione, in questo spettacolo il coro si riempie della cacofonia di voci distorte, raccolte attorno a un tavolo domestico e a un'eroina-carnefice. I familiari, macchiettistici e caricaturali, sfilano sul palco nei loro gesti eccessivi, parlando in rime, per detti e proverbi pseudo-dialettali. Condividono, del tutto inconsapevoli, la loro ultima cena. Solo il desiderio della sorella borderline, giunta incinta al focolare domestico, apre uno spiraglio (appunto, inascoltato) in una gabbia-trincea che ha ridotto le persone in bestie e in cui l'idea palingenetica di una rinascita legittima la logica perversa della pulizia etnica di Lisaria. Infine, lo spettacolo esorta il pubblico ad assumersi la responsabilità di quella creatura sfortunata, come di un bebè abbandonato in mezzo alla spazzatura.

Tante le riflessioni sul senso e le intenzioni che si potrebbero sviluppare attorno a questo spettacolo, altrettante però sono anche le maglie che possono aprirsi per declinarlo in una chiave etica che ridia spazio alla dimensione umana, che prescinde dalla stigmatizzazione sociale, per esempio, sfaccettando maggiormente i profili dei personaggi, affinché il pubblico possa affezionarsi anche a loro; dando più spazio a Lisaria, affinché il suo delirio nichilista sia comprensibile a chi osserva, anche nelle sue contraddizioni (non solo per la colpevolezza della strage, bensì per l'implicazione genocida del suo sterminio). In tal senso, la costruzione della scena, ispirata a *Dogville* di Lars Von Trier, è tanto efficace quanto può esserlo uno studio della sceneggiatura, che vede una dinamica degli opposti (centrale per renderne il senso) nel rapporto tra Grace Mullighan (Nicole Kidman) e la cittadina rispetto al suo status di straniera e alla sua assenza di identità sociale, da cui derivano la degenerazione, l'abuso di potere e la violenza. Alla fine, la sua strage non è giustificabile, ma è

senz'altro comprensibile: lo spettatore vede in lei una vittima anche nel momento della carneficina. A fronte di una condizione di marginalità sociale, in *'E Zimmare*, gli snodi drammaturgici ruotano attorno a vicende personali (malattia e gravidanza) che non sembrano condizionare i rapporti familiari e dai quali, almeno nel frammento visto al Premio Scenario 2023, non emergono altre sfaccettature dell'umanità dei personaggi, così, demonizzati.

La cura che nasce dall'ascolto empatico è, invece, l'epicentro del dialogo tra **Valentina Dal Mas** e Luisa, una donna conosciuta presso la cooperativa sociale Primula di Valdagno, a cui la danzatrice dedica l'omonimo spettacolo. Nell'assolo *Luisa*, vincitore del **Premio Scenario Periferie 2023**, la coreografa unisce più anime: della professionista di danza e dell'operatrice culturale che lavora nei contesti di cura; della giovane abile e della donna disabile di mezza età. Prima di iniziare il pezzo, Valentina sente di doverlo dichiarare: "mi sono innamorata di Luisa", afferma, dicendo al pubblico di essersi fatta "trapassare" da lei. Poco dopo, la trasfigurazione fisica è chiarissima, quando il corpo si china (e potrebbe anche apparire quello di una persona anziana), si irrigidisce, diventa eccentrico, dalle forme grottesche e dal flusso frammentato; svuotato e riempito dal suono delle *body percussion* con cui lo fa echeggiare, talvolta in sincrono con i gesti, talaltra con leggeri sfasamenti.

La coreografa descrive il processo creativo alla giuria. Dice di avere raccolto gesti e parole durante i laboratori con i degenti, di averli ricuciti e trasposti in forma poetica, ma anche di avere accolto le movenze elaborate, appositamente, da Luisa in risposta alle sue suggestioni, per poi assemblarle e indossarle nella danza. Al suo corpo associamo la voce fuori campo di Luisa, quando in una lingua biascicata chiede al "vento d'estate" di portarla via. Sono versi immaginati da Valentina e letti da Luisa, ovvero il segno della reciprocità e il mezzo di un viaggio intimo che alla condizione di disagio sovrappone desiderio e voglia di libertà. La partitura coreografica mescola i piani della realtà e del sogno nell'immaginare amori, che ricordano le pagine di Alda Merini; suggerisce la generatività del seminare attraverso le movenze di Valentina, che trasforma l'unica sedia presente sul palco in aratro; soprattutto, che nella trasmissione produce una diversa fertilità. Rispetto al ritratto di Luisa che emerge dalla coreografia, lo slittamento nella mimesi (a un certo punto un malessere, una rianimazione...) sembra, invece, tradire un'altra esigenza, più aneddotica, nonostante la coerente stilizzazione dei movimenti che, com'è tipico del teatro-danza, li decontestualizza ed essenzializza rispetto alla loro genesi quotidiana. Infine, una breve nota sul prologo: utile a introdurre Luisa, non è tale da farcela conoscere. Viene da chiedersi se non meriti un approfondimento, un ritorno in chiusura che incornici l'atto poetico, o, in alternativa, di scomparire del tutto, separando il contesto delle informazioni (condivisibili in un foglio di sala) dall'atto creativo.

Identità nomade

Ne *La poetica dello spazio*, Gaston Bachelard afferma che "la casa, nella vita dell'uomo, travalica le contingenze, moltiplica i suoi suggerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un essere disperso"³. Cos'è, però, la casa? Dove cercarla? Come si esprime l'appartenenza a un luogo? Pensando a questa generazione, la rivedo nel "non" del romanzo di Guglielmo Pispisa, *Voi non siete qui*, in cui l'autore descrive processi di erosione identitaria, l'inconsistenza del luogo di nascita e crescita, percepito come la tappa di un transito che cancella, avanzando, le sue stesse tracce. L'autore parla di Messina, una città segnata da un meccanismo annichilente di rimozione. Lo stesso "non" apre, invece, a una riflessione spirituale quando si accende e spegne, a intermittenza, nella didascalia che, in *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2012) di Romeo Castellucci, è impressa sulla gigantografia del *Cristo Salvatore Mundi* di Antonello da Messina. In tutti questi casi il "non" indica, quindi, una domanda aperta, piuttosto che una negazione. Descrive anche il rapporto interlocutorio che artisti e artiste del Premio Scenario 2023 mostrano con la terra d'origine o con la casa adottiva.

³ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Editore, Bari 1975, p. 33 (ed. or. *La poétique de l'espace*, Puf, Paris 1958).

Uno degli aspetti da cui emerge questa dialettica è la lingua. In *'E Zzimmare* e in *Allontanarsi dalla linea gialla*, detti e dialetti si annodano in un linguaggio reinventato, mentre **Debora “Binju” Binci** dedica *SS16* alla sua terra natia, le Marche, realizzando un monologo composto da blocchi narrativi in cui tre diverse persone prendono voce e corpo tramite parole in versi, in dialetto, in italiano, oltretutto in musiche e canto. Dalla famiglia benestante al protofascista che vorrebbe bruciare tutto, e di cui riporta il racconto, Debora passa in rassegna i *topoi* iconici della sua terra, visibili dalla statale SS16: la Basilica della Santa Casa di Loreto, il discusso Hotel House che spicca come una cattedrale nel deserto a Porto Recanati, con i suoi 480 appartamenti, in cui convivono persone di ogni provenienza geografica e culturale. Le storie mostrano volti contrastanti del luogo, alleggerite dall'accompagnamento musicale, fatto di composizioni italiane riarrangiate che scandiscono la drammaturgia dell'opera, facilitando il transito da un soggetto all'altro. Inizialmente, infatti, vediamo l'interprete in abiti scuri e semplici, in piedi dietro a una pianola e un microfono, che abbandona per dare spazio a piccole epifanie, costruite su personaggi dalla postura e dalle voci identificabili singolarmente (come una vecchia di cui aveva, una volta, sentito la storia). Imprime, così, una coloritura locale alla narrazione, servendosi anche del dialetto: “A un certo punto, ho fatto pace con il luogo da cui venivo”, dice alla giuria, per motivare questa scelta ricercata negli anni, questo recupero di un patrimonio culturale, di cui in casa non aveva, peraltro, fatto esperienza, crescendo. Dialetto che ritorna anche nei sonetti recitati di Franco Scataglini, “voce senza figura” ricostruita in un vernacolare di per sé inesistente, ma evocativo, simile alla memoria del nomade, che è sempre poliglotta e in divenire.

Sul senso dell'identità locale e culturale insiste anche *anonimasequestri* di **Leonardo Tomasi**, vincitore del **Premio Scenario 2023** per il gioco di “leggerezza e profondità”, “l'ironia come mezzo di distacco analitico”. Cos'è l'insularità? È una delle questioni che pone, d'altro canto, lo spettacolo e che ricorda la giuria. Del resto, come dicono gli attori in scena: “Sardinia no est Italia”, frase che ingenera un sorriso più o meno consapevole (cresciuta in un'altra isola del Mediterraneo, in Sicilia, ripenso ai viaggi nel Continente di cui ascoltavo le storie da bambina, immaginando terre lontane che, in realtà, iniziavano appena superato lo Stretto). In scena, un tavolo da provino, un videoproiettore e una videocamera, carte e cartoline, aspiranti attori e un regista rappresentano un provino, proiettato in presa diretta su uno schermo. Gli attori sono chiamati a *mostrarsi* sardi, a fare i banditi, a incarnare lo stereotipo che, ingabbiandoli in una maschera, impedisce loro di essere altro che figuranti in cerca di sopravvivenza. Costretti a immaginarsi banditi, ne traggono ispirazione e provano a realizzare un finto sequestro, in cui restano invischiati.

La questione dell'aspettativa culturale ha ricadute economiche che ben conosce chi lavora al Sud e nelle isole, eppure, è mostrata in *anonimasequestri* con un registro ironico, attraverso rapidi battibecchi e una relazione dinamica con i filmati. Su questi due piani si gioca l'efficacia di un'operazione complessa sul piano meta-discorsivo, per quanto limpida rispetto al messaggio: la lontananza e la vicinanza, assieme, a una terra povera di sostegni ma che, complice l'occhio esterno, ti blocca in una cartolina o ti esclude e zittisce, se non corrispondi all'immagine ipostatizzata del luogo.

L'identità non è, però, solo legata alla provenienza culturale. Una parola domina sovrana al Premio: generazione, “la nostra generazione” che si ripete nei dialoghi con la giuria, quasi a voler dimostrare d'essere i portavoce di un'alterità che necessita la traduzione per gli altri, gli *over 35* che godono di posizioni che non li espongono agli stessi rischi, allo stesso mondo. All'ennesima affermazione di alterità inizio a chiedermi se “noi altri”, tra giuria e tavolo critico (tutti *over*, s'intende), siamo davvero così alieni da questa cultura che affiora nelle intenzioni e poetiche teatrali e, soprattutto, se ci siano state opere, al Premio Scenario 2023, che mi hanno fatto sentire estranea per temi e linguaggio. La risposta affermativa ricade su *O®A (suoni dal remoto attuale)* di **FanniBanni's**, a partire dall'uso dell'alfabeto *leet*, espressione di una sottocultura che attraversa la rete ed entra nella scena trap, incarnata nell'atteggiamento, nel costume e nelle canzoni dal vivo di Rocco Ancarola.

Effetti *optical* e formule chimiche fanno da sfondo alla figura del performer, spesso in controluce, mentre balla, parla o interagisce con il musicista, anch'egli in scena. Rocco è tramite di un mondo

tutto votato al caos, ad un presente che impedisce di ricordare e ne condiziona i movimenti a colpi di suoni, luci e immagini. In scena, espone un repertorio giovanile di modi e temi che compongono un *j'accuse* contro atteggiamenti maschilisti e sessisti tipici della cultura trap, che conosce e ha frequentato. Rileggendo a distanza di giorni i materiali promozionali, gli appunti annotati durante le giornate del premio e ripensando allo spettacolo, sono trasportata con la memoria a un'altra opera, un romanzo di cui si disse, quando ero all'Università, che ci rappresentava: 1994, il libro era *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, che ovviamente lessi d'un sol colpo anche perché a scriverlo era stato Enrico Brizzi, un collega del mio corso di laurea che, primo fra tutti, si era fatto conoscere e apprezzare. Ammirazione e curiosità, e tante chiacchiere tra i corridoi. Dicevano che la sua scrittura esprimeva il "gergo giovanile", eppure io la sentivo estranea: il fatto è che l'oralità del parlato si era imposta sulla scrittura, aveva corrotto anche le regole più basilari della sintassi e questo scarto era, per me, decisamente più sorprendente di quanto non lo fosse il racconto di crescita di un adolescente che aveva fatto altre scelte dalle mie.

Al di là del tema, in *O@A*, ho visto un tentativo simile di recuperare un gergo, trasponendolo dal contesto sociale e musicale a quello teatrale, ma il caos (anche dato dai tanti elementi scenici) finisce per diventare la cifra prevalente: la mimesi dei tempi ha bisogno dei suoi contraltari per rendersi leggibile, di una rielaborazione organica che (come per i dialetti reinventati) sia familiare e diversa dall'originale. Vale, però, la pena di continuare, per affinare una scrittura scenica che potrebbe aprire uno sguardo in "noi *over*" e diventare un utile strumento di identificazione e riflessione anche per adolescenti e giovani di oggi.

Postilla

Oltre lo specchio, che rinvia poco più che alla propria immagine riflessa, c'è forse un'altra strada da percorrere nell'innegabile e difficile disambientamento di questi tempi ed è lì che, attraverso i vostri spettacoli, vi inviterei a inoltrarvi.