



Stefano Casi

Andrea Adriatico

:riflessi

teatri di vita

EDITRICE
ZONA

Stefano Casi

Andrea Adriatico

:riflessi

teatri di vita

EDITRICE
ZONA

PEDANE MOBILI

Quaderni per la ricerca teatrale

Collana diretta da Franco Vazzoler e Paolo Gentiluomo

*"Non esiste un'avanguardia: ci sono solo persone
un po' in ritardo"* (Edgar Varèse)

© 2001 *Andrea Adriatico. :riflessi - teatri di vita*, di Stefano Casi

Editrice ZONA, via Camporino 6/2

16035 Rapallo (Ge), tel/fax 0185.234492

www.editricezona.it info@editricezona.it

ISBN 88-87578-17-6

Teatri di Vita, via Emilia Ponente 485, 40132 Bologna

tel/fax 051.6199900 www.teatridivita.it info@teatridivita.it

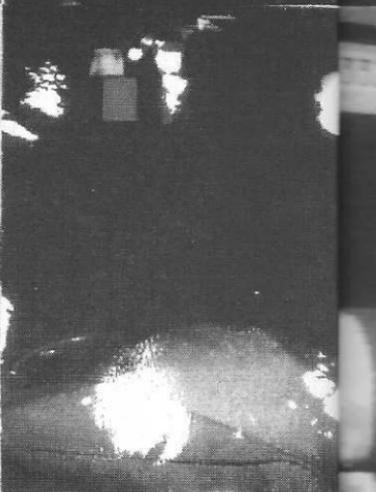
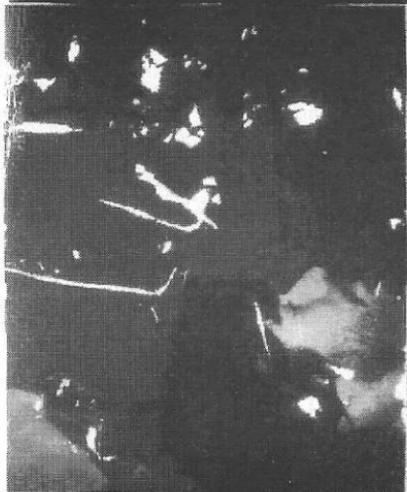
Stampa Emiliani, Rapallo (Ge) - Finito di stampare nel mese di aprile 2001

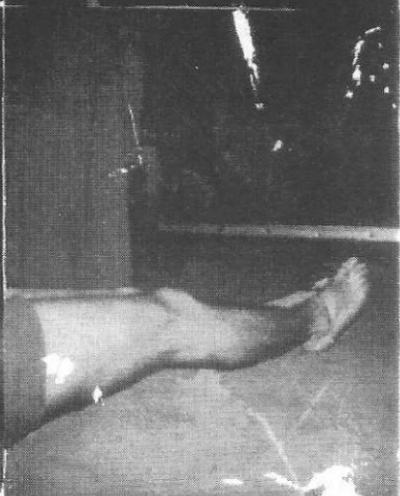
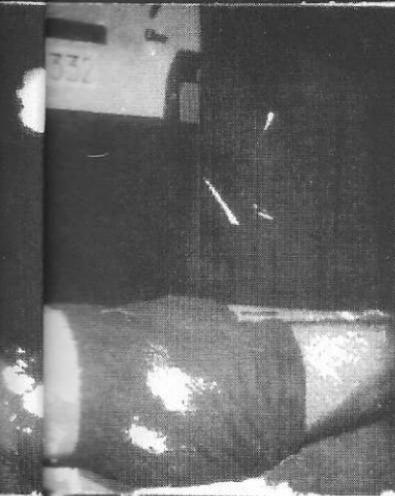
CAPITOLO PRIMO
STORIA PER IMMAGINI





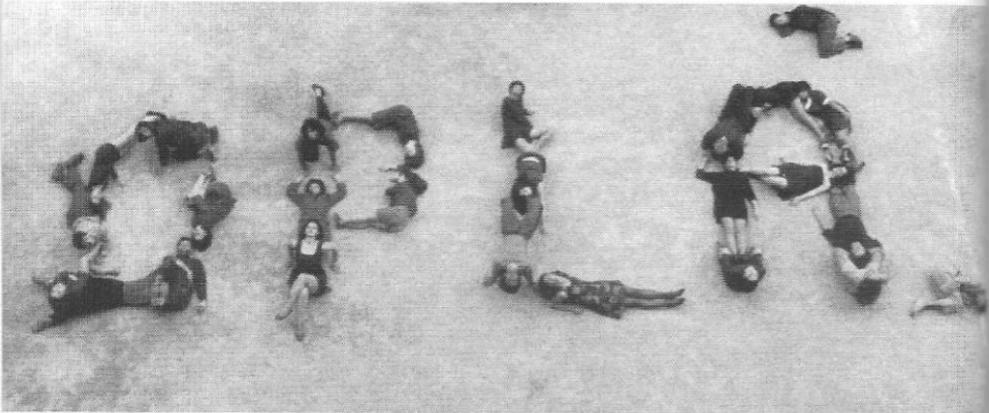














Nel 1991 gli
 Amer
 a 15 a
 clari
 mplessivame
 r san
 omici
 lin

de mo
 gita do
 completa
 scolato
 durato
 quando
 el, i del
 per ces
 stato
 stato
 ces
 tal
 per
 14
 Sovra
 olare
 te a

rimo
 sulle
 scie
 mi, è
 per a
 dalle

tri ra
 o, m
 lo ha
 occup
 quadag
 onto di
 Sono 2
 una
 dell'
 gno s
 anno
 dett
 rior
 le

in
 su
 rzi e
 a 18
 indipo
 mel, mi
 andare
 che lui
 vendeva
 La pert
 chi è fur
 erché ha
 cato la p
 «Mi ci
 Nanno
 te, ma
 Chi?»

enzia
 a la
 a ai

ali
 pro
 ma
 tore
 re

Secondo
 una 58
 del che
 solo tra
 del 4 gennat
 io di Umberto
 tore del caso.
 Da parte di Mi
 ato F11 aprile
 i drammati
 oppo "rivolucari
 "indoneo-aranta
 per aver fatto
 anno
 il rat o' in corso d'ac

an
 gli
 non si r
 va a ter
 me. All
 Elena P
 le lei, p
 ando il p
 er garan
 il quarto
 tenore
 antore)
 Dunque
 ancora un
 se una di
 amata. L
 non si so
 di un'alc
 ma, però
 corvo tir
 ve si av
 erca di o
 Anche a
 e già però
 Silvia Ol
 do proprio
 ino e che
 no. Vede
 zzo e si p

le impo
 e l'11
 ato inn
 tanato p
 to dopo
 la al bu
 a fase m
 arlo, int
 tagliato
 omicida
 poche d
 to da un
 avvio all
 notri vole
 peter. L
 chiarito
 el motivo
 tra le br
 del deli
 ve, andol
 a terra n
 Ha avuto
 appera il
 «Ha ch
 iuso ed
 acc
 ares non
 ritto
 a sua cr
 ina, però
 è ripro
 gna dal
 indiffer
 dal deli
 «È inder
 e fermat
 nessun
 qualcun
 altro av
 fenderia,
 e c'è s

enzia
 a la
 a ai

le impo
 e l'11
 ato inn
 tanato p
 to dopo
 la al bu
 a fase m
 arlo, int
 tagliato
 omicida
 poche d
 to da un
 avvio all
 notri vole
 peter. L
 chiarito
 el motivo
 tra le br
 del deli
 ve, andol
 a terra n
 Ha avuto
 appera il
 «Ha ch
 iuso ed
 acc
 ares non
 ritto
 a sua cr
 ina, però
 è ripro
 gna dal
 indiffer
 dal deli
 «È inder
 e fermat
 nessun
 qualcun
 altro av
 fenderia,
 e c'è s

enzia
 a la
 a ai

le impo
 e l'11
 ato inn
 tanato p
 to dopo
 la al bu
 a fase m
 arlo, int
 tagliato
 omicida
 poche d
 to da un
 avvio all
 notri vole
 peter. L
 chiarito
 el motivo
 tra le br
 del deli
 ve, andol
 a terra n
 Ha avuto
 appera il
 «Ha ch
 iuso ed
 acc
 ares non
 ritto
 a sua cr
 ina, però
 è ripro
 gna dal
 indiffer
 dal deli
 «È inder
 e fermat
 nessun
 qualcun
 altro av
 fenderia,
 e c'è s

enzia
 a la
 a ai

le impo
 e l'11
 ato inn
 tanato p
 to dopo
 la al bu
 a fase m
 arlo, int
 tagliato
 omicida
 poche d
 to da un
 avvio all
 notri vole
 peter. L
 chiarito
 el motivo
 tra le br
 del deli
 ve, andol
 a terra n
 Ha avuto
 appera il
 «Ha ch
 iuso ed
 acc
 ares non
 ritto
 a sua cr
 ina, però
 è ripro
 gna dal
 indiffer
 dal deli
 «È inder
 e fermat
 nessun
 qualcun
 altro av
 fenderia,
 e c'è s

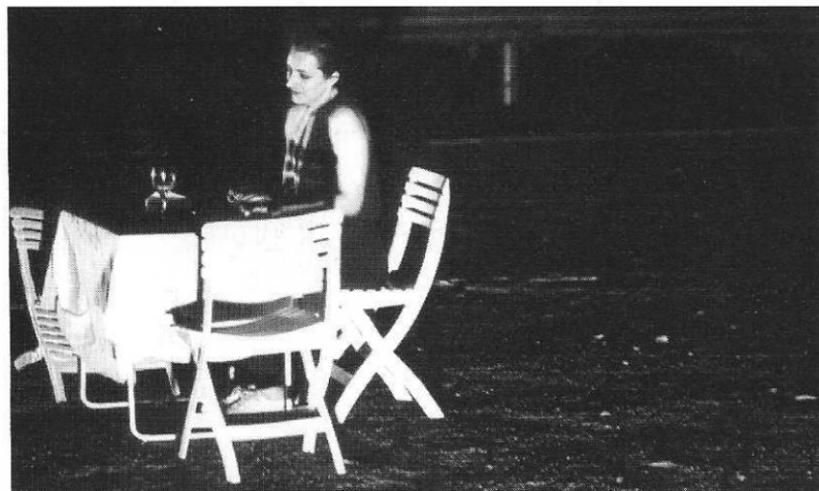
enzia
 a la
 a ai

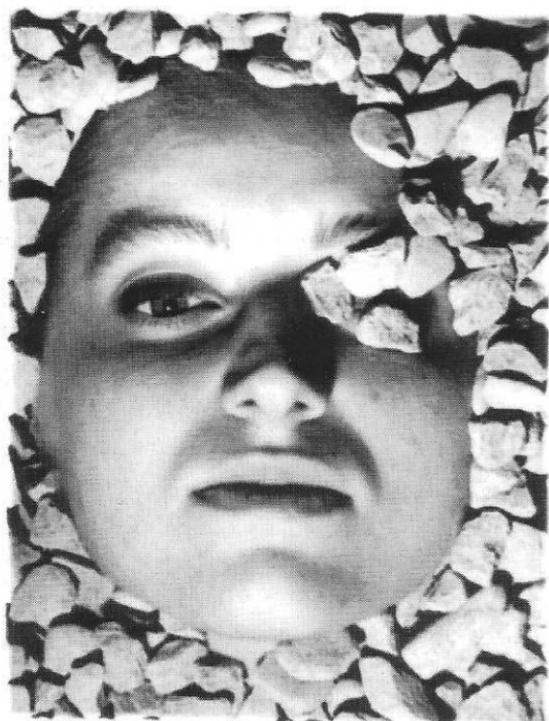
Barre Martelli av torto'

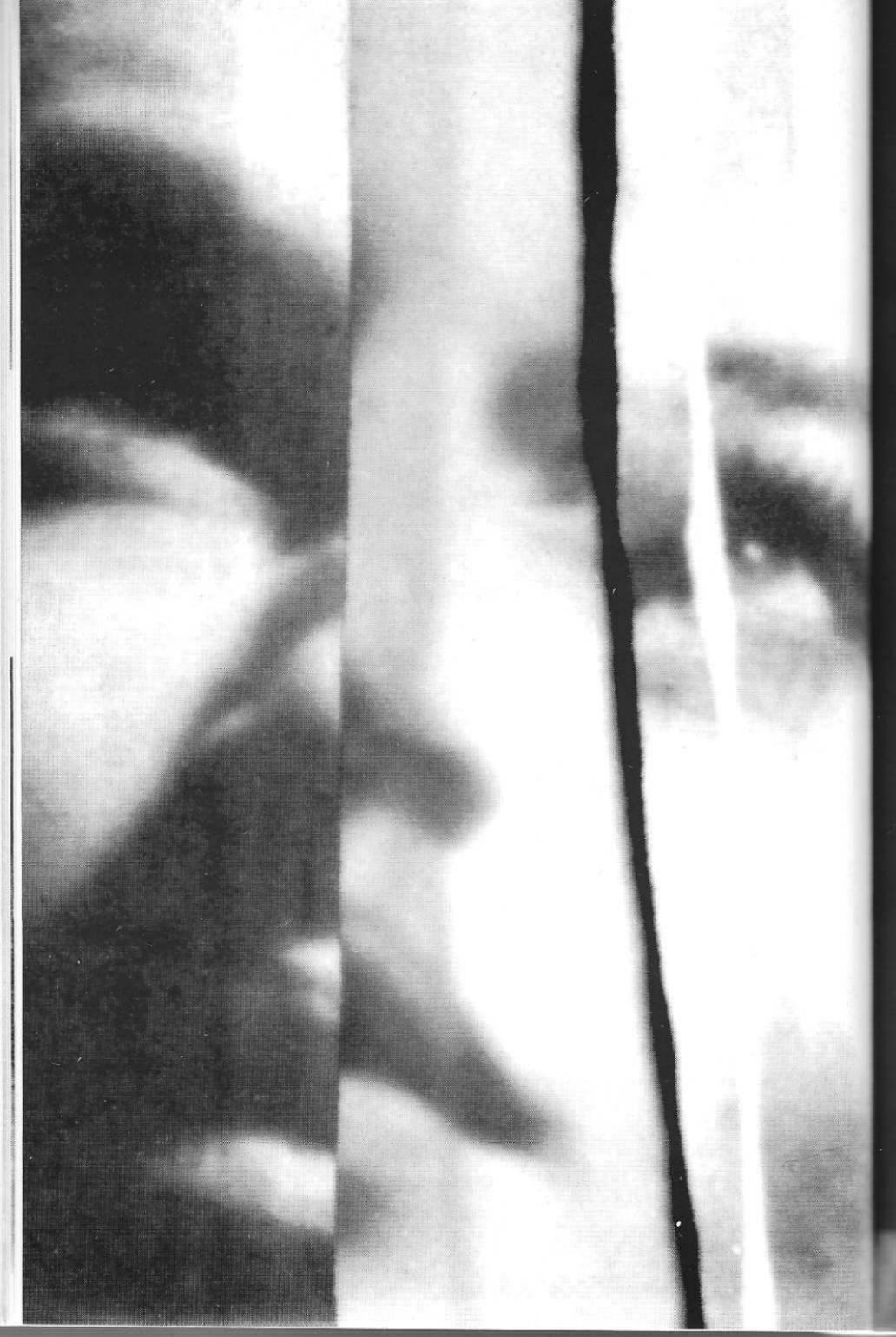
chivizione di due sco... biale. Martelli aveva fatto di più. Aveva
 ce giorno prima di pro...
 ti per Vermejo. Il su...
 gli componen...
 «Ho fotografato il marito
 di mio nonno approvato
 «È legale» sulle effettive
 ali di Vermejo. In instan
 una base solo all'archivia



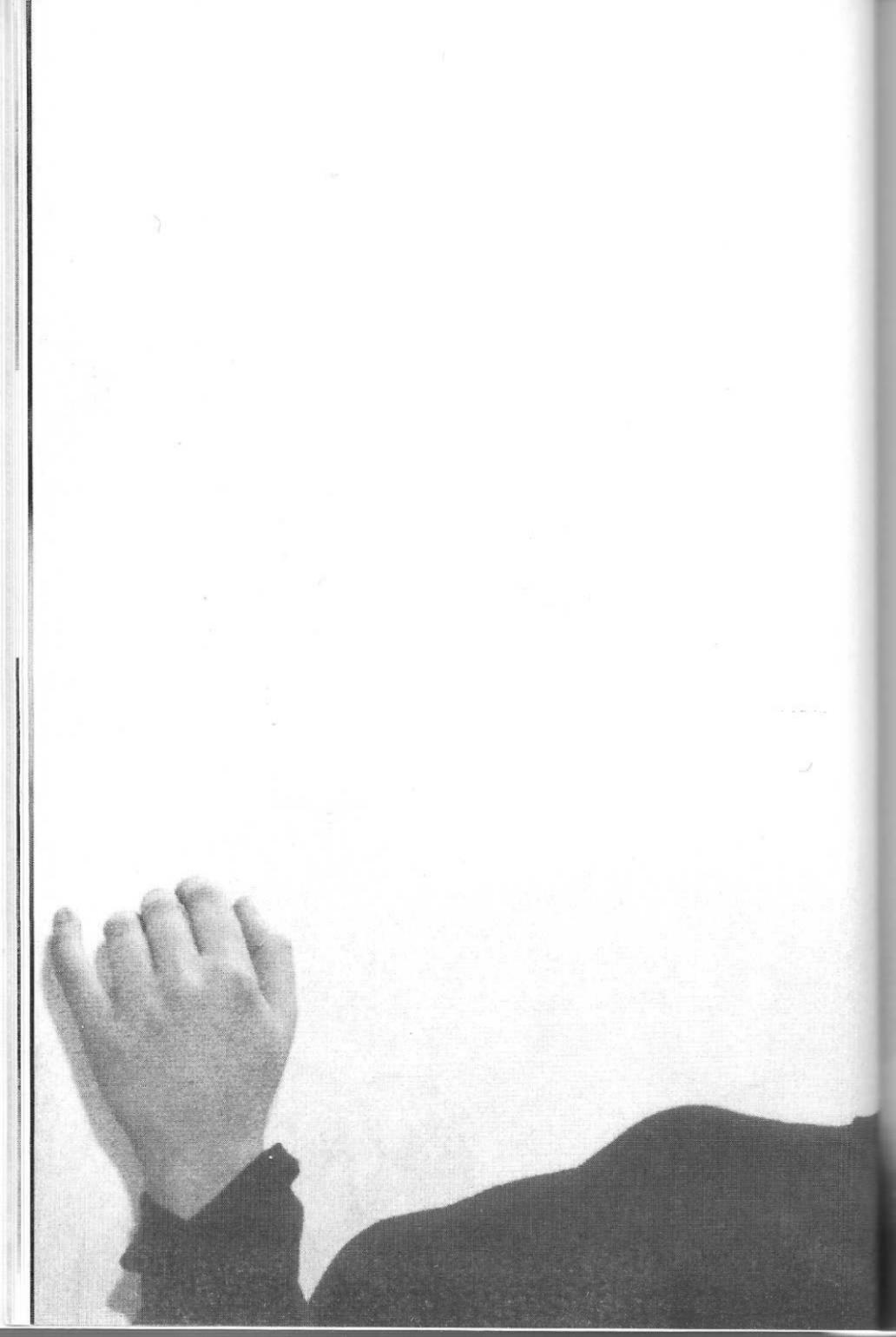






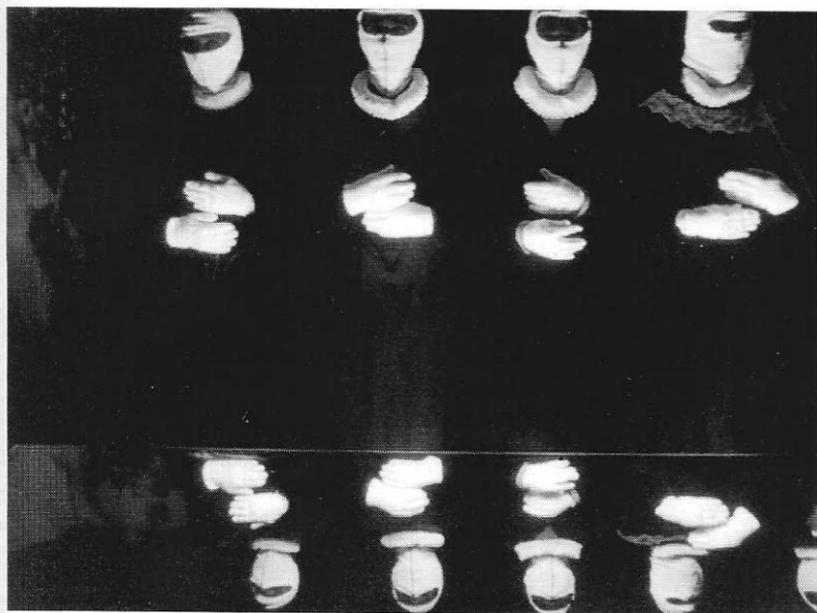
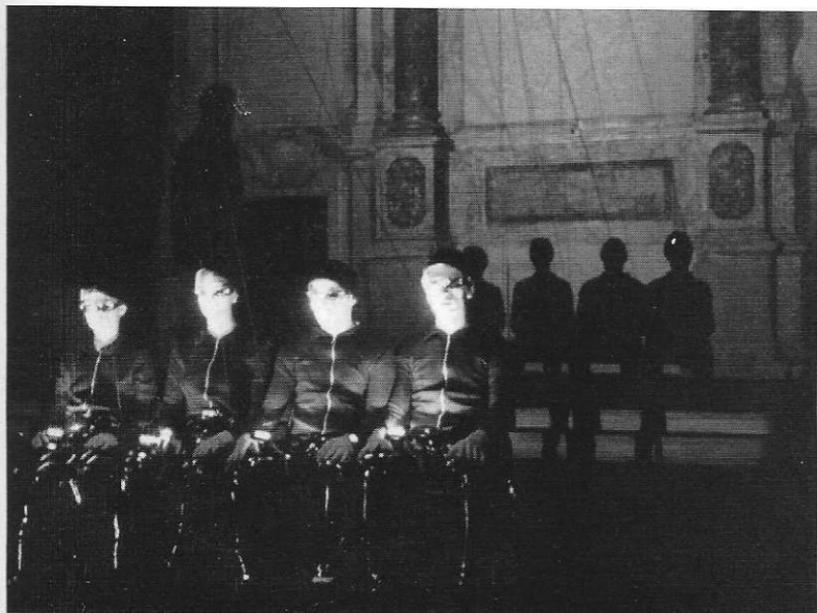
















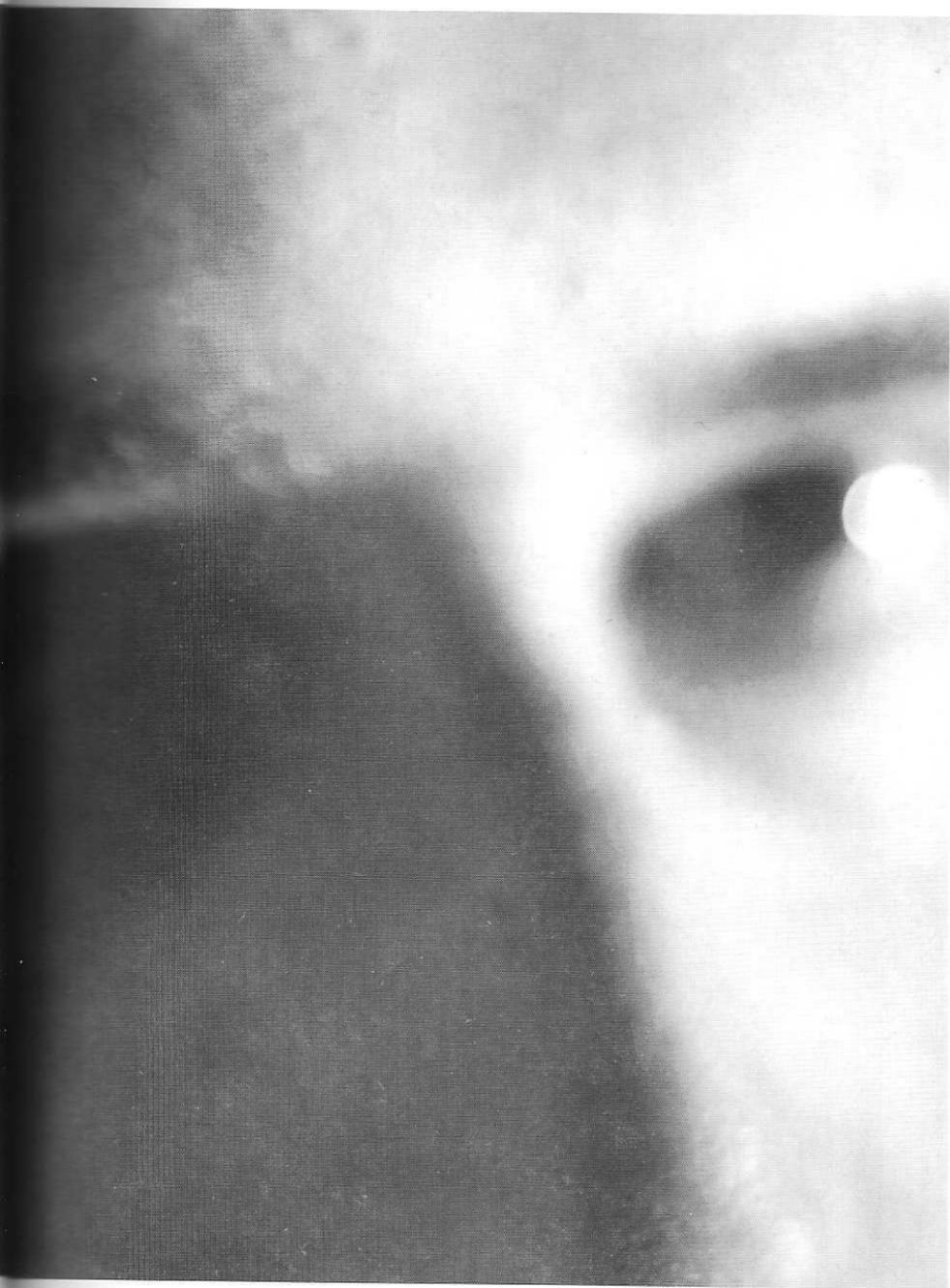


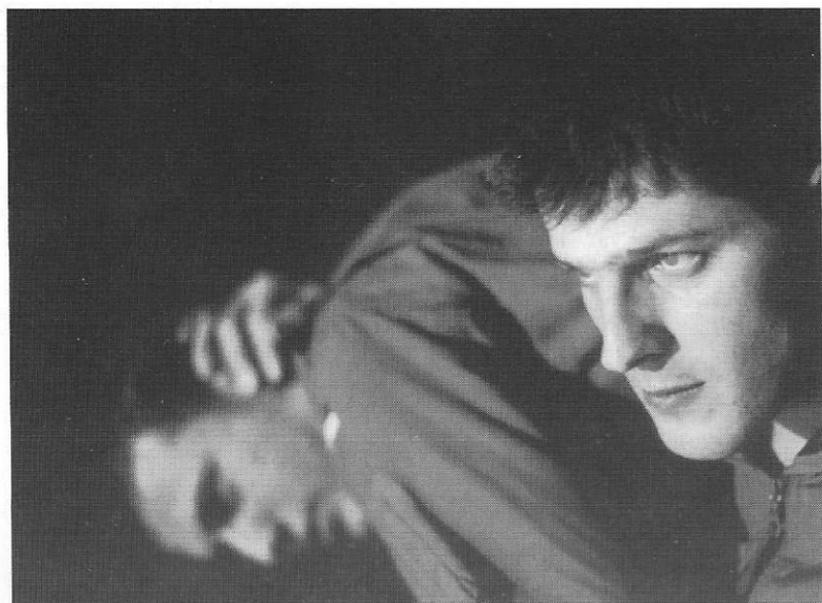
















CAPITOLO SECONDO
STORIA PER PAROLE

1. *Prologo*

Giugno 1988, saggio finale del biennio del corso di recitazione all'Accademia Antoniana d'Arte Drammatica di Bologna con la regia di Gianfranco Rimondi. Andrea Adriatico ha 22 anni e per lo spettacolo con cui si diploma attore sceglie di interpretare il brano finale di *Orgia* di Pasolini, il suicidio dell'Uomo. Tra i docenti dell'Accademia c'è Mauro Bertocchi, che insegna anche al Baule dei Suoni, vivace centro didattico nato nel 1981 come cooperativa musicale e impegnato da quattro mesi nella gestione del centro giovanile bolognese La Morara. Perno artistico del Baule dei Suoni sono Stefano Pasquini e Paola Berselli, attori-cantanti e curatori della programmazione alla Morara (ribattezzata Camerateatro) con una forte attenzione al teatro musicale e alla promozione delle nuove energie teatrali. Pasquini e Berselli offrono ad Adriatico la produzione di uno spettacolo che riprenda il monologo di *Orgia* visto al saggio, con una nuova regia di Mauro Bertocchi. *Piccola Orgia* debutta alla Morara a metà della stagione successiva, nel gennaio 1989¹.

Ma Adriatico sente il proprio ruolo di attore troppo stretto, e inizia a elaborare un progetto nel quale essere anche regista di se stesso. Testo di partenza è questa volta il racconto di Maurizio Marzari *Madre dei nervi*, un lungo *stream*

1. *Piccola Orgia*, da *Orgia* di Pier Paolo Pasolini, interprete Andrea Adriatico, regia Mauro Bertocchi, coproduzione Baule dei Suoni-Incanto, Bologna, La Morara, 11-13 gennaio 1989. Lo spettacolo riprende il prologo e il finale della tragedia pasoliniana. Il suicidio dell'Uomo è letto da Bertocchi come consapevolezza di una perdita dell'identità nello scollamento tra maschile e femminile che si sublima nel travestimento rituale del personaggio. L'Uomo affida le sue ultime parole a una telecamera che rimanda il suo volto su un monitor di fronte al pubblico.

of consciousness senza punti fermi, nel quale l'autore intreccia un angoscioso disagio esistenziale attuale alla dolorosa rievocazione di un mondo di affetti e incomprensioni familiari in una deriva introspettiva della memoria: «Ecco finiti i giorni dell'azione, sparita anche la fretta di arrivare, svanita la calma che ti prende per caso, c'era una volta un tempo in cui il mondo c'era, oggi lo sento accartocciato dentro, solo il ricordo vago di un confine, sulle prime è una specie di danza, ballo da solo sconnesso sotto i portici (...)»². Adriatico decide di dirigere e interpretare il monologo, coinvolgendo lo scultore catalano Anton Roca secondo un principio di lavoro in parallelo sullo stesso testo, per presentare il progetto alla seconda edizione del Premio Scenario: «Non si tratta (...) di uno spettacolo in senso proprio, ma piuttosto di una compresenza di teatro, narrativa e scultura. Una compresenza che ripete, nell'uso del diverso linguaggio artistico, le tre scansioni temporali. La narrativa agisce principalmente nel tempo della memoria individuale, presentando come proprio oggetto un monologo. La scultura, con l'oggettiva presenza fisica di un allestimento, è il segnale della memoria storica. Il teatro, infine, attraverso la presenza scenica immanente dell'attore, è la garanzia dei due precedenti momenti, installandosi nell'attimo del tempo reale», si legge nella documentazione presentata al concorso. Il progetto, con il titolo scelto da Roca *Παράδοξον* (Paradoxon), supera la prima selezione nel gennaio 1989 e in aprile approda alla semifinale di Brescia, dove viene presentato come

2. Il racconto è selezionato per il festival *Biennale 88. Giovani Artisti dell'Europa Mediterranea* (Bologna, dicembre 1988). Adriatico lavora sul testo originale, mentre il testo è anche pubblicato nel catalogo del festival con un pesantissimo *editing* che ne stravolge completamente l'impostazione e il senso (cfr. Maurizio Marzari, *Madre dei nervi*, in AA.VV., *Autobus magico. Undici giovani narratori del Mediterraneo*, Ancona-Bologna, Transeuropa, 1988, pp. 59-75).

work in progress, secondo le regole del concorso³. Adriatico concepisce un'azione da *body art* concentrata nell'immagine di un uomo-clessidra: il *performer* nudo, immobile e disteso al centro della scena, è lentamente coperto dalla sabbia che fuoriesce da un grande sacco sospeso sopra di lui, mentre una voce registrata recita *Madre dei nervi*. Sulle pareti dello spazio scenico sono esposte le lastre di zinco su cui Roca aveva inciso il progetto scenico, lavorando sul passaggio dalla società agricola a quella industrializzata durante il *boom* economico. Gli spettatori sono in piedi, in cerchio attorno al *performer*, e possono muoversi nello spazio per osservare le lastre come in una galleria d'arte.

All'ultimo momento Adriatico rinuncia per una febbre alta a partecipare da *performer* all'azione fisicamente troppo impegnativa, e si fa sostituire da Roca, assistendo all'azione tra il pubblico con la possibilità di vedere "dal di fuori" ciò che aveva solo ideato. Alla fine gli appare evidente la sua reale vocazione: non essere al *centro* della scena, ma soltanto *dietro* le quinte, nascosto tra il pubblico o lontano da esso, anonimo e contemporaneamente creatore assoluto. Smesse improvvisamente, per un'influenza, le vesti del giovane attore in cerca di provini e scritture, Adriatico indossa d'ora in poi le vesti del burattinaio segreto. E che lo spettacolo *Παραδοξον* non venga successivamente mai realizzato⁴, a questo punto assume poca importanza per lo stesso Adriatico, che ben presto trova nuovi stimoli con nuovi compagni di strada.

Negli anni precedenti, e fino al 1989/90, si consuma intanto la sua più intensa formazione culturale, che porta alla

3. Seconda edizione del Premio Scenario 1989, Brescia, Centro Teatrale Bresciano, 1-2 aprile 1989. Il progetto di Adriatico/Roca/Marzari non passa il turno ma riceve una segnalazione speciale dalla giuria.

4. Un anno dopo Anton Roca allestirà autonomamente la mostra *Παραδοξον* a Cavriago (Reggio Emilia), nel dicembre 1990.

sedimentazione di alcuni importanti punti di riferimento per il futuro sviluppo artistico. Anzitutto, Adriatico elegge la danza come proprio codice espressivo prioritario: Pina Bausch, Carolyn Carlson, Alvin Ailey, Trisha Brown e soprattutto William Forsythe segneranno profondamente il suo teatro. In seconda battuta sarà il cinema intellettuale e nel contempo visionario di Pasolini, Fassbinder e Derek Jarman a marcare a lungo i principali percorsi creativi, così come una forte sensibilità per le arti visive in generale. E per ultimo il teatro, per cui manifesta paradossalmente una esplicita insofferenza e di cui porta con sé solo alcune visioni balenate durante l'adolescenza da Gaia Scienza a Falso Movimento, dai Magazzini alla Società Raffaello Sanzio che scopre verso la fine degli anni '80.

Sempre negli stessi mesi Adriatico è anche uno dei motori principali, da giovane giornalista culturale, di una ricodificazione del nuovo teatro bolognese che si concretizza nel maggio 1989 nel festival *Loro del Reno. Teatri indipendenti a Bologna*, «una delle prime rassegne, sicuramente la prima indipendente, sul giovane teatro»⁵. Cogliendo il particolare clima culturale di quegli anni, Adriatico concepisce un inedito meccanismo di confluenza delle energie tra una base critico-teorica (nella quale si colloca coinvolgendo altri giovani critici), alcuni spazi teatrali alternativi da reinventare come “rete” e il variegato mondo creativo bolognese da monitorare costantemente per selezionarne le

5. Stefania Chinzari – Paolo Ruffini, *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 135. E ancora: «Timidamente qualche segno emerge dal grande freddo. *Loro del Reno*: una rassegna di nuovi gruppi in spazi poco convenzionali, al Cassero, sede dell'Arci-Gay, alla Morara, un'osteria di periferia, a Studios, una discoteca-teatro, capostipiti di molti centri successivi» (Massimo Marino, *Bologna: il decennio del teatro*, in *Teatri Invisibili e nuove generazioni teatrali*, Corazzano-Pisa, Titivillus, 1999, p. 20).

esperienze più significative. Si tratta, dunque, di un osservatorio permanente di riflessione e pratica teatrale che in due anni impone all'attenzione la vivace pluralità della nuova scena bolognese, con l'autorevolezza del marchio di qualità⁶.

2. *Le ceneri di Beckett*

Nell'estate 1989 Adriatico conosce la giovane attrice e regista tedesca Iris Faigle⁷ e fra i due si instaura subito una forte sintonia. In lei Adriatico trova, oltre all'intelligenza progettuale e a un autonomo pensiero creativo, anche un'attrice di formazione non accademica, la cui provenienza straniera offre la possibilità di un'attenzione del tutto particolare alla lingua italiana. La sua stessa presenza fisica suggerisce tecniche attoriali distanti sia dalla convenzione sia dalle varie scuole di teatro in auge, e invece più prossime al teatrodanza e basate su una scansione esasperatamente lenta (quando non bloccata nell'immobilismo più rigido), senza

6. *Loro del Reno. Teatri indipendenti a Bologna* raccoglie inizialmente Andrea Adriatico, Stefano Casi e Brunella Torresin (critici), Stefano Casagrande del Cassero, Chiara Sorgato del Baule dei Suoni/Morara e Flavio Bertozzi di Studios (organizzatori). Dopo la prima edizione del festival, 9-11 maggio 1989, a Torresin subentra Franca Silvestri. Nel febbraio 1990 *Loro del Reno* viene "esportato" con una rassegna a Santarcangelo. La seconda edizione del festival, 26-29 maggio 1990, allarga la ricognizione degli spazi teatrali alla Fabbrica occupata, e prevede come ospiti speciali Remondi e Caporossi. Ultimo atto di vita: due settimane di *performances*, nell'ottobre dello stesso anno, al Florian Espace di Pescara.

7. Iris Faigle aveva debuttato come attrice con *Piccolo Parallelo* dopo un laboratorio con la stessa compagnia (*Jeannot*, 1987, e *Monomaniacaltango*, 1988), cimentandosi successivamente nella regia con *Il ritratto* (di Daniela Fini, con Daniela Fini e Filippo Plancher; Bologna, Teatro delle Moline, aprile 1989) e *Una scelta* (dalla *Traviata* e Tennessee Williams, con Giovanni Bolognini, Filippo Plancher e Dalia Zipoli; Bologna, Cassero, ottobre 1989).

movimenti eclatanti e con un uso esclusivo di piccoli gesti che perciò diventano altamente significativi. Nasce da questo sodalizio, nel novembre 1989, *Le ceneri di Beckett*.

Una donna sola, immobile, con una leggera veste bianca, è seduta su una piattaforma trainata da un cavo in costante avanzata verso il pubblico disposto su due file oblique. Il buio è solcato da pochi fasci di luce che solo a tratti captano l'inesorabile percorso della pedana che viaggia in mezzo a cenere cosparsa di rose. Sulla pedana è anche una sveglia elettrica con i *led* luminosi che indicano l'ora esatta. La donna racconta con gli occhi sbarrati, cerchiati di nero, la solitudine di una che passa la vita su una sedia a dondolo. Dopo un *black-out* luminoso che azzerà l'ora della sveglia (che d'ora in poi lampeggia con l'ora 00:00), la donna è ormai arrivata a lambire, sempre ferma nella sua posizione, le file degli spettatori, mentre i fari molto vicini e la lacrimazione per l'apertura costante degli occhi fanno sciogliere il trucco in lunghe lacrime nere.

Il testo di Beckett *Dondolo*, recitato integralmente, è collocato nello spazio scenico con una reinvenzione del movimento che sostituisce al dondolio il moto in linea retta verso il pubblico, chiamato a propria volta a partecipare con una disposizione "mossa", cioè non frontale ma obliqua, formando in due file a lisca di pesce ciò che, viste dall'alto, sarebbero le due ali di una freccia. Importante è la centralità della parola significante, ancorché sgretolata, della partitura beckettiana, elemento di garanzia dell'impianto scenico-visivo e della scansione temporale, come era stato il testo rispetto alla clessidra umana di *Παραδοξον*. A questo proposito, lo spettacolo procede su un doppio percorso contrario: da una parte l'esaltazione del linguaggio di Beckett attraverso il rispetto testuale dell'originale, dall'altra la sua consumazione definitiva nell'annullamento di qualsiasi azione dell'attrice (che è tuttavia in movimento, e dunque in un *moto immoto*) a cui si aggiunge il denso tappeto di cenere su cui scorre la piattaforma, cenere della cui presenza il pubblico

si accorge solo dopo la fine dello spettacolo, all'uscita, e che a quel punto si palesa come il residuo stesso di ciò che è avvenuto: come se delle parole stesse fosse rimasta solo cenere, le "ceneri di Beckett" appunto.

Al testo si sovrappone, con una funzione di contrappunto semantico, l'aspetto visivo. Il monologo della solitudine esistenziale è qui calato in due precisi riferimenti iconografici della cultura tedesca: da una parte il cinema espressionista, pre-nazista per dirla con Kracauer⁸, da Lang a Murnau, da Pabst a Wegener, ai quali sono ispirati il gioco di luci e ombre e il trucco dell'attrice (le grandi occhiaie nere); dall'altra la statua *Germania pallida madre* eretta a monito del nazismo nel Memoriale delle Nazioni di Mauthausen, nella cui posizione l'interprete rimane immobile per l'intera *performance*, e che rimanda a una riflessione su identità e ruolo della Germania stessa. Nell'interstizio fra l'autismo cata-tonico del testo beckettiano e l'immagine allusiva ai presagi germanici, alla cui elaborazione artistica contribuisce fortemente la provenienza anagrafica dell'attrice, si celano dunque le maggiori suggestioni dello spettacolo, rappresentato in ore di rapida mutazione storica per le sorti tedesche: pochi giorni dopo il debutto, infatti, il crollo del Muro di Berlino modificherà oggettivamente lo *status quo* geopolitico sancendo la necessità di una urgente riflessione internazionale sul ruolo della nazione tedesca futura, ruolo che Adriatico e Faigle presagiscono come carico di dubbi e inquietudini, secondo la poesia di Brecht che dà il titolo alla statua di Mauthausen.

Tecnicamente il rimando al cinema impone ad Adriatico anche uno sforzo compositivo che tende a trasformare la visione teatrale in visione cinematografica, giocando su tagli

8. Cfr. Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco. Dal "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler*, Milano, Mondadori, 1954.

di luce che di volta in volta impongono percezioni “ravvicinate” dell’attrice, fino all’idea stessa della piattaforma che avanza, che altro non è se non un carrello cinematografico dove al posto della cinepresa sta invece l’oggetto da vedere (il quale, dalla visuale degli spettatori, passa nell’arco di mezz’ora dal “campo lungo” al “primo piano”). Ma questo primo spettacolo potrebbe essere visto soprattutto come una sorta, forse inconsapevole, di azzeramento della memoria teatrale, di cremazione della tradizione per setacciare gli elementi, pochi e preziosi, di cui potersi servire nella costruzione del proprio percorso artistico⁹: la cenere, prima di tutto, come residuo della memoria del teatro occidentale, e poi il fantasma del corpo e della voce, il ritmo del tempo e della luce, l’idea del moto e dell’immobilità, tutti elementi che ritroveremo negli anni a venire.

Rimane ancora una questione aperta, e cioè l’*autoralità* stessa (e la conseguente paternità) dello spettacolo. Da una parte verificiamo il trasferimento dell’*autoralità* dalla figura unica del regista alle collaborazioni creative degli attori (riflessioni e improvvisazioni sceniche) ma che poi vengono domate, filtrate, spesso prosciugate, ribaltate o espunte, e comunque ricondotte dall’intuizione del regista a comporre gli elementi di uno spettacolo che alla fine è frutto sostanziale di Adriatico. D’altra parte va tenuto conto della naturale ritrosia dell’autore a esporsi in prima persona: dopo l’autoesclusione accidentale dalla scena in *Παραδοξον*

9. Ma una traccia di consapevolezza è probabilmente in questa dichiarazione: «Raccontare *Le ceneri di Beckett* è un po’ come raccontare un frammento del proprio passato. Ciò che ha stimolato e suggerito questo lavoro (...) è infatti un desiderio profondo di fare i conti con un linguaggio, quello beckettiano, rendendolo “cenere”, vale a dire cancellando, come fosse una scritta su una lavagna, l’impronta di una conoscenza. Punto di partenza e punto di arrivo non è quindi Beckett (...) È piuttosto un lungo sogno, il sogno del proprio passato (...)» (*Le ceneri di Beckett*, in “Mongolfiera”, 3 novembre 1989).

registriamo una sorprendente fuga dai "crediti" degli spettacoli in locandina fino a vere e proprie strategie di mistificazione o depistaggio. Il primo clamoroso frutto di questa combinazione di oggettiva partecipazione degli attori alla creazione e soggettivo auto-annullamento della propria identità di vero responsabile artistico si ha con *Le ceneri di Beckett* per il quale Adriatico detta i seguenti crediti: «di e con Iris Faigle, collaborazione di Andrea Adriatico»¹⁰.

Fin da questa prima opera è dunque possibile individuare la peculiarità di una personale *scrittura scenica* costituita da un ordito di fili che scorrono parallelamente o si intrecciano, ciascuno dei quali può avere una funzione diversa (per esempio uno può avere una funzione visiva e un altro quella testuale) oppure la stessa funzione ma a livelli diversi e dunque con significati e ripercussioni differenti sulla percezione del pubblico, come abbiamo visto con l'analisi del rapporto fra il testo di Beckett e l'immaginario germanico nel doppio livello dell'espressionismo e della statua "brechtiana". Ciò significa che il testo, anche quando è in apparente posizione predominante, rappresenta in realtà solo uno degli elementi dello spettacolo, riutilizzato in maniera del tutto autonoma da Adriatico, la cui identità artistica

10. Solo dopo alcuni anni questa "fuga" inizierà a rientrare, e in occasione dell'ultima replica dello spettacolo nel 1993 sarà finalmente possibile leggere nella locandina «con il lavoro di Andrea Adriatico, Iris Faigle» a riprova del fatto che i crediti originari erano frutto di un depistaggio. Vale la pena accennare qui ad alcune conseguenze relazionali nate in seguito all'atteggiamento ossessivamente schivo di Adriatico che lo porta, al contrario di quello che generalmente verrebbe considerata la logica vita "pubblica" di un regista teatrale, non solo a rifuggire dai crediti degli spettacoli, ma anche da dibattiti, interviste ed esposizioni in prima persona affidando ai suoi collaboratori ruoli primari di rappresentanza se non addirittura di paternità dell'opera. Cosa che genera negli anni curiose mitologie (per alcuni *Adriatico* sarebbe solo uno pseudonimo) o insanabili dissapori da parte di chi interpreta l'auto-sottrazione come esibizionismo per negazione e snobismo.

finisce così per essere non quella del *regista* di un testo drammaturgico ma quella di *autore* dello spettacolo nella sua completezza. La stessa interruzione di testi come *La voce umana* nell'omonimo spettacolo o *La casa di Bernarda Alba* in *Salvo*, come vedremo, non indicherà una banale "dis-sacrazione" del testo-pretesto, concetto lontanissimo dal teatro di Adriatico, ma dimostrerà più semplicemente come quei testi non fossero il "nocciolo" dei rispettivi spettacoli, bensì solo un elemento utilizzato per comporre ben altra opera per dire ben altre cose attraverso l'utilizzo contestuale dei vari linguaggi artistici.

Le ceneri di Beckett è prodotto dal Baule dei Suoni che, dopo il ritiro dalle scene di Pasquini e Berselli pochi mesi prima, acquisisce Adriatico e Faigle come la nuova formazione artistica sulla quale puntare, decidendo di produrre le loro opere e chiedendo loro di condurre il proprio corso di teatro¹¹. L'attività didattica, a cominciare dall'anno 1989/90, rappresenta un aspetto non secondario nel lavoro di Adriatico: gli allievi diventano infatti un serbatoio umano di potenzialità, compagni di strada di un percorso non solo didattico ma di vera e propria conoscenza di sé che ha due principali sbocchi "naturali": la creazione di saggi di fine corso concepiti come veri e propri studi teatrali, esiti di percorsi laboratoriali sperimentali che danno linfa al lavoro

11. Nella primavera 1989 Pasquini e Berselli si ritirano dalle scene e dal Baule dei Suoni lasciandone intatta la struttura organizzativa (Chiara Sorgato, Daniela Squarzony e Grazia Candellieri). L'avvento di Adriatico come personalità teorica e artistica della cooperativa, nella quale entra come socio insieme a Faigle, comporta un radicale reindirizzamento artistico del Baule dei Suoni sia per la produzione che per il programma delle stagioni 1989/90 e 1990/91 alla Morara, dove al teatro musicale si sostituisce il nuovo teatro di ricerca. Per la didattica, Adriatico era stato coinvolto in appoggio ai corsi di teatro del Baule dei Suoni già nell'anno 1988/89.

creativo dell'autore¹², e il coinvolgimento stesso degli ex allievi (alcuni dei quali daranno vita a loro volta ad altre formazioni di teatro sperimentale¹³) nei progetti futuri.

3. *Le religioni del mio tempo*

Subito dopo *Le ceneri di Beckett* viene realizzato, nel gennaio 1990, un secondo monologo, uno studio che fin dal titolo denuncia la sua precarietà strutturale: *Prova d'Orgia*, tratto da *Orgia* di Pasolini (di cui viene utilizzato il monologo della Donna del terzo episodio).

La donna, che indossa una calzamaglia nera che le fascia anche la testa, è completamente intubata all'interno di un velo rosso da cui esce solo la testa. È stesa in terra dove rotola e striscia come un'enorme larva cercando

12. Nel primo corso 1989/90 vengono elaborati due saggi-studio, entrambi presentati in un cortile all'aperto nei pressi di Villa Argia, casa diroccata nelle colline sopra Palesio di Castel San Pietro, che per un certo periodo diventa luogo di lavoro di Adriatico e Faigle. Nell'aprile 1990 va in scena in orario pomeridiano *Luoghi comuni*, composto da una serie di monologhi scritti dagli allievi come se fossero le proprie madri, e recitati in diverse collocazioni, con un elemento costante, le mele: sopra un albero, affacciata a una finestra, con un casco da parrucchiera, per terra sepolto da un mucchio enorme di mele... In giugno va in scena in orario notturno *I misteri della vita*, spettacolare visione satura di segni ermetici, con apparizioni inquietanti degli attori trasformati in abitatori di uno spazio allegorico (leonesse trascinate per il guinzaglio, serpenti striscianti...), una preghiera misterica culminante nel canto del *Magnificat* con una processione *dark* come un "trionfo" mistico-dissacrante.

13. Tra di essi, alcuni allievi della prima ora come Gabriele Argazzi e Barbara Bonora formeranno nel 1993 Terzadecade, mentre Marco Petroni (che incontrerà Adriatico più tardi, e che comunque attraverserà anche diverse altre esperienze) darà vita nel 1998 a Deicalciteatro. Altre formazioni avranno vita più effimera, tra cui la coppia Chiarini-Cotti che con un progetto per il Premio Scenario 1993 riesce ad arrivare a una tappa semifinale del concorso.

di liberarsi dal bozzolo rosso che la stringe. Mentre si contorce, rievoca la nostalgia di un tempo che non si è vissuto, caratterizzato dalla cultura contadina: «Io non ho ancora trent'anni! / E dunque come posso ricordarmi / di quel tempo, / di quel tempo lontano, / quando qui erano tutti prati, / e in fondo, verso il Po / non c'era che un po' di nebbia? / Eppure lo ricordo»¹⁴.

Per la terza volta in meno di due anni Adriatico ritorna su *Orgia*, questa volta da autore e non da attore, costruendo con Iris Faigle il nostalgico epitaffio di un mondo precedente di cui si è persa memoria, attraverso la visualizzazione di un rito di passaggio biologico, una iniziazione nella quale la perdita di una primigenia innocenza e l'acquisizione di una maturità soggettiva coincidono con la coscienza di una svolta epocale. L'immagine della larva in trasformazione racchiude visivamente il doppio livello della riflessione pasoliniana: la dolente malinconia per un *gap* generazionale e la sofferta denuncia di una mutazione sociale e culturale che ha prodotto una metamorfosi antropologica che è sradicamento.

Il testo di Pasolini è interpretato come una partitura, annullando il normale tracciato della punteggiatura e ricreando al suo posto un sistema di imprevedibili cesure ed *enjambements* che di fatto ricompongono le parole imponendo un nuovo senso capace di offrire altre suggestioni e ulteriori significati. Il nuovo testo così formato costituisce la base sonora sulla quale viene sperimentata, in questo breve e limitato studio, una originale sintassi coreografica del teatro che non si limita al semplice utilizzo di azioni fisiche ma che deborda inondando di sensibilità coreutica l'enunciazione della parola.

Nello stesso 1990 cade il quindicesimo anniversario della morte di Pasolini, e il 2 novembre diventa per Adriatico

14. Pier Paolo Pasolini, *Orgia*, in *Porcile Orgia Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 136.

l'occasione per realizzare uno spettacolo di ampio respiro, intitolato *Le religioni del mio tempo. Un affetto e la vita*, composto nei termini di un omaggio in forma di "evento unico" da rappresentare alle 4 del mattino, e realizzato per tanti spettatori quanti sono gli anni di separazione dalla morte dell'intellettuale: quindici. È dunque il pubblico, in virtù della sua stessa presenza, a scandire il tempo della memoria. Lo spazio scelto è il Cassero di Porta Saragozza, una delle porte storiche delle antiche mura di Bologna, torre monumentale al cui interno ha sede il circolo Arci Gay, riferimento del movimento omosessuale italiano ma anche locale di tendenza culturale in città e promotore organizzativo del progetto *Loro del Reno*: «Ho scritto il copione – dice Adriatico – dopo aver visto il monumento che uno scultore romano ha collocato a sue spese nei dintorni di Ostia, sul luogo dove Pasolini fu ucciso. È in uno stato pietoso, circondato da rifiuti e cartacce. Almeno per una notte, vorremmo che anche il Cassero si trasformasse in un monumento dedicato allo scrittore»¹⁵. Questa volta Adriatico firma ufficialmente solo la drammaturgia. Il suo testo intreccia memorie autobiografiche dell'autore sui suoi quindici anni di vita in assenza di Pasolini, ricordi che si dichiarano esplicitamente come patrimonio esistenziale «di chi non ha ancora trent'anni» e rievocati per chi «avrà nostalgia di questi giorni che non ha conosciuto come ce l'ho io del tempo che è

15. *Un monumento a Pasolini*, in "La Repubblica", 2 novembre 1990. In un'altra dichiarazione si legge: «Eppure la vita di quel pazzo omosessuale senza dignità si è consumata come una vera inutile tragedia. Dopo quindici anni il "predicato Pasolini" scuote i salotti alla moda, si agita fra "le belle bandiere" degli intellettuali; le parole chiave di una poetica intrisa di amarezza e sperma sono assurte a facili slogan da "pantere" o da "cattolici popolari" in cerca di nuove mistificazioni. Allora tanto vale mistificare ancora...» (*Ballando con Pasolini*, in "Mongolfiera", 29 ottobre 1990).

passato e non conosco»¹⁶. Nel programma di sala compare la frase «progetto, ideazione e realizzazione :riflessi»: è la prima apparizione, ancora informale, di quello che sarà il nome della compagnia.

All'esterno del Cassero la Vedova in Nero (Iris Faigle), vestita e truccata di nero, e il Sogno di una Cosa (Clelia Sedda), vestita e truccata d'oro, ballano. Si apre la porta e il pubblico entra. All'interno il pavimento è invaso da quintali di grano. Il Sogno di una Cosa suona un *Preludio* di Chopin al pianoforte. La Partigiana (Carla Catena), vestita di rosso e col volto nascosto da un velo, è immobile tra due bandiere rosse con uno scrigno ai suoi piedi, come una statua votiva. Invitando il pubblico a seguirla, la Vedova in Nero recita muovendosi sui quattro piani dell'edificio, dalle cantine agli spalti dove si inerpica fra i merli della torre. Nel percorso si incontra Povera Vittima (Stefano Casi) disteso supino nel grano sotto i fari di un'automobile. Il *Preludio* di Chopin si ripete interrotto solo a tratti dalle barzellette del Sogno di una Cosa. L'ultima stazione è nelle cantine, dove la Vedova in Nero, distesa su una piattaforma tonda che ruota su se stessa, innalza una preghiera mentre un rivolo di grano dall'alto la ricopre: «Nel nome del sole, della luna / e della nostra vita / amen / Nel nome del sole, della luna / e della nostra tristezza / amen / Nel nome del sole, della luna / e della nostra allegria / amen / (...) Nel nome della cosa / il sogno di una cosa / amen / Il peccato è glorioso e / misericordioso / perché non guarda altri / se non se stesso». Seguendo un richiamo gli spettatori tornano alla sala iniziale ed escono dalla porta aperta da cui erano entrati credendo di trovare fuori una nuova azione.

16. Dal testo inedito dello spettacolo. Dice ancora l'autore in un'intervista: «*Le religioni* racconta, poeticamente, quindici anni di vita di chi, oggi, non ha ancora trent'anni ed è per questo un tentativo di leggere la propria presenza alla luce di un'assenza, quella provocata dalla morte» (Andrea Guermandi, *Una notte per ricordare Pasolini*, in "l'Unità", 2 novembre 1990). Da notare l'insistenza anagrafica che deriva proprio dal monologo pasoliniano utilizzato pochi mesi prima in *Prova d'Orgia* e che arriverà ad essere un ritornello costante negli spettacoli futuri: «Io non ho ancora trent'anni! (...) E come farei a ricordarmi i gelsi, dimmi, / se non ho ancora trent'anni?» (P. P. Pasolini, *cit.*, pp. 136-137).

Appena usciti sul piazzale, la porta viene richiusa dall'interno. Mentre sta per sopraggiungere una gelida alba, i quindici spettatori dopo un po' d'esitazione capiscono che è finito e battono le mani rivolti a una torre che non dà più segni di vita e da cui non esce nessuno a prendere gli applausi.

Secondo un approccio che d'ora in poi marcherà costantemente il suo lavoro, Adriatico interviene sullo spazio, catturandone le suggestioni ma soprattutto ridisegnandone percorsi e volumi, utilizzandone ogni angolo ma ribaltandone completamente la percezione attraverso elementi che ne alterano la reale mappa fino al disorientamento, a cominciare dal grano che riempie l'aria di intenso odore e polvere e rende il cammino incerto e claudicante. Questo labirinto di visioni, parole, suoni, simboli ed emozioni, dove personaggi dell'azione sono espressioni che nascondono alcuni *topoi* pasoliniani con una semantica reinventata, ci appare come un'eretica *via crucis* per pochi chiamati, esequie officiate non al defunto dichiarato Pasolini¹⁷ ma alla propria stessa vita sconosciuta di ventiquattrenne che inizia a sentire il peso della personale micro-storia di adolescente affacciata su una macro-storia che impone pensiero e scelta. È una dichiarazione di appartenenza generazionale, luttuosa non tanto nella superficie visiva o performativa, quanto nella sorda litania dei ricordi di chi si accorge, pasolinianamente, di avere vissuto e contemporaneamente di non avere realmente vissuto; un manifesto dello sradicamento di una generazione sospesa sulla vertigine di una società in cui l'omologazione e il

17. Le citazioni esplicite di Pasolini provengono solo dal suo ultimo film *Salò o Le 120 giornate di Sodoma*: il ballo iniziale all'esterno del Cassero che riprende quello finale del film (lo spettacolo inizia dove finisce il cinema di Pasolini), l'uomo che scruta con il binocolo dalla torre verso gli spettatori all'esterno, le barzellette raccontate dal Sogno di una Cosa, la musica di Chopin (*Preludio n. 4 in mi minore op. 28*) che nel film viene suonata dalla pianista poco prima di suicidarsi.

genocidio culturale presagiti da Pasolini sono già compiuti, e dove rimangono solo squarci di dolore esistenziale espressi da una quotidianità e una banalità di oggetti, azioni e sentimenti che diventano relitti da utilizzare come precari salvagenti del proprio naufragio. È tuttavia un manifesto che nega il suo essere “manifesto generazionale”, non solo per il rifiuto radicale del *glamour* e per le scelte scomode, ma soprattutto per il nichilismo devastante che celebra un delitto della coscienza umana proprio negli anni di maggiore esaltazione del successo mondano, del benessere e del *trendy*, al punto massimo di arrivo dell'*escalation* edonista e giovanilista degli anni '80.

A proposito di questo evento unico vanno segnalati ancora due elementi che ritroveremo anche in seguito. Il primo riguarda le strategie di spiazzamento dell'*orizzonte di attesa* del pubblico, una costante dell'opera di Adriatico, che qui si arricchisce di un “subdolo” gioco a rimpiattino nel quale lo spettatore viene “raggirato” con una mossa che nasconde la chiave di volta della composizione: nel finale il pubblico, che ha imparato a seguire i suoi virgili, si ritrova non solo tradito ma addirittura *sbattuto fuori* dallo stesso luogo teatrale, e messo nelle condizioni di non poter più interagire con lo spettacolo né di decidere le modalità preferite di abbandono dello spazio. La sistematica prassi dello spiazzamento non nasce dalla volontà di provocazione, ma dalla necessità di attivare l'attenzione dello spettatore per trasferire a lui il compito di ridefinire lo spettacolo stesso che sta guardando, come vedremo negli spettacoli successivi fino al sistematico e beffardo “gioco a rimpiattino” messo in atto nella “trilogia della clonazione” degli anni 1995/97. Si tratta di un rapporto ambiguo con il pubblico che incarna in maniera autonoma le tendenze della ricerca di questi anni in cui tocca «allo spettatore il compito di creare relazioni, scoprire prospettive, reinventare la visione

esercitando fino in fondo lo sguardo di quell'Altro che secondo Lacan permette la costituzione dell'identità soggettiva»¹⁸.

Il secondo elemento riguarda la scelta degli attori. Come abbiamo visto, quello tra Faigle e Adriatico è stato un incontro precedente all'impegno professionale, così come era accaduto con Roca. *Un affetto e la vita* ci consente di precisare meglio questa origine dei rapporti di Adriatico con i suoi collaboratori, che rappresenterà a lungo una costante *esclusiva* nelle sue modalità di reclutamento. Per molti anni l'artista rifiuterà infatti metodi tradizionali (bandire provini o andare a vedere un attore in un altro spettacolo), per coinvolgere invece soltanto chi già conosce direttamente per altre strade, e dunque con la disposizione psicologica della condivisione di un'esperienza comune piuttosto che di un progetto di lavoro. Nelle sue forme più estreme, il procedimento può ricordare il cinema pasoliniano, sia nell'uso non raro di attori privi di tecnica professionale (e perciò plasmabili secondo i fini espressivi *stranianti* voluti dal regista, con tutti i pro e i contro che ne derivano), sia di non-attori noti in altri campi che – di riflesso – gettano una luce diversa sul personaggio da essi interpretato (il "cameo"). A tutto ciò si aggiunge un preciso bisogno di raccogliere le energie vitali più stimolanti attorno a sé, qualificandosi come centro di gravità di forze artistiche e intellettuali, meglio se originariamente distanti l'una dall'altra. Questo aspetto, come vedremo, si preciserà con il tempo, ma già fin da *Loro del Reno* e dall'evento unico in ricordo di Pasolini, è chiara la tendenza di Adriatico a sollecitare incontri inattesi e ad accreditarsi come punto di snodo – ancorché giovanissimo – delle energie artistiche della vivace scena culturale bolognese¹⁹.

18. S. Chinzari – P. Ruffini, *cit.*, p. 199.

19. In questo evento sono coinvolti una ex compagna di studi di recitazione (Carla Catena), l'attrice comica Clelia Sedda e Stefano Casi, autore di uno studio in cui viene data una nuova interpretazione del film *Salò*

Concepita come un dittico, la riflessione su Pasolini prosegue con un secondo tassello di *Le religioni del mio tempo* che ha come esito un ermetismo estremo e una rarefazione della comunicazione verbale, per la quale l'autore recupera anche alcuni passaggi testuali autobiografici e poetici del precedente lavoro: *I silenzi e la vita*. Lo spettacolo, presentato tre mesi dopo alla Morara (il cui spazio viene anch'esso "ribaltato", obbligando gli spettatori alla seduta su una panca sul lato lungo della piccola sala, e sviluppando la scena in larghezza e con poca profondità), segna l'inizio di un lungo rapporto professionale con l'attrice Patrizia Bernardi²⁰ che porterà un forte contributo alla crescita artistica di Adriatico, caratterizzato da precisione e rigore nell'attitudine interpretativa, da sensibilità intuitiva e dalla capacità di giostrare tra la recitazione accademica e gli elementi di rarefatta asciuttezza recitativa e gestuale, tra scardinamento della naturale punteggiatura del testo e ricerca di un teatro

e in particolare proprio della pianista che suona Chopin come metafora dell'intellettuale dal servilismo all'afasia (cfr. Stefano Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990, pp. 168-173): anche per sottolineare questa chiave interpretativa Adriatico gli chiede di impersonare l'icona stessa di Pasolini, il personaggio di Povera Vittima. E se Adriatico e Casi erano stati gli ispiratori del progetto *Loro del Reno* che nel 1990 aveva coinvolto anche Franca Silvestri, è quasi con la limpidezza di un teorema che anche quest'ultima viene reclutata come interprete in *Un affetto e la vita*, anche se è costretta a dare *forfait* per problemi di salute poco prima del debutto. Ulteriore presenza eccellente è quella di Stefano Casagrande, "complice" organizzativo di *Loro del Reno*, direttore artistico del Cassero e *designer*, che firma i costumi dello spettacolo.

20. Soprattutto in questo caso l'incontro è prima di tutto umano, perché Adriatico e Bernardi si conoscono da molti anni, proveniendo entrambi da L'Aquila, dove insieme hanno fatto le loro primissime esperienze teatrali giovanili, prima di approdare all'Accademia Antoniana di Bologna, dove entrambi si sono diplomati nel 1988 (è significativo che nello stesso saggio di diploma Patrizia Bernardi avesse interpretato *Don-dolo*, utilizzato poi da Adriatico in *Le ceneri di Beckett*).

“danzato” nell’accezione più interiore del termine, su cui l’artista sta procedendo.

Lo spazio, invaso dal grano, è abitato da tre figure simboliche: Uvetta (Clelia Sedda), vestita di verde e con un grande anello, distesa a terra sotto un esiguo filo di grano che ogni tanto piove da una grondaia, mangia lentamente chicchi d’uva mentre tiene sul proprio seno una colomba bianca; Più Di Così Non So (Patrizia Bernardi), bendata, con un cappotto, in piedi su una piattaforma tonda che ruota su se stessa, ripete ogni tanto: «sai la fortuna del 3 / non è opera del diavolo / l’1 è la solitudine / il 2 la guerra / il 3 salva la capra e i cavoli»; e Grande Male (Iris Faigle), partorita con estenuante lentezza da una buia feritoia, vestita di nero e a seno nudo, riesuma a tratti stralci della memoria: «è vero / il mio rifiuto dello straccio in mano / delle cucine brillanti è una truffa / come / raccontare la mia storia / difenderne gli odori inutili / credere nelle nostalgie di tempi lontani / forse bisognerebbe dare voce ai turbamenti / ma in solitudine / o nell’assenza / alone di voci di un mondo dove nessuno parla / è così che vivo adesso / col bisogno di scrutare curiosa / il mio sorriso finto (...)». Sulla scena, nel corso dell’azione scandita da lunghissimi silenzi, sono sparsi ulteriori oggetti, tra cui una falce-e-martello con lumini da *fiesta dell’Unità* e due fari anteriori di un’automobile. Alla fine Uvetta sentenza: «Chi di gallina nasce terra ruspa».

Ecco dunque un’opera misteriosa e visionaria, di difficile decodifica, che sembra soggetta più alle regole di un lontano simbolismo alchemico che non a quelle di una sia pur complessa comunicazione teatrale. In questo paesaggio cifrato allestito sui dipinti di Brueghel galleggiano i detriti di un misterioso dopo-storia che si nega all’interpretazione spicciola, il luogo sospeso della non-azione, dove il rito può ripetersi sempre uguale a se stesso, circolare, mentre le rare parole rimandano a memorie di saggezza popolare come cristalli di affetti perduti e paesaggi dimenticati, cancellati dagli orizzonti metropolitani. È il luogo dove, per usare le parole che Adriatico spende in quei mesi per *Coro* di Remondi e Caporossi, ma con un’evidente riflessione anche

sul proprio lavoro, «il silenzio è fonte di ragione, di esistenza, di parole»²¹. Un'esperienza di pura visione che non richiede adesione ma solo attenzione, e che costituisce il punto massimo di una sottrazione comunicativa e di un nichilismo dai quali si potrà soltanto risalire.

L'occasione per uscire da questo inquietante paesaggio dell'assenza è data dalla richiesta dello spettacolo da parte di Massimo Puliani, direttore artistico del festival TeatroOrizzonti di Urbino che nel 1991 dedica il suo programma monografico proprio a Pasolini. Anziché presentare *I silenzi e la vita*, Adriatico coglie l'occasione per comporre un imprevisto terzo episodio della serie pasoliniana, ancor più asciutto e rarefatto dei precedenti, ma questa volta dinamicamente proiettato verso una risoluzione delle questioni fin qui incontrate. Lo spettacolo creato appositamente per il festival è *Il giudizio di un'anima. Storia illusa di Italia e Paese*, breve performance totalmente priva di scenografia, tranne la "solita" piattaforma tonda ruotante, simbolo ormai acquisito della circolarità del tempo-spazio.

21. Adriatico scrive nella primavera 1991 un intervento per il volume che raccoglie la partitura di *Coro*, creato da Rem & Cap nel luglio 1990. Fin dal titolo enigmatico *3131613* che non può non far pensare alla numerologia interna a *I silenzi e la vita*, il testo gronda di riferimenti riconducibili al suo ultimo spettacolo: «ho visto l'angolo, interno, chiuso in un cerchio, alchemica fonte di strani pensieri – la mente – e l'ho visto raccolto da un quadrato in geometrie possibili, tanto possibili, tanto dominatrici (...) Preferisco il silenzio (...) Preferisco l'assenza di parole inutili, tanto utili. vuote/piene? È forse il disagio del teatro, incapace di parlare, di profetare, di "fatur-ire"? (...) Devo a mio padre una conoscenza preziosa, quella dei proverbi. E se è vero che "Chi di gallina nasce terra ruspa", ecco una buona occasione per dimostrarlo (Giuseppe Adriatico, *Una vita*)» (A. Adriatico, *3131613*, in Claudio Remondi & Riccardo Caporossi, *A passo d'uomo I. Coro*, a cura di Franca Silvestri, Ravenna, Essegi, 1991, p. 112).

Italia e Paese sono vestite di bianco, indossano sulla testa due calotte di stoffa e sulla schiena hanno una bandiera italiana. Entrambe sono immobili. Durante la *performance* si sente ogni tanto il *Preludio* di Chopin. Paese (Iris Faigle) è fissa in una posizione leggermente piegata in avanti come un'operaia in atto di camminare verso il progresso come in una scultura da realismo socialista. Recita immobile, tenendo in mano una miniatura delle due torri simbolo della "città rossa" Bologna: «guai a chi crede che la storia sia interrotta da un'origine / eterna / guai a chi non sa che è borghese questa fede cristiana, nel / segno del privilegio, della resa, della servitù / guai a chi crede che parlare serva ancora a qualcosa se non / ad illudersi ancora e sconolarsi poi in maniera consolante / guai a chi crede che il mondo abbia un senso segreto / italia, prega per me». Italia (Patrizia Bernardi) è ritta sulla piattaforma ruotante e scandisce il lungo testo recitato dalla prima con il ritornello: «Sono comunista, e vivo, partigiana di un'Italia senza / resistenza». Alla fine, prega «nel nome del sole, della luna / e della nostra vita»²².

Il *mistero* dello spettacolo precedente si è dunque dissolto di fronte alla parola che riferisce la «storia illusa» di chi non riesce più a comprendere il passato, e quindi il presente. Ma questa volta il tono sostenuto del testo e lo stesso aspetto dei personaggi, non più inquietanti simboli espressionistici ma surreali immagini post-futuriste, *trafite* dalla bandiera italiana, con calottine colorate sulla testa come Tamara de Lempicka nel famoso autoritratto da automobilista, stemperano il pessimismo cosmico dei due precedenti tasselli pasoliniani per ribadire, mentore ancora Pasolini, una testimonianza civile, un impegno poetico e una volontà politica indirizzata alla contraddizione e all'inquietudine come segni permanenti d'identità artistica.

22. Il testo è parzialmente pubblicato: Andrea Adriatico, *Il giudizio di un'anima. Storia illusa di Italia e Paese*, in "I Quaderni del Battello Ebbro", 12-13, giugno 1993. Nella pubblicazione è assente l'ultima preghiera di Italia che, tra l'altro, corrisponde all'ultima preghiera della Vedova in Nero in *Un affetto e la vita*.

Dopo la dolorosa vertigine del dittico *Le religioni del mio tempo*, viene così fissato un nuovo punto di partenza, questa volta più saldo, e ancora una volta latore di un azzeramento, quello del movimento delle attrici, obbligate ad affrontare una durissima prova fisica di immobilismo e recitazione. Del dolore del dittico precedente è rimasta solo un'eco lontana nei termini di una struggente malinconia: «Iris Faigle e Patrizia Bernardi hanno interpretato *Il giudizio di un'anima*, una riscrittura di Andrea Adriatico scenicamente intrigante, aggregato di simboli pieni e contrastanti, e drammaturgicamente intrisa di quella malinconica consapevolezza che dopo Pasolini così pochi hanno saputo esprimere e incarnare»²³.

4. :riflessi

Al termine del breve periodo di sperimentazione precaria, quasi occasionale, in cui Adriatico ha costruito i suoi primi due monologhi con Faigle, e solo nel momento in cui *Le religioni del mio tempo* comporta un'evoluzione complessa del lavoro, nasce il bisogno di *nominare* la propria presenza nel senso di un insieme artisticamente autonomo rispetto alla struttura produttiva del Baule dei Suoni. Così l'informazione «progetto, ideazione e realizzazione :riflessi» che troviamo in *Un affetto e la vita* intende marcare una prima affermazione di esistenza in un'area geografica e in un periodo storico di grande fermento e vitalità nel teatro di ricerca italiano. Non è forse un caso che nello stesso anno facciano la loro prima comparsa sulla scena italiana alcune formazioni di area emiliano-romagnola che avrebbero poi condizionato il teatro degli anni '90. Se Adriatico e Faigle

23. Stefania Chinzari, *Pasolini, un teatro scomodo in forma di rosa*, in "l'Unità", 23 aprile 1991.

danno vita in maniera ancora informale a :riflessi nel novembre 1990 (formalizzandone ufficialmente la nascita l'anno successivo), la "legge" delle coincidenze significanti ci rivela che sono di quello stesso 1990 *Il tempo morto*, primo spettacolo del Teatrino Clandestino di Bologna (composto anch'esso, per somma di coincidenze, da diplomati all'Accademia Antoniana); *Stati d'assedio*, primo spettacolo dei Motus/Opere dell'Ingegno di Rimini; e *Masque-Il Mago*, prima opera visivo-scenica del Gruppo di Lavoro Masque Teatro di Bertinoro.

Solo nell'aprile 1991, sul volantino distribuito agli spettatori urbinati di *Il giudizio di un'anima*, compare il nome :riflessi al posto del Baule dei Suoni, mentre solo in settembre nasce ufficialmente la compagnia «:riflessi società di pensieri»²⁴. Il nome riprende il titolo del romanzo d'esordio di Aldo Palazzeschi :*riflessi*, pubblicato nel 1908 e appena riedito²⁵. Già in Palazzeschi il titolo futurista imposto a un romanzo epistolare tutt'altro che futurista imponeva uno spiazzamento nel lettore, ulteriormente accentuato dalla difficile interpretazione del nome, che normalmente è letto "riflessi" ("saltando" il segno di interpunzione), ma che secondo Adriatico andrebbe letto "due punti riflessi", cioè *due*

24. L'associazione è fondata ufficialmente il 27 settembre 1991 da Adriatico, Bernardi, Faigle e Paola Contento (amministratrice e primo presidente). Ma nella maggior parte dei casi sarà utilizzato come nome della compagnia solo «:riflessi». La separazione dal Baule dei Suoni si consuma nell'estate 1991 ma Adriatico terrà ancora un seminario all'interno del corso di teatro del Baule dei Suoni nell'anno 1991/92.

25. Cfr. Aldo Palazzeschi, :*riflessi*, Milano, SE, 1990. Occasione di riflessione su questo romanzo e di scelta del nome è probabilmente la pubblicazione del volume di Giorgio Marcon e Dario Trento, *Allegorie e varianti in :riflessi di Aldo Palazzeschi*, Bologna, Centro di Documentazione Il Cassero, 1988, pubblicato proprio dal circolo gay (in quanto studio su un romanzo a sfondo omosessuale) che ha ospitato la prima performance pasoliniana.

punti che sono riflessi o che si riflettono l'uno nell'altro. Questa sottigliezza linguistica, scoperta proprio da Adriatico e non rilevata precedentemente dalla critica palazzeschiana, sarebbe servita allo scrittore a introdurre un romanzo che sviluppava un sottile e turbato smarrimento di fronte al dilemma realtà/apparenza, offrendo più e più suggestioni tra concretezza minimalista e visionarietà. Da questa suggestione semantica riparte Adriatico scegliendo il nome che deve rappresentare il nuovo cantiere di idee (che suggerisce tra l'altro la titolazione in minuscolo di tutti gli spettacoli prodotti da :riflessi dal 1991 al 1994), mostrando subito una precisa collocazione di campo: un riferimento letterario lontano dal teatro, per ribadire la centralità del pensiero inquieto, spiazzante e scomodo, rispetto alla prassi scenica e attorale. Ecco allora un nome che non rimanda ad alcun Maestro della scena antico o recente, che stride con la sua dizione ostica e difficile da capire, ribelle alla scrittura e alla lettura tradizionali, e che può suscitare ironia, diffidenza o irritazione²⁶.

Si pone a questo punto la necessità di definire meglio cosa si intenda per "compagnia" nel caso di :riflessi. Infatti non si tratta di un nucleo più o meno stabile di persone, ma di un aggregato variamente estendibile o contraibile sulla base di singoli progetti e spettacoli, formazione occasionale

26. Un critico teatrale giungerà a impostare la propria recensione a *donne. guerra. commedia* partendo dal nome della compagnia (di cui non riconosce l'origine) e perfino dello stesso regista: «Si chiamano :riflessi. Proprio così: due punti davanti e iniziale minuscola. Sono una compagnia teatrale emiliana. Il regista si firma Adriatico (di nome farebbe Andrea). I loro comunicati stampa, le note di traduzione e regia sono tutte compilate in minuscolo, scritte tra il poetico, l'ermetico e il furbesco. Non che siano loro così, ma così come compagnia si presentano: in modo pessimo, indisponente. Non meno indisponente finisce per essere lo spettacolo (...)». (Gian Luca Favetto, *Ma come sono irritanti quei 'riflessi'*, in "la Repubblica", 12 febbraio 1994).

a parte poche persone più o meno ricorrenti e ferma restando ovviamente la presenza di Adriatico. Chi partecipa come attore o in altra veste a una creazione di «riflessi» è quindi prima di tutto portatore di una umanità che ne implica *in quanto tale* una necessità di presenza. La compagnia è dunque prima di tutto una concentrazione di pensieri e sensibilità che si sviluppa di volta in volta in maniera diversa a seconda dello spettacolo in preparazione. Il senso di questa peculiare tipologia aggregativa, sia per ciò che riguarda la non costanza di alcun elemento, sia per ciò che riguarda la subordinazione dell'abilità tecnica e della professionalità all'emotività e all'umanità espressa dai partecipanti, viene sottolineato dalla formula «*dalle idee di :riflessi*» che d'ora in poi accompagna gli spettacoli prodotti, a significare la predominanza del *pensiero* come motore del teatro in opposizione alla centralità delle *tecniche* e delle *pratiche* teatrali portate avanti da altre parti del teatro sia convenzionale che sperimentale.

Sospendendo il tracciato diacronico, vale la pena fermarsi per sottolineare l'approccio di Adriatico nei suoi dieci anni di lavoro nei confronti del *performer*, chiamato a una presenza scenica che contemporaneamente affermi una necessità interiore a essere lì, una abilità interpretativa e una autoconsapevolezza del proprio corpo come motore di una gestualità e una prossemica che lo avvicina alla danza intesa più come disciplina della *presenza* che non come atletica esibizione di agilità. Tant'è vero che talvolta si registrano dure prove fisiche per gli attori, spesso in lunghissime pose di immobilità o disequilibrio, o in scene da recitare in condizioni di disagio ambientale, cosa che di fronte ad alcuni picchi di impegno *estremo* del *performer* gli vale l'appellativo di «regista "sadico" nei confronti dei suoi attori-corpi-marionette»²⁷. A questo proposito ci soccorre una notazione

27. Stefania Chinzari, *La fredda notte di Eva Robin's*, in "l'Unità", 9 luglio 1993.

riassuntiva di Ruffini che nel 1999 propone una prima definizione della figura dell'attore nel lavoro di Adriatico, anche pensando al fatto che l'artista non ha mai stilato teorie teatrali né codificato prassi tecnico-attoriali, e anzi ha sempre rifiutato qualsiasi tentativo programmatico o addirittura dogmatico in tal senso: «una parola trasfigurata in corpi drammatici ed eretici, sempre sul limite di una scansione gestuale irriverente e fortemente simbolica che formalizza nel codice dell'immagine. Il lavoro di Adriatico è andato ispessendosi sfociando così in creazioni in cui l'attore da centro del suo immaginario trova una nuova collocazione grafica all'interno di una corrispondente veicolazione di segni, siano essi visivi che di senso. Attore-traccia o attore-ritmo, questi costruisce e decostruisce con precisione quasi maniacale il suo labirintico tempo: dal Beckett di *Le ceneri*, in cui Iris Faigle assoldata all'immobilità del testo *Dondolo* esponeva una santità iconica quasi metafisica, all'ultimo, *Salvo*, dove la spirale sonora del parlato e quella dei movimenti sembravano avere un unico punto concentrico intorno al quale gli attori esperivano quella costrizione politico-erotica dell'opera di Garcia Lorca»²⁸. Con l'esperienza di :riflessi Adriatico pone al centro del suo teatro l'attore nella sua completezza non meramente funzionale ma di sensibilità creativa e umana *tout court*. Così possiamo reinterpretare la definizione di Ruffini «attore-traccia» nel senso dell'attore che compone la propria *traccia teatrale*, il proprio *essere-segno* nell'azione scenica come proiezione della propria *traccia di vita* nel mondo, riportando così l'impegno esistenziale reale nel microcosmo della scena allestito dall'artista. È così l'attore a definire con la propria stessa presenza la «traccia» e il «ritmo» dell'azione, affermando la propria

28. Paolo Ruffini, *Tradizione della ricerca sguardo oltre il confine*, in "Primafila", marzo-aprile 1999.

centralità assoluta, ma ridefinita con una grammatica ben lontana dalle convenzioni accademiche e dalla mattatorialità diffusa anche nella sperimentazione, piegandosi invece alla disciplina del rigore formale, della spoliatura dal superfluo, del corpo attorale come corpo danzante, della recitazione non come interpretazione psicologica ma come enunciazione aritmica dove la parola deve essere "portata" e non viscerale. In tutto questo, per contro, emerge l'importanza dell'aspetto visivo come cornice sinestetica del *performer*, dove scene, oggetti e luci, arricchiscono il vocabolario della monade attorale attraverso una ricchezza semantica, simbolica e allusiva che moltiplica l'essenza stessa dell'attore. Ovvio, perciò, che in questo impianto poco importino le competenze tecniche dell'interprete e molto conti invece il suo entusiasmo/sofferenza vitale.

Intanto, nell'estate 1991, un'altra importante novità si materializza per Adriatico e Faigle oltre alla formalizzazione del nome della compagnia. Antonio Attisani, direttore artistico di Santarcangelo dei Teatri, che da tempo segue l'evoluzione del loro lavoro e che concepisce il festival di Santarcangelo come confluenza delle direttrici delle nuove tendenze artistiche, decide di puntare su :riflessi, proponendo una residenza creativa nel paese romagnolo, con l'impegno a produrre tre spettacoli: due per la stagione invernale e uno per il festival estivo²⁹. Questa esperienza proietterà

29. «L'altra provocazione, che ha rimarcato di fatto la vocazione di Santarcangelo alla produzione teatrale, ha riguardato lo spazio dedicato alle compagnie e agli artisti che "il Festival appoggia e nei quali si riconosce", come sottolineato dal Direttore. Tra questi è stata collocata in una posizione di rilievo, la nuova formazione bolognese ":riflessi"» (Rita Giannini, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza di Santarcangelo*, Torriana-Forlì, Sapignoli, 1993, p. 298). Così Attisani annuncia la decisione sul giornale dell'Ente: «Contro ogni logica apparente e soprattutto contro lo spettacolo-politica, ci sembra giusto puntare su soggetti nuovi, che manifestano non soltanto un talento compositivo

Adriatico e :riflessi al centro dell'attenzione con due inevitabili e contrapposte conseguenze: una straordinaria possibilità di lavoro, visibilità e rapida crescita, ma anche il pericolo di un rapido bruciarsi e di perdere un ritmo "naturale" di crescita rispetto alle contemporanee esperienze dei coetanei impegnati ancora in una elaborazione che li avrebbe messi in luce solo diversi anni più tardi e successivamente codificati nella categoria dei «Teatri 90».

5. *Pezzi per Koltès*

L'incontro di Adriatico con la drammaturgia di Bernard-Marie Koltès, fino ad allora quasi mai rappresentato in Italia, è decisivo e indelebile. Come e forse più di Pasolini, Koltès risucchia Adriatico nella sua scrittura pregnante di suggestioni poetiche ma soprattutto di senso e di *necessità* rispetto alla condizione umana contemporanea: «È qualcuno che è entrato nella mia pelle come entrano le cose importanti. La strana coincidenza che sia morto nell'89 quando io ho iniziato a fare teatro è stata una scoperta fatta per caso. Il livello stilistico della sua scrittura l'ho trovato rivoluzionario e con lui ho un rapporto continuo, è un amore che torna. Ci sono frasi e prassi del suo lavoro che mi appaiono nelle situazioni più disparate»³⁰. Da questa calata in profondità

ma la necessità di pensare alle tragedie che questa società vorrebbe censurare. Il progetto di Andrea Adriatico e dei suoi compagni – che danno vita ad una nuova banda teatrale – costituisce il principale impegno di questa stagione, che si concluderà nel luglio prossimo con il XXII Festival, dedicato al teatro per bande e predatori solitari» (*Riflessi di questa società*, in "Santarcangelo dei Teatri d'Europa", novembre 1991). Gli artisti delle produzioni ufficiali del festival nelle due edizioni precedenti, sempre dirette da Attisani, erano stati Remondi & Caporossi, mentre nel 1989, primo anno della direzione Attisani, era stato Marco Baliani.

30. Dall'intervista di Adriatico a Walter Bortolotti, *Teatri di vita – Bologna. Centro Internazionale per le Arti della Scena*, tesi di laurea,

nei testi dello scrittore francese Adriatico riemerge recandone con sé i sensi interiori anziché i segni esteriori, e procedendo a vere e proprie riscritture che, se a livello di partitura testuale possono essere più o meno fedeli agli originali, tuttavia – come già era avvenuto per *Dondolo* in *Le ceneri di Beckett* – appaiono come elementi generati da una complessa scrittura scenico-drammaturgica.

Dopo il trittico pasoliniano è dunque il dittico koltesiano creato in residenza a Santarcangelo a inaugurare la nuova concezione di un teatro nato «dalle idee di :riflessi», nella cui aggregazione multiforme iniziano a comparire alcuni allievi del secondo corso tenuto da Adriatico al Baule dei Suoni a fianco delle due attrici professioniste³¹. Il primo

Università di Bologna, a. a. 1998/99, p. 126. In occasione della nascita italiana di interesse per Koltès "l'Unità" chiede ad Adriatico un articolo sul drammaturgo francese, in cui si leggono alcune significative frasi: «Ma chi era Koltès, lo straniero francese che l'Italia conosce così poco e che rincorre, perché oggi l'attualità politica e culturale della penisola ne permette una urgente comprensione? Koltès è una voce europea del teatro cresciuta sulla scia di Pasolini, consapevole delle grandi visioni di Céline, di Genet, di Fassbinder. Koltès è il narratore della differenza impossibile, che basta "un soffio di vento a far volare via".» (Andrea Adriatico, *Piace e spaventa l'erede "maledetto" di Genet e Pasolini*, in "l'Unità", 11 gennaio 1992).

31. Nel suo secondo corso al Baule dei Suoni (anno 1990/91) Adriatico dirige due saggi. Il primo (*La Morara*, marzo 1991) è composto da due parti: *Il tempo stringe*, testo di Antonio Tabucchi diretto da Adriatico, con gli attori nel buio, immobili e sistemati su diversi piani attorno al personaggio morente, a lui collegati – come in una ragnatela – da fili illuminati da mini-torce elettriche; e *Palazzescheide* (che sancisce l'imprimatur di Palazzeschi a ciò che parallelamente stava dando vita a :riflessi), scanzonato e colorato collage futurista, diretto da Faigle. Il secondo saggio, *Studio su Saved*, ispirato a Edward Bond ma con testi di Ghiannis Ritsos e regia di Adriatico, è allestito all'aperto su una collina sopra Villa Argia a Palesio (31 maggio 1991): il pubblico si inerpicia su una balza della collina su cui sono disseminati i ragazzi, ciascuno con un lumino che ne mostra appena la presenza. Giunge poi sulle sponde di un laghetto attorno

spettacolo, che debutta nell'ottobre 1991, è *l'ultima notte. un pezzo dedicato a bernard-marie koltès*, basato integralmente su *La notte poco prima della foresta* di Koltès. Inteso secondo il concetto dello *Stück* di Pina Bausch, l'attributo di *pezzo* identifica questo e i successivi lavori koltesiani di :riflessi secondo il significato attribuito dalla stessa coreografa, nella cui definizione si può riscontrare anche quello che è il processo creativo di Adriatico: «È una piccola parte di quello che sento e che ho dentro di me; ciò che entra nello spettacolo fa parte di un processo che non succede mai a caso; è successo questo per questo spettacolo, quest'altro per quell'altro. All'inizio non c'è niente, solo un sentimento, follemente preciso; poi emergono, a tastoni, molte, molte piccole storie»³². La definizione di *pezzo*, inoltre, consente una codificazione libera dell'opera, articolabile ben oltre il linguaggio teatrale fino a sconfinamenti linguistici non solo in altri campi dello spettacolo (la danza) e dell'espressione artistica (pittura, scultura, cinema), ma anche dell'esperienza sociale quotidiana (lo sport e la pubblicità).

Notte. Da un'automobile Fiat Uno bianca, proviene la canzone di Jovanotti *Buongiorno*. Al suo interno ci sono tre donne (Patrizia Bernardi, Daniela Cotti, Iris Faigle) al chiarore dell'autoradio accesa. L'auto accende i fari che illuminano un giovane (Eriberto Rosano) seduto ai bordi di una grande sagoma dell'Italia disegnata per terra con la sabbia (il pubblico è

al quale, scandite dal silenzio notturno, avvengono alcune azioni, mentre una barca naviga circolarmente nel lago portando una ragazza con un ciucciottino in bocca: chi compie una *toilette*, chi fa penzolare un sasso da un albero, chi si rotola in sacchi di plastica, chi legge i tarocchi e chi amoreggia nell'erba. Al ritorno, il pubblico ripercorre il tragitto mentre sulla balza i lumini sono ancora accesi ma senza più presenze.

32. Dall'intervista a Pina Bausch in Elisa Vaccarino, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 63.

virtualmente sull'Africa) e punteggiata da ulivi bonsai e un grande sasso al centro³³, mentre sulla pianura padana è posata una grande radice d'albero che schiaccia un corpo (Gabriele Argazzi). Sullo sfondo un ragazzo (Sokol Keci) mima mosse di karate per tutta la durata dello spettacolo. Il giovane seduto sui bordi dell'Italia, con un cane bianco legato alla caviglia, parla rivolto verso il pubblico agitando a tratti una roncola come un aspersorio. È uno straniero privo di alloggio e chiede un riparo per questa notte di pioggia, mentre racconta piccoli episodi di solitudine metropolitana: è il bisogno di comunicare, non il semplice alloggio, il suo vero bisogno. Mentre parla le tre donne, a turno, si sporgono molto lentamente dal finestrino e lasciano cadere per terra una pietra. Il lungo monologo è scandito dallo spegnimento dei fari dell'auto che creano due lunghi stacchi di buio nei quali si sentono dall'autoradio il rap dei Public Enemy e un'aria dalla *Passione secondo Matteo* di Bach, e al termine dei quali l'automobile riappare direzionata con i fari verso una nuova posizione dove il giovane ricompare seduto. Dopo un terzo buio, ecco il rapidissimo finale con azioni simultanee: il giovane disteso a terra con le braccia spalancate grida le ultime frasi; dall'auto con tutte le luci lampeggianti accese escono di corsa le tre donne che si bloccano statuarie attorno al giovane nei gesti di un compianto sul Cristo morto³⁴; dalle portiere spalancate si sente a volume altissimo il coro finale della *Passione* di Bach; un argano strappa dalla radice il ragazzo sepolto, che urlando è sollevato in aria. Il karateka sale in auto e spegne autoradio e luci.

La notte è dunque quella di un "diverso" che prega sulle sponde di un'Italia trasformata con piccoli ulivi in un orto del Getsemani. Muta testimone delle parole dello straniero è un'auto con tre donne, come i killer delle "stragi della

33. In un certo senso il sasso è posizionato sul Gran Sasso: notazione autobiografica sull'origine aquilana dell'autore, a cui si aggiungono le modalità "autobiografiche" con cui ciascun interprete prende gli applausi alla fine, posizionandosi nella scena, come se fosse una carta geografica, esattamente sulla propria città di provenienza.

34. Viene riprodotta come *tableau vivant* la quattrocentesca *Pietà* di Nicolò dell'Arca, esposta nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna, che nelle successive riprese dello spettacolo diventa anche l'immagine dello spettacolo.

Uno bianca" che in quei giorni insanguinano le strade dell'Emilia Romagna colpendo immigrati africani e zingari e che soltanto tre mesi prima erano costate la vita ad alcuni senegalesi proprio a pochi chilometri di distanza da Santarcangelo. Come per una simbolica lapidazione dello straniero le donne lasciano cadere sassi dal finestrino e alla fine si trasformano nelle tre Marie piangenti sul Cristo: la sottile ambiguità di questi personaggi le fa passare da nomadi abitatrici del divertimentificio romagnolo su modaiole note *rap* a Moire presaghe su un'aria bachiana (*Können Tränen meiner Wangen*), da spietate sicarie a prefiche accorate sulla loro vittima, e soprattutto dispensatrici quasi divine della Luce senza la quale, paradossalmente, lo straniero non avrebbe visibilità. È da notare che i fari dell'auto sono, insieme a un faro stradale antinebbia, l'unica fonte di luce dello spettacolo: una scelta di essenzialità delle sorgenti luminose che rifugge da ogni effetto illuminotecnico di *finzione*.

Ritroviamo inoltre l'attitudine di Adriatico all'immediata cattura di emergenze significative della cronaca più recente e alla loro ricomposizione poetica all'interno di affreschi sulle inquietudini dei nostri tempi, condotti con il linguaggio dell'allegoria e con i mezzi dell'emozione con cui si cerca di colpire lo spettatore. È forse un tentativo di risignificazione del desueto *teatro politico* dove però non esistono più certezze ma solo contraddizioni e dubbi, e dove le "stragi della Uno bianca" vengono subito captate e narrate senza distinzione tra il carnefice e chi piange le vittime. Altro tema di cronaca recente è l'ondata di profughi albanesi sulle coste italiane, di cui rimane traccia nell'unica alterazione del testo originale koltésiano in cui il Nicaragua è sostituito dall'Albania³⁵. Lo stesso tema dello straniero e del

35. Cfr. Bernard-Marie Koltès, *La notte poco prima della foresta*, Roma, Gremese, 1990, pp. 48 e segg. A questo si aggiunge la presenza

diverso è sviluppato nell'ultima scena con la reificazione del concetto di sradicamento espressa nel corpo strappato dalla radice e sollevato in aria in una sorta di instabile crocifissione che raddoppia la crocifissione a terra dello straniero.

Coraggiosa, se non rischiosa, è la scelta di affidare la prova di un monologo talmente complesso e impegnativo a un ex allievo alla sua prima esperienza attoriale. Ma è un'idea che si rivela indovinata perché, proprio grazie all'assenza di esperienza e di gabbie tecniche attoriali, Adriatico riesce a costruire su di lui una precisa partitura vocale e gestuale basata sulle caratteristiche soggettive e "quotidiane" del giovane, a cominciare dalla naturalezza del parlato (che viene tuttavia spezzata dal ritmo innaturale delle cesure) e da una dizione sporcata dalla personale cadenza siciliana che esalta con *verismo simbolico* il testo di Koltès; testo peraltro subordinato a una poderosa scrittura scenica dove il monologo originario viene assorbito in un'interazione fra sei personaggi, nella quale gli altri cinque non sono affatto "di contorno".

«Dal notturno del primo allestimento al diurno artificiale del secondo lavoro recitato in varie lingue, anche il dialetto boliviano "quechua" e il croato, con le sole luci di sala sempre accese, in una fissità, un gelo quasi da camera operatoria»³⁶: con *fuga. un pezzo dedicato a bernard-marie koltès*, del gennaio 1992, i riflessi completa il dittico koltèsiano offrendo fin dal primo impatto visivo l'impressione di un'opera complementare alla prima, di un nitore algido e asettico laddove *l'ultima notte* si era nutrita di buio, ombre e contrasti.

stessa in scena di un giovanissimo profugo albanese (anch'esso "reclutato" da amico) nei panni del karateka, "doppio" del giovane straniero (di cui indossa metà del vestito), nonché traccia vitalistica della passione di Koltès per le arti marziali.

36. Nico Garrone, "Fuga" con sfondo pubblicitario, in "la Repubblica", 8 febbraio 1992.

Punto di partenza, questa volta, è il romanzo di Koltès *Fuga a cavallo lontano nella città*³⁷.

All'interno dello spazio scenico sono ammessi solo una ventina di spettatori. Lo spazio è completamente rivestito da teli bianchi (compresi pavimento e soffitto) e la luce bianca è fissa per tutta la durata dello spettacolo (due ore e mezza, senza intervallo). Per terra sono stesi due cartelloni pubblicitari di Benetton. In un angolo, più piccolo, sta il manifesto dedicato all'Aids e, accanto ad esso, una ragazza in viola (Daniela Cotti) incumbente e muta per l'intera durata dello spettacolo (a parte un breve accenno alla canzone *Romagna mia*). Su una poltrona sta immobile Lidia (Clotilde Del Guercio) che rievoca la sofferta nascita delle sue due gemelle Félice e Barba. Attorno a lei, alcuni personaggi vestiti di verde o rosso, immobili come manichini in una vetrina. Ciascuno di loro si muove soltanto durante le proprie battute, bloccandosi poi nella nuova posizione raggiunta. Félice (Iris Faigle), uscita dal manicomio e inseguita da qualcuno, è innamorata di Chabanne (Marc Richman); Barba (Patrizia Bernardi), che lavora in un locale notturno, sta con Cassius (Eriberto Rosano), ragazzino viziato di buona famiglia, di cui si innamora lo stesso Chabanne. Barba è licenziata e si fa rubare la liquidazione. Cassius uccide il gatto di Rose (Monica Saccomandi) e scappa con Chabanne, ma poi è arrestato dal commissario Tragard (Fabio Michelini), e convinto a fare il delatore contro i suoi compagni che sono di un'altra classe sociale. Félice si è persa e non riconosce i nomi delle vie, poi incontra Chabanne e i due si intendono pur parlando lingue diverse. Tragard, che gioca con una macchinina radiocomandata, fa una retata per "ripulire" la città. Rose fa dei saltelli per cercare di volare lontano dalla Terra: «Ci basta un soffio di vento per farci volar via». Infine Lidia, sempre seduta e immobile, rievoca dolorosamente la morte delle figlie: Barba squagliata da una crudele malattia, Félice sepolta viva. Poi decide che farà nascere qui e

37. Cfr. Bernard-Marie Koltès, *Fuga a cavallo lontano nella città*, Roma, Gremese, 1990. Per la drammaturgia Adriatico si avvale del lavoro di Casi, che riduce il romanzo di Koltès insistendo sulla verbosità monologante dei personaggi, e inserendo brani estrapolati da altre opere koltesiane per costruire una sorta di fuga linguistica dei vari personaggi. Pur assumendo integralmente la drammaturgia proposta, Adriatico imposta lo spettacolo, come vedremo, secondo direttrici diverse.

ora, al centro della città, altri due gemelli, Romolo e Remo, dopodiché inizia a parlare nell'antica lingua quechua.

Ancor più dei precedenti lavori Adriatico ha qui l'occasione di compiere un'operazione di calligrafia estetica e composizione grafica dello spazio, tanto raffinate quanto ricche di riferimenti e suggestioni, costruendo un'opera «aggroviata come una foresta nella purezza di linee architettoniche e cromatiche della scena e dei costumi, quasi come la tragedia di *Edoardo II* nella rilettura di Derek Jarman»³⁸. Ancora una volta, tutti i teatri che ospitano *fuga* vedono completamente ribaltata la propria usuale prospettiva nella percezione del pubblico, fatto entrare da porte diverse dalle consuete, e disorientato nello scoprire il teatro interamente foderato di bianco dove perfino quella che era la platea (e talvolta anche il *backstage*) diventa parte dello spazio scenico ricoperto di veli senza soluzione di continuità, e dove l'unica possibilità per gli spettatori è di essere *dentro* lo spazio a contatto ravvicinato con gli attori, all'interno del loro stesso elemento immacolato.

38. Stefania Chinzari, "*Fuga*" dalla città di Koltès, in "l'Unità", 30 aprile 1992. E ancora: «Gli spettatori sono invitati a prendere posto sul palcoscenico, a ridosso degli interpreti e, da *voyeur* dichiarati, a guardare immobili sulle loro seggioline da *garden-party* le figurazioni ferme e ieratiche, da moderno *tableau vivant*, degli attori che si limitano ad apparire, a proiettare nello spazio frigido e bianchissimo di un palco-atelier cinto di morbidi veli di tulle i loro corpi fasciati nello sparato bianco e nero dello smoking e languidamente carezzati dai lini chiarissimi e dalle cupe guaine color fiamma e color fucsia delle *toilettes* femminili. Persino il nudo, o il seminudo, usato peraltro con discrezione, si sposa all'estetica frigida e patinata delle riviste di moda. È un Koltès filtrato attraverso l'alta retorica di un Erté o le raffinate manipolazioni visive dell'*école du regard* quello che questo strano fascinioso *essai* offre, spogliandosi dell'ultimo velo di Maia, al diniego e all'educato assenteismo di una platea di *aficionados*» (Enrico Groppali, *Per Koltès in Italia plauso e scetticismo*, in "Hystrio", ottobre-dicembre 1992).

La descrizione dei sobborghi malfamati e dei quartieri borghesi della città di Koltès, e l'impossibile fuga dei protagonisti del romanzo, non vengono rappresentate: «c'è un'aria di fatto già avvenuto, di momento consumato, di accettazione sorda e piagata, di un passato appena indovinato» che porta gli attori a muoversi «esprimendo senza immedesimarvisi i personaggi. Praticamente li raccontano, e con una sorta di lettura distanziata c'informano del tragico destino di due sorelle»³⁹. Sottraendosi alla narrazione più o meno verista o anche soltanto allusiva di uno spazio urbano contemporaneo e dei suoi sradicati abitanti, Adriatico compie una scelta radicalmente diversa, quella di «uno spazio astratto, metafisico, platonico: come se dannazione e male fossero indici di una purezza a priori, tutta bianca, tutta lucente»⁴⁰, o come se la città di cui parla Koltès fosse tutte le città del mondo e quindi, in sostanza, la *città soggettiva e interiore* di ciascuno, che potrebbe essere ricollocata con lo sfondo scenico di qualsiasi *banlieu* o con qualsiasi *skyline*. Unica contestualizzazione è quella dei manifesti pubblicitari calpestati dagli ignari personaggi senza alcuna interazione, pennellate di colore nel bianco della scena ma soprattutto frammenti reali dalla quotidianità. Ma è probabilmente il manifesto *choc* sull'Aids fatto da Oliviero Toscani per Benetton, significativamente sottolineato da una collocazione anomala, a suggerire un'altra interpretazione possibile, rimarcata dal preservativo per la prevenzione dell'Aids di cui vengono omaggiati gli spettatori all'entrata. Secondo questa ipotesi interpretativa lo spazio scenico sarebbe una

39. Le citazioni sono rispettivamente tratte da: Dante Cappelletti, *La parola che si ode prima e dopo il niente*, in "Il Tempo", 16 maggio 1992; e Franco Quadri, *Vite ribelli nella città*, in "la Repubblica", 28 aprile 1992.

40. Franco Cordelli, *In scena due pièce di Koltès l'ultimo dei "maledetti" con la nostalgia del bene*, in "L'Indipendente", 7 febbraio 1992.

camera antibatterica, dove pulizia e igiene impongono l'assenza dei contatti, dove si può parlare e raccontare tutto ciò che si vuole senza che però alcuna reale azione sia possibile, come accade ai logorroici ma immobili personaggi di *fuga*. La fuga c'è già stata, forse generata da una *sindrome infettiva* che obbliga a usare un diaframma di lattice tra i corpi ma soprattutto da una *sindrome culturale* che rimuove la diversità (a cominciare dall'omosessualità) e impone un diaframma di calcolo e distacco emotivo tra le persone: è una fuga dall'umanità e dal calore, e l'Uomo Nuovo anziché vivere potrà solo parlare della vita che gli è stata sottratta⁴¹.

A perfezionamento della riflessione su Koltès arriva la nascita di una pubblicazione periodica edita da :riflessi. Si tratta della rivista trimestrale *società di pensieri*, il cui primo numero, dedicato proprio a Koltès, viene presentato a Roma nell'aprile 1992 in concomitanza con le repliche romane di *fuga*⁴².

41. Significativamente Adriatico scrive nella presentazione: «*fuga* è un lavoro dedicato alla sindrome, ai colori di questo tempo, alla morte impossibile dipinta da storie possibili, al funerale di un amore che sconta un peccato immondo» (*Fuga*, in "Santarcangelo dei Teatri d'Europa", gennaio 1992), mentre conclude il già citato articolo per "l'Unità" con questa frase su *Roberto Zucco*: «Koltès affida la sua poesia disillusa ad un antieroe senza ideale, che logora memoria e presente e si insinua sottile in una nebbia che è difficile dissolvere. Proprio come l'aids distrugge oggi vita, fiducia, cultura» (A. Adriatico, *Piace e spaventa...*, cit.). Il riferimento all'Aids è comunque anche derivato dalla causa della morte di Koltès e dalla necessità di una politica della prevenzione, come dimostra l'appoggio dato dalla Lega Italiana per la Lotta all'Aids a questa iniziativa.

42. Ogni numero di "Società di pensieri", la cui linea e conduzione sono affidate a Casi, è dedicato idealmente a un autore teatrale dalla cui opera vengono estrapolate tre tracce (riportate sulla copertina della rivista) sottoposte alla riflessione di persone che operano in diversi campi della cultura e della società, italiani e stranieri. In ogni numero sono pubblicati i loro «pensieri inquieti e necessari», scritti e immagini inedite. L'idea iniziale è che una rivista teatrale non parli di teatro ma di ciò che

6. *oplà. noi viviamo*

Dal 1990 Adriatico ha avuto attorno a sé molti allievi affascinati e disposti a seguirlo. Un patrimonio umano con cui la concezione "aperta" di riflessi sembra raggiungere una dimensione ampia e significativa con il coinvolgimento di una ventina di ex allievi nello spettacolo centrale del Festival di Santarcangelo 1992: *oplà. noi viviamo. fratelli di massa pensando ernst toller*. Mescolati a loro si aggiungono due giovani attori, Antonella Scardovi e Fabio Michellini, e il cantante rap Papa Ricky annunciato come la *star* dell'opera, mentre Patrizia Bernardi e Iris Faigle assumono la funzione esterna di coordinamento («*unificazione dei fratelli di massa*»), e nei crediti l'autore si autodefinisce «*spielleiter adriatico*» riprendendo l'espressione tedesca del «conduttore del gioco» da un film di Fassbinder⁴³. E in effetti è il Fassbinder di *La terza generazione* o *Un anno con 13 lune* ben più di Toller (di cui non rimane se non l'irrequieto spirito di utopista disilluso e suicida) l'amaro autore guida di

ne sta alla base, cioè dei «pensieri inquieti e necessari» che muovono un artista alla creazione. Ma se l'atto del pensiero inquieto è comune a tutte le arti e all'impegno sociale (civile, politico, religioso, ecc.), ecco allora che riflessi ribadisce la centralità del pensiero attraverso una rivista teatrale-nonteatrale. Dopo il primo numero dedicato a Koltès si proseguirà con Toller, Beckett, Brasch, Cocteau, Testori, Majakovskij, Pasolini, Bond, Artaud, Mishima, Yourcenar e Sartre, arrivando fino al numero 13 (dicembre 1996). I "pensieri" di Adriatico compariranno soltanto sul numero 9 (cfr. A. Adriatico, *E su di me si chiude un cielo, d'acciaio*, in "Società di pensieri", giugno-settembre 1994, pp. 68-71).

43. Si tratta di *La terza generazione* che, nei titoli di testa, è definita «Una commedia in sei parti su giochi di società». Fra le decine di recensioni allo spettacolo solo una ne sottolinea l'aspetto perversamente ludico, parlando di «"gioco di società" tremendo e sconvolgente da cui non si sfugge» (Luigi De Angelis, *Francia-Italia 3 a 2. Due sguardi sul Festival*, "La voce di Romagna", 30 luglio 1992). Forse non è un caso che il critico sia giovanissimo e con una particolare sensibilità artistica che lo porterà a fondare dopo appena pochi mesi il gruppo Fanny & Alexander.

questo spettacolo impregnato di realismo visionario e calato nello sferisterio all'aperto di Santarcangelo trasformato in una autostrada.

Gli spettatori, sistemati sul lato corto dello sferisterio, fronteggiano una scena profonda un centinaio di metri, trasformata in autostrada a tre corsie con *guard-rail*, segnaletica e materiali da lavori in corso. Dagli altoparlanti si sente la definizione da vocabolario della parola *io* seguita dalla dichiarazione «gioco di società in sei parti». Un ragazzo canta *Yesterday* dei Beatles, poi si allontana verso il fondo, mentre nella corsia centrale un operaio agita una bandiera rossa di segnalazione di pericolo e l'altoparlante rammenta che la vita delle persone fragili può essere insidiata negli «anni con 13 lune» come è il 1992. Sull'*adagio* della quinta sinfonia di Mahler un tedeforo, portando in mano una boccia per segnalazioni notturne a fiamma libera, avanza dal fondo correndo su una corsia laterale fino a fronteggiare il pubblico per poi tornare indietro su un tracciato esterno. Nel frattempo un altro tedeforo compie la stessa corsa, e così via per tutta la durata della musica. Finito l'*adagio*, la stessa musica ricomincia, e con essa il meccanismo, ma ora con due operai sbandieratori e con la corsa di due tedefori per volta; poi tre sbandieratori e tre tedefori per volta, poi quattro e quattro, cinque e cinque, infine sei e sei. Nei brevi intervalli tra una ripetizione e l'altra dell'*adagio* e delle corse, si sentono voci registrate: la moglie di una vittima della strage mafiosa di Capaci, le recenti elezioni del Presidente della Repubblica, frammenti da *La rabbia* di Pasolini. Durante le corse dei tedefori (in cui non mancano cadute da cui è impossibile rialzarsi), avanzano nella corsia centrale altri personaggi per piccole azioni: chi stappa una bottiglia di spumante, chi sente una radio (con *The Waste Land* di Eliot), chi dà fuoco a una carrozzina per neonati, chi porta una torta con soldatini al posto delle candeline, chi si appresta a una «rivoluzione-pranzo di gala», chi alla fine trasporta il segnale triangolare del pericolo depositandolo di fronte agli spettatori. Ora tutti i ragazzi, accompagnati dalla canzone di Fabrizio De André *La Domenica delle Salme*, ripercorrono lentamente l'autostrada, schierandosi di fronte al pubblico con le bocce accese in mano. Sullo sfondo uno di loro penzola impiccato a un albero, mentre un elevatore comparso all'improvviso si innalza all'altezza di 14 metri da dove la voce di Papa Ricky cala sul pubblico con il ritornello «logo-logo-logorato», il canto rap dello «sgomberato».

L'opera è il punto culminante di una riflessione sulla generazione di «chi non ha ancora trent'anni» simboleggiata dagli inarrestabili tedorfi che riprendono esplicitamente l'immagine simbolo delle Olimpiadi che sarebbero iniziate due settimane dopo a Barcellona. La loro corsa sembra come la vita che i giovani attori non professionisti stanno affrontando con baldanza e desiderio, con le stesse utopie di una meta da raggiungere; e, come la vita, riserva inciampi e cadute mortali, imprevisti e defezioni. Così l'affermazione cinica di Toller sul trasformismo politico degli ex rivoluzionari diventa grido vitalistico e ben più amaro sul futuro non tanto della rivoluzione politica quanto di quella *rivoluzione esistenziale* che ciascun giovane *sente* di incarnare e che qui manifesta con la sua spavalda corsa e con le sottili inquietudini dei «quadretti quotidiani alla Bausch» che alla fine compongono con i loro enigmi uno «spettacolo in forma di rebus»⁴⁴. L'autostrada stessa non è solo quella dove un mese e mezzo prima sono stati uccisi dalla mafia il giudice Falcone e gli agenti della scorta, o quella dei ragazzi del sabato sera che si riversano nelle discoteche della Romagna, ma è soprattutto il tracciato della vita, e sembra risuonare come una beffarda rilettura della tradizionale strada dritta da lieto fine di Charlie Chaplin. I costumi degli attori offrono un'ulteriore chiave trasversale di lettura, mediata dalla comunicazione pubblicitaria che qui ritorna dopo i manifesti pubblicitari di *fuga*. I costumi sono infatti abiti dello stilista Romeo Gigli, che in quei mesi lancia sui giornali lo slogan «Siamo una massa di individualisti». I moderni «fratelli di massa» dichiarati nel sottotitolo dello spettacolo sono dunque mostrati come individualisti utopisti e disincantati per il tramite

44. Le citazioni sono rispettivamente tratte da: Franco Quadri, *Una voce racconta il dolore di Lei...*, in "la Repubblica", 8 luglio 1992; e Katia Ippaso, *La differenza teatrale: in scena il visionario Perlini e i Monaci Tibetani*, in "Il Tempo", 20 luglio 1992.

della *griffe* e della pubblicità che la veicola. Si precisa così, nelle creazioni di Adriatico, l'uso di oggetti in riferimento agli slogan commerciali in base all'assunto che la pubblicità costituisca una dimensione della quotidianità dell'uomo contemporaneo, una costante del paesaggio culturale e antropologico ineludibile per un teatro che voglia essere capace di parlare dell'*oggi* allo spettatore di *oggi*. Un discorso *politico* in senso lato che trova negli sbandieratori della corsia centrale un'incarnazione più esplicita: operai da lavori in corso che sventolano la bandiera rossa, segnale convenzionale di pericolo ma anche emblema del comunismo, rovello rivoluzionario tolleriano e fonte di disillusione.

Se all'inizio veniva rievocata una canzone culta dei Beatles e della generazione anni '60 tutta ottimismo e impegno, nel finale avviene un «ideale passaggio di consegne fra le generazioni»⁴⁵ con il *rap* politico di Papa Ricky emblema di una «generazione X» tutta disillusione e sradicamento⁴⁶.

45. Maria Grazia Gregori, *Lavori in corso dalla rivoluzione*, in "l'Unità", 7 luglio 1992. In realtà questa non si limita a essere un'opera generazionale perché se sono riconoscibili i «rituali di una gioventù ansiosa di vita e al tempo stesso segnata da un profondo disagio, percorsa da interrogativi e pericolose pulsioni di morte», tuttavia lo spettacolo «chiama direttamente in causa anche chi ventenne non lo è più, per allargarsi a quella assenza di valori, di ideali, e di utopie oggi così pesantemente avvertita nello sbandio più generale della nostra società» (Mario Brandolin, *I rituali della tribù italiana*, in "Messaggero veneto", 12 luglio 1992). Un'altra recensione trasferisce la riflessione direttamente sulle generazioni passate, definendo lo spettacolo «una sorta di commemorazione, un de profundis recitato sui sogni di una generazione che non ha saputo sopravvivere alle proprie utopie» (Osvaldo Guerrieri, *Una tragedia greca per predatori solitari*, in "La Stampa", 20 luglio 1992).

46. La presenza stessa del *rapper* nello spettacolo di riflessi suggerisce ad Attisani l'idea di un'intera sezione del festival dedicata al *rap* italiano per verificarne la sua identità pre-teatrale di «coro: soggetto parlante collettivo e coreografia dionisiaca» (Antonio Attisani, editoriale del catalogo del festival di Santarcangelo 1992, p. 3).

Ma qui si verifica un clamoroso ed ennesimo spiazzamento delle attese del pubblico che sulla locandina ha letto della partecipazione di Papa Ricky, perché la presenza di quello che costituisce l'attrazione del festival, ufficialmente presentato come protagonista dello spettacolo e "capobanda" della tribù dei ragazzi di *oplà. noi viviamo*, e che attira critici musicali e appassionati, non solo viene limitata nei confini di un "cammeo" di pochi secondi, ma finisce per essere del tutto sottratta alla visibilità rimanendo pura *eco*, voce che per pochi secondi piove dall'alto, dall'oscurità. Papa Ricky non è mai in scena e, nei brevi istanti in cui è presente, non è visibile perché sollevato a parecchi metri di altezza nella notte da un'esile gru, per accennare al ritornello della propria *hit* dei centri sociali e delle case occupate: puro spirito, si potrebbe dire, o vera carne e vera voce ma della cui veridicità il pubblico può solo fidarsi religiosamente.

Rimane da segnalare una nota negativa ricorrente in alcune recensioni: la noia generata dalla ripetitività della corsa dei tedofori sulla musica mahleriana, reiterata per sei volte. Al di là degli aspetti soggettivi della sensazione di noia, ciò che qui interessa è la notazione oggettiva della *ripetitività*, che sempre più compiutamente si fa strada come registro stilistico nell'orizzonte artistico di Adriatico. L'iterazione, oltre a nascere da una precisa ossessione personale, offre infatti all'artista un'alta potenzialità di penetrazione nell'attenzione dello spettatore il quale reagisce, appunto, con noia o irritazione, oppure con adesione e fascino. La ripetitività innesca un ritmo e un respiro diversi, contrasta la scansione quotidiana del tempo, seducendo o infastidendo, con l'imposizione di una *circularità* in opposizione filosofica al senso progressivo e positivista del movimento⁴⁷.

47. Ancora inconsapevolmente ma con precisione analitica Adriatico scriveva così, quasi un anno prima, annunciando il nuovo spettacolo che, come titolo provvisorio, aveva – non a caso – *Giri di Toller*: «Il dramma

Conclusa l'esperienza estiva di Santarcangelo si pone la questione di come valorizzare le potenzialità racchiuse nelle due dozzine di allievi ancora entusiasti e galvanizzati dallo spettacolo, replicato anche in un altro festival a Mantova. L'impegno di :riflessi si orienta così verso la creazione di una casa creativa, un laboratorio permanente dove i ragazzi possano elaborare i propri percorsi e tentare un più costante confronto con il mondo professionale del teatro. È questa la motivazione della nascita di *Teatri di Vita* in un capannone industriale nella prima periferia bolognese, che arriva a sorpresa nel panorama piuttosto bloccato degli spazi teatrali cittadini, e al quale :riflessi applica provocatoriamente una politica controcorrente: «non verranno mai ospitate produzioni interne (unica eccezione lo spettacolo inaugurale) e sarà un direttore artistico esterno all'associazione, nominato annualmente, a progettare il cartellone»⁴⁸, proprio per sottolineare la volontà a non accreditarsi come un "normale" teatro, ma piuttosto come uno spazio aperto per

di Toller inganna con la sua andatura ciclica, costruita secondo un criterio che fa pensare al cerchio hegeliano. In realtà lo sentiamo come una linea retta che termina a un punto per sdoppiarsi e ripartire verso due direzioni simmetricamente opposte. È una freccia, insomma: una freccia che fa male perché capace di entrare e ferire, di macchiarsi col sudore e col sangue degli anni e della vita che, Oplà, se ne va e non ritorna» (*Giri di Toller*, in "Santarcangelo dei Teatri d'Europa", novembre 1991).

48. Serena Bersani, *E nel loft spuntò la vita*, in "l'Unità", 10 gennaio 1993. *Teatri di Vita* viene inaugurato il 13 gennaio 1993 in via del Pontelungo 7 con *Le ceneri di Beckett*. Ricorderà poi Adriatico in un'intervista: «Lo chiamammo Teatri di vita (...) perché esistono mille modi di vedere il teatro e, giocando con l'assonanza pasoliniana, volevamo pensare a un teatro che concepisse la pluralità di questi teatri» (Rossella Battisti, *Da Nord a Sud i "sopravvissuti" del teatro privato*, in "l'Unità", 1 dicembre 1998). La prima stagione comprende la rassegna *Schegge di gioventù* con le opere realizzate dai ragazzi di Adriatico e una rassegna col primo direttore esterno: *Prima vera. Teatri d'eccezione* diretta da Attisani, aperta su alcune esperienze sperimentali italiane.

le sperimentazioni dei giovani reduci di *oplà. noi viviamo*. I ragazzi iniziano così a realizzare e presentare al pubblico i loro primi esperimenti, mentre già alcuni progetti creativi si presentano sotto il nuovo nome *Interferenze* che rappresenta la "compagnia" degli ex allievi distinta così da :riflessi.

7. *donne. guerra. commedia*

Mentre *oplà. noi viviamo* viene rappresentato (con la soddisfazione di Attisani che rinnova la proposta di residenza a :riflessi anche per il 1993), l'emergenza delle guerre balcaniche investe la cronaca. Finito il festival Adriatico decide di andare a vedere direttamente i segni della guerra in Croazia fino alla città-martire di Vukovar. Al ritorno da questo febbrile viaggio solitario in un'automobile guidata notte e giorno senza soste dai Balcani fino alla Germania, sono le parole di uno scrittore tedesco amato da Iris Faigle e quasi sconosciuto in Italia, Thomas Brasch, a suggerirgli una nuova opera, che debutta nella primavera 1993. È il dramma in tre atti *donne. guerra. commedia*, mai rappresentato in Italia, che racconta le miserie rocambolesche di due donne durante la prima guerra mondiale, o meglio i litigi fra le attrici che le dovrebbero impersonare e che si rubano i ruoli a vicenda.

Primo atto: *Tempo dei giochi* (come si legge su uno striscione giallo-blu appeso al soffitto della scena). In un ambiente bianco e asettico l'Interprete di Klara (Patrizia Bernardi) e l'Interprete di Rosa (Antonella Scardovi) lavano per terra, giocano a scacchi con i flaconi del detersivo gialli e blu, e parlano del marito di Rosa che si trova in guerra al fronte. In un continuo e complicato scambio di ruoli, intercalato da battibecchi, le due raccontano la straziante visita al fronte tra bordelli e ospedali da campo. Appollaiato su una moderna lavatrice domestica al centro della scena, un uomo in grigio con la testa rasata da *skinhead* (Rocco Bernasconi) fa cadere limoni a terra, lentamente durante tutto l'atto.

Secondo atto: Troia Teatro Morte. La scena è attraversata da un muro sul quale Pandaro (Franco Fantini), personaggio shakespeariano del *Troilo e Cressida*, rievoca tra confusioni e vuoti di memoria la guerra di Troia. Lo sostiene un suggeritore (Fabio Michelini) che alla fine avanza rivendicazioni sindacali per la propria categoria. Da oltre il muro proviene la rassegnata e ironica voce di qualcuno in attesa di essere fucilato.

Terzo atto: Ira fa bene. Il muro è adesso composto da dodici lavatrici in due file sovrapposte, preparate per l'imminente lavaggio dall'Interprete di Klara, la quale rivela retroscena che ribaltano tutto il racconto del primo atto. La conclusione, in un crescendo di disorientamenti e mutamenti di prospettiva, porta a dubitare di ogni identità espressa finora. Nel frattempo, l'uomo accovacciato sulle lavatrici strizza limoni in un rumoroso spremiagrumi elettrico. Dopo l'ultima battuta della donna, l'uomo prende un grande pesce dall'oblò aperto di una lavatrice e lo solleva.

Gli echi del vicino conflitto nei Balcani e la memoria delle guerre mitiche del passato si concentrano, senza scene di violenza e senza la retorica del teatro "di denuncia", nell'immacolato spazio di una lavanderia bianca che richiama l'involucro asettico di *fuga*, in una costruzione interpretativa impermeabile al calore, senza la minima concessione «all'emotività, anzi rinuncia volutamente ad un impatto emozionale»⁴⁹: un gelo ancor più sottolineato dalla quasi assenza di musica e azione fisica. Per Adriatico e Faigle, che firmano insieme la creazione di *donne. guerra. commedia*, come per lo stesso Brasch, la guerra è dunque una macchina razionale, guidata non dall'odio né dall'ira: «per un paio di banche hanno scatenato la guerra. per un po' di interessi, perché la produzione vada e noi qui bombardiamo quello che deve essere ricostruito. questa è la guerra delle macchine e non smetterà, prima che smettano tutti quelli che ne guadagnano (...) silenziosamente gli uomini girano e raccolgono tutto, con molta cura, perché tutto questo deve essere

49. Giulia Vannoni, *I ripensamenti sulla guerra dei "Riflessi"*, in "Il Ponte", 25 aprile 1993.

lavato. le uniformi e i teli delle tende, adesso devono essere lavati con molta cura, signor giudice, e sciacquati e stirati, cosicché siano a disposizione per la prossima guerra»⁵⁰. Proprio nelle possibilità di interscambio fra i personaggi e nei continui rovesciamenti dei ruoli e delle identità si evidenzia maggiormente l'assurdità dei conflitti e il relativismo delle prospettive e, con esso, delle motivazioni ufficiali con cui nasce una guerra.

Il muro di Pandaro, evidente metafora berlinese per Brasch (il testo è del 1988 e precede di un anno la caduta del Muro), diventa nello spettacolo una parete di lavatrici pronte a moltiplicare con la loro serialità lo slogan futurista della «guerra sola igiene del mondo» e l'ossessione della pulizia che accompagna i deliri bellici del ventesimo secolo (pulizia razziale nel nazismo e pulizia etnica nella guerra balcanica), su cui incombe l'immagine finale, misteriosa come una moderna carta dei tarocchi: il pesce, come un simbolo cristologico, uscito dalla lavatrice e sollevato dallo *skinhead* borghese, strizzatore di limoni, agri simulacri dell'igiene della massaia figlia del *boom* economico. Una massaia attorniata da detersivi multicolori come in una pubblicità, con flaconi gialli e blu esplosivi nel bianco accecante della scenografia che rimandano esplicitamente alla *pop art*: «Fra le righe serpeggia un'ironia tragica che trova terreno ideale nell'allestimento fanta-quotidiano della :riflessi. La regia e il gioco d'attore creano infatti un universo artificiale,

50. Thomas Brasch, *Donne. Guerra. Commedia*, Sestante, Ripatransone-Ascoli Piceno 1995, pp. 58 e 64. La versione italiana è di Iris Faigle e Stefano Casi. In un primo tempo :riflessi stampa il testo in un volumetto (mai distribuito) pensando di inaugurare con quest'opera una collana editoriale di opere teatrali. Poi il testo viene dato all'editore Sestante per una vera pubblicazione. A Brasch sarà anche dedicato successivamente il saggio finale del primo corso a Teatri di Vita, condotto solo da Faigle: *storia di un ritorno* (giugno 1993).

iperrealistico, in bilico fra simulacri ludico-coloristici della Pop Art e "magia" straniante degli spot pubblicitari»⁵¹. Rimbalzando contro la sponda estetica del consumismo *made in Usa* maceratore di memoria antropologica, ecco riemergere una tematica nascosta rispetto all'argomento "guerra" dichiarato nel titolo, e cioè l'ossessione generazionale di Adriatico ventisette che irrompe per spiegare i flussi sotterranei dello spettacolo: «ci chiamano generazione x noi che non abbiamo ancora trent'anni, e allora guardiamoci negli occhi, figli moltiplicati di una storia infranta, mostri derivati dai nostri padri cresciuti in fretta eppur rimasti con gli occhi dolci dei baby boomers, allevati da altri rock e altre storie, finiti al potere per confondere la mente (...) eccomi qui, disperato, ironico e assolutamente ignaro di quello che sarà, anche se forse verrà il tempo in cui quelli come me, che oggi non hanno ancora trent'anni, avranno in mano il potere»⁵².

51. Franca Silvestri, *Una asettica comparsa delle farse di regime*, in "Hystrio", luglio-ottobre 1993. A proposito del gioco d'attore di cui parla Silvestri, vale la pena sottolineare la riuscita recitazione, vibrante ma antiretorica, delle due protagoniste: Antonella Scardovi e soprattutto Patrizia Bernardi che si trova a sostenere l'intero terzo atto che è un lungo, complicatissimo monologo. Al contrario appare debole il secondo atto, che riuscirà a trovare la sua forma più convincente solo in un'ultima variante, due anni dopo il debutto e dopo diverse correzioni.

52. *ira fa bene*, in "Santarcangelo dei Teatri d'Europa", febbraio 1993. Pochi mesi dopo, nel corso di un dibattito sulla legge teatrale regionale dell'Emilia Romagna, una polemica lettera aperta, firmata :riflessi, fa la sua comparsa in favore di un maggior coraggio di scelte politiche, ribadendo: «il guado, caro assessore, è che per gente come noi che non ha ancora trent'anni, c'è un'unica strada tracciata sul palmo della mano: adeguarsi alle regole o scomparire» (:riflessi, *Facciamo teatro ma senza malizia*, in "l'Unità", 1 luglio 1993).

8. *la voce umana*

Per lo spettacolo del festival estivo di Santarcangelo del 1993 Adriatico chiama una popolare frequentatrice della cronaca rosa con sfumature erotiche-soft e ambizioni intellettuali, che ha fatto della propria transessualità, o androginia, una potente leva di successo da varietà e servizi fotografici, e che con Adriatico si trova a fronteggiare un monologo oppresso dall'imbarazzante interpretazione precedente di Anna Magnani. Il testo è *La voce umana* di Jean Cocteau, di cui ricorre il trentesimo anniversario della morte, e lei è Eva Robin's⁵³. Lo spettacolo ha un massiccio contorno di meccanismi deterrenti che rendono l'evento in sé alquanto misterioso: solo sei repliche, per poche persone, in sei orari e luoghi diversi e segreti sparsi nel territorio riminese. Per raggiungere i luoghi è utilizzato un pullman il cui punto di partenza, ogni volta diverso, viene comunicato personalmente a ciascuno spettatore al momento dell'acquisto del biglietto; durante il viaggio verso destinazione ignota il pubblico assiste alla proiezione di *Comizi d'amore* di Pasolini, mentre alcune hostess offrono caffè e il pullman si ferma ogni tanto per permettere di verificare platealmente che nessuno lo stia seguendo⁵⁴.

53. La scelta di Eva Robin's è una vera sfida che non teme i molti fraintendimenti che puntualmente si verificheranno, dalla decisione di molte redazioni giornalistiche di inviare il cronista "rosa" anziché il critico teatrale, all'assedio soffocante dei paparazzi da dover depistare. Ancora una volta, la scelta dell'attrice è successiva alla conoscenza reciproca. Eva Robin's accetta la scommessa anche per cercare un rilancio d'immagine in un periodo di stallo dopo una sfortunata trasmissione tv, come risponde a chi le chiede cosa si aspetti da questo lavoro: «Una verifica. Con l'ultima cosa fatta in televisione non sono riuscita a capire cosa posso in realtà fare (...) Adesso torno con un'esperienza nuova che faccio con un amico: capirò se è il caso di continuare...» (Valeria Vicari, *C'è Eva al telefono*, in "Il Resto del Carlino", 6 luglio 1993).

54. A causa di un violento temporale il primo giorno, il debutto slitta al

Disseminate nello spazio dell'azione sono diverse figure nere, con piccole luci sulla fronte come minatori che sono le uniche fonti luminose nello spettacolo: una sta su un tavolo rotante (Rocco Bernasconi), una manipola delle stoffe (Cinzia Fabbri), una scruta da lontano (Daniela Cotti), una è arrampicata su un traliccio con antenne paraboliche (Alessia Olivieri). La donna (Eva Robin's), vestita con sottoveste celeste e stivali, è vicina a un mobiletto con telefono e impianto stereo che accende per sentire *Ne me quitte pas* cantata da Jacques Brel, e che interrompe quando riceve le telefonate, riascoltando la canzone tra una chiamata e l'altra. Accanto a lei un'altra figura nera (Alessandra Gruppioni) ne scruta il volto e i gesti, illuminandola con la luce che ha sulla fronte. Al telefono la donna cerca un ultimo riavvicinamento all'uomo che l'ha lasciata, mentre il filo della cornetta in cui parla si tende fino a un cassonetto dei rifiuti, da dove un'altra figura (Fabio Michelini) strattona il cavo obbligando la donna a faticose resistenze. Mentre lei sta parlando esplose una bomba che la uccide. La cornetta viene ingoiata nel cassonetto dove la figura nera si rinchiude dicendo: «basta un soffio di vento per farci volare via». Su un brano rock dei Pixies un'altra figura (Enrica Brizzi) percorre con movimenti spezzati l'intero spazio in diagonale fino al cassonetto dove anch'essa viene risucchiata.

Due modalità drammaturgiche sperimentate nel precedente dittico koltesiano vengono qui reinterpretate e portate a una nuova declinazione. Ciò che in *fuga* era solo un presupposto ideale, e cioè l'esistenza di una storia in sé che avrebbe potuto essere ricollocata tale e quale in qualsiasi paesaggio urbano, adesso si concretizza nella reale intercambiabilità fisica: una volta stabilita l'impostazione scenica e le azioni degli attori, lo spettacolo è replicato una sera dopo l'altra in luoghi radicalmente diversi, senza

giorno dopo e dunque si effettuano solo cinque rappresentazioni nei seguenti luoghi: le rive del torrente Marecchia a Ponte della Maddalena, il piazzale del cimitero di San Giovanni in Galilea, una strada a fianco della pista dell'aeroporto militare di Rimini, una fonderia abbandonata nel porto di Rimini (rappresentazione fatta alle 4 del mattino con conclusione all'alba), e l'anfiteatro naturale della cava di Torriana.

l'oggettiva possibilità di fare delle prove, determinando una mutazione costante dello sfondo alla vicenda umana narrata da Cocteau⁵⁵. D'altra parte, come *l'ultima notte* non è mes-sinscena di un monologo ma opera a sé stante che assorbe il monologo di Koltès all'interno di una scrittura scenica più complessa, così *la voce umana* di Adriatico *riscrive* il monologo (che oltretutto viene interrotto a metà dalla morte violenta della donna) in una visione cosmica della solitudine e dell'abbandono, in una narrazione che ponendo al centro la protagonista ne evidenzia anche il carattere di dipendenza scenica da altre figure. Altra ricorrenza da sottolineare: come l'ex allievo protagonista di *l'ultima notte*, Eva Robin's è lontana da ogni *imprinting* attorale accademico e ciò consente ad Adriatico di costruire una riuscita partitura interpretativa vocale e gestuale.

Eva è uomo e donna, come uomo e donna era l'acrobata Barbette che aveva affascinato Cocteau: le acrobazie circensi

55. Dice Adriatico in un'intervista: «Ma esistono luoghi dove si soffre per amore? No, questo luogo è sempre e ovunque. Per questo Eva recita, con altri sette personaggi, in luoghi qualunque» (Rossella Minotti, *L'originale peccato della Robin's*, in "Il Giorno", 8 luglio 1993). E l'attrice: «Il fatto che si svolga in posti differenti rappresenta per me altrettanto differenti esperienze. In teatro, quando hai familiarizzato con la scena, ti aggrappi, ti appoggi... Questa volta non è possibile» (Valeria Vicari, *C'è Eva al telefono*, cit.). Esemplare in questo senso è la prima rappresentazione, nella quale i percorsi dell'azione tracciati nelle prove si trovano a passare in mezzo all'acqua di un gelido torrente di montagna, obbligando gli attori al guado durante la *performance*: «Eva si incaglia nel filo, lo strattona, si scuote, si bagna le ginocchia; poi vi si avvolge e si svolge e si immerge fino alle cosce. S'accovaccia nella corrente: tremiamo con lei. Un gemito trattenuto (suo o nostro?) quando si sdraia supina su una spanna d'acqua. Il filo del telefono, lenza crudele dell'abbandono, sfianca la preda che si dibatte. Il filo della corrente scorre gelido come la vita, mordendo le carni. Il dolore, la lacerazione del distacco è qui anzitutto passione fisiologica» (Paolo Briganti, *Eva: tra le acque un filo di voce*, in "Il Piccolo", 9 luglio 1993).

di Barbette diventano qui le acrobazie del cuore dell' amante abbandonata che al telefono invoca, piange, urla, sussurra, circondata da misteriosi elfi o genii del luogo portatori delle uniche fonti di luce, uno dei quali assume la funzione di luminoso «servo di scena»⁵⁶. E ancora una volta si parla di amore per parlare del bisogno di comunicare e interrompere la solitudine: imponente al centro dello spazio scenico è un traliccio da telecomunicazioni, nuovo totem di questo secolo, simbolo dell'avvicinamento tra le persone, ma che può anche diventare grottesco complice di un addio. Tecnologia "senza cuore", si potrebbe dire, come il lettore cd che implacabilmente risponde alla voce *umana* solo e soltanto con la voce *riprodotta* di una canzone disperata. Alla fine, forse proprio il "buon cuore" di una tecnologia cinicamente assassina, o il più volgare trucco di un *deus ex machina*, interrompe con un'esplosione gli ultimi sussurri di Eva e, con essi, il testo di Cocteau lasciato a metà: «È questo lo spettacolo: è il dominio delle forze oscure, è l'energia misteriosa che si dimostra insensibile ai nostri sentimenti. E Eva deve ridursi per forza a una marionetta, a un povero fagotto di carne che, dopo tanto spasimare, viene annientata»⁵⁷. Rimangono i misteriosi elfi-lucciole e gli spettatori

56. Ugo Volli, *Il delirio d'amore di Eva sul filo del suicidio*, in "la Repubblica", 9 luglio 1993. Tra queste misteriose presenze, è da notare la danzatrice e coreografa Enrica Brizzi (che rimane lontana dal primo piano dell'azione per quasi tutto lo spettacolo, diventando protagonista nell'ultima scena), già componente della compagnia di danza Gincobiloba. Come in tutti gli altri lavori di Adriatico la danza è presente fin dalla concezione generale dello spettacolo al di là dei movimenti coreografici, e non è un caso che nella locandina di *la voce umana* Adriatico ringrazi William Forsythe per i suoi «pensieri». Il rapporto con Enrica Brizzi si consolida in seguito, con l'invito di Adriatico a creare un suo spettacolo in residenza a Teatri di Vita nella successiva stagione 1993/94.

57. Osvaldo Guerrieri, *Ma la voce di Eva è umana*, in "La Stampa", 17 luglio 1993.

testimoni degli strani accadimenti di un addio telefonico in luoghi che, prima della diffusione di massa dei telefoni cellulari che sarebbe venuta solo anni dopo, mai sarebbero stati concepibili come paesaggi “veristi” di una intima telecomunicazione di amore e dolore⁵⁸.

9. Ferita

All'apice di visibilità raggiunto con *la voce umana* segue la seconda stagione di Teatri di Vita (1993/94), che Adriatico imposta come ricognizione di alcune fra le più importanti e stimolanti firme del teatro contemporaneo di ricerca, alcune delle quali assenti da Bologna da anni, fra cui una significativa sezione di danza⁵⁹. Ma i primi due anni di Teatri di Vita stanno portando alla luce equivoci e disillusioni sulla professione artistica che allontanano dalla pratica teatrale (anche se non necessariamente da Teatri di Vita) molti

58. È suggestivo il paragone del pubblico suggerito dalla stessa attrice in un'intervista: «è come se il pubblico – un gruppo di Re Magi dei giorni nostri – si fosse intrufolato in una sorta di presepe drammatico, triste e poco mistico» (Mario Cervio Gualersi, *Un telefono per Eva*, in “Babilonia”, ottobre 1993). Altra suggestiva impressione è quella di Katia Ippaso che ribadisce la definizione di *rebus* già data l'anno prima per *oplà. noi viviamo*: «Eva si muove al centro di un rebus fatto di simboliche apparizioni: una beckettiana pattumiera da cui parte, ironicamente, il filo dell'ansigena comunicazione telefonica, una donna-nicchia che mostra un fazzoletto rosso e la corda dell'impiccato, presenze pinnate sparse qua e là, raddoppi corali di quel corpo che annaspa» (con lo pseudonimo Marco Bettelli, *Eva nel calvario di un androgino*, in “Il Tempo”, 9 luglio 1993).

59. Il programma 1993/94 di Teatri di Vita comprende la stagione *Tutti partiti per la cultura. Un programma in tredici preferenze* (l'immagine è una scheda elettorale; gli artisti sono Giorgio Barberio Corsetti, Magazzini, Societas Raffaello Sanzio, Enzo Moscato, Andrea Taddei, Famiglia Sfuggita, Pasquini & Berselli, Enrica Brizzi, Virgilio Sieni, Enrica Palmieri, Monica Francia, Paola Bianchi) con la giornata di studi *Danza contemporanea: che fare?* a cura di Elisa Vaccarino; le mostre a cura di Dario

ragazzi, imponendo aggiustamenti in corso d'opera fino a radicali ripensamenti del nuovo spazio e alla prematura scomparsa di Interferenze. Così, nel bel mezzo del successo del nuovo spazio, e dunque in una condizione di bisogno di rilancio e consolidamento futuro ma anche di maturazione di uno staff interno ancora ignaro delle complessità dell'organizzazione teatrale, i riflessi decide di cambiare sede, ipotizzando un prossimo trasferimento in una sala del centro storico per nuove sfide culturali così annunciate da Adriatico: «Ora ci trasferiamo in centro: il nuovo spazio (...) vorrà ospitare eventi, magari piccoli, costruiti lì, solo per Bologna, che stiano su un mese. Con artisti che ripensino la società, la funzione politica e sociale dell'artista. Spazio di incontro, dove deve circolare aria fresca. Un nuovo posto vuol dire avventure diverse, non aver paura di cambiare, perché il rinnovamento è necessario. Io sono in grande crisi con questo teatro di scambi e confraternite, oggi»⁶⁰.

Nel frattempo l'energia produttiva passa in secondo piano,

Trento *Il grimaldello dello stile*; e i concerti della *Clinica Musicale* a cura di Giordano Montecchi. Da notare Pasquini & Berselli (gli artisti del Baule dei Suoni che si erano ritirati dalle scene nel 1989, e futuro Teatro delle Ariette) che proprio qui scelgono significativamente di debuttare con lo spettacolo che segna il loro ritorno sulle scene dopo cinque anni. Il corso di teatro di questa stagione è nuovamente condotto da Adriatico ed è scandito da due saggi. Il primo ha due versioni diverse: *Voci note, sentimenti confusi* e *Sguardi noti, sentimenti confusi*, entrambi «studio-variazione su *Girotondo* di Arthur Schnitzler» rappresentato nei termini degli scambi erotici, collocati in un salotto rosso fuoco, con un reiterato e ossessivo *loop* dal *Romeo e Giulietta* di Prokofev che accompagna tutte le sequenze amorose (gennaio 1994); e un collage di monologhi "tragici" di vari autori collocato nella visione frontale di una tavolata di un lauto banchetto, durante il quale gli attori mangiano a quattro palmenti mentre recitano (maggio 1994).

60. Massimo Marino, "Tornerò là dove circola aria fresca", in "l'Unità", 17 maggio 1994. Il nuovo spazio, che apre con la stagione 1994/95, sarà in via del Pratello 90.

anche per la conclusione della residenza a Santarcangelo, la cui direzione di Attisani termina nell'estate 1993. Ma un nuovo invito di Massimo Puliani al festival Orizzonti di Urbino, che nel maggio 1994 centra la sua annuale rassegna monografica su Koltès, sortisce lo stesso effetto di punto di svolta che tre anni prima ebbe *Il giudizio di un'anima*. Come allora, Adriatico decide di creare una terza, impreveduta *performance* a chiusura di un dittico considerato già chiuso. E come allora quest'opera avrà un effetto catartico di risoluzione delle tensioni espressive e ideali degli ultimi anni, gettando le basi di una nuova meditazione futura. Lo spettacolo *là, dove ci si vede da lontano. un pezzo dedicato a bernard-marie koltès* debutta a Urbino e subito dopo viene replicato a Teatri di Vita come congedo dal vecchio spazio.

Sul pavimento è tracciata una sagoma dell'Italia fatta di scarpe. All'interno dei suoi confini undici figure nere, rese irriconoscibili da sottocaschi di tela bianca (quelli usati dai corridori automobilistici) calati sul viso, ballano sulla canzone *Rat race* di Bob Marley. C'è anche una donna (Patrizia Bernardi) con un pallone da rugby e il corpo stretto da fasce chiare. Dopo uno stacco di buio le figure nere sono scomparse, e al loro posto compaiono tre pugili in vari punti dello Stivale, che tirano pugni nel vuoto, andando a colpirsi solo come ombre proiettate sulla parete. La donna parla di Cassius Clay, della capoeira, di Bruce Lee e della "naturalzza" del conflitto tra gli uomini. Ogni pezzo è alternato con un nuovo ballo sulla canzone di Bob Marley durante il quale ricompaiono le figure nere. Dopo l'ultima frase «il nostro territorio è troppo piccolo, gli uomini troppi, troppo frequenti le incompatibilità, innumerevoli le ore e i luoghi oscuri e i deserti perché ci sia ancora posto per la ragione»⁶¹, la donna tira un calcio al pallone e cala il buio. Al ritorno della luce i pugili e la donna sono sepolti sotto un cumulo informe di scarpe. Rientrano sempre mascherate le undici figure in processione sul coro finale della *Passione* di

61. Bernard-Marie Koltès, *Prologo*, Napoli, Guida, 1992, p. 90 (gli altri testi sulle arti marziali usati nello spettacolo sono alle pp. 83-85).

Bach, con una bandiera dell'Italia e una del Milan che piantano sull'ammasso di scarpe e corpi, schierandosi come per la foto in posa di una squadra sportiva.

L'Italia di sabbia tracciata per terra tre anni prima per *l'ultima notte* è diventata ora un'Italia di scarpe vecchie, dilaniata da conflitti insanabili sublimati nello sport, o forse acuiti da esso, dove si nascondono i germi di una strada sportiva alla politica: il mese precedente Silvio Berlusconi, tra l'altro presidente del Milan, aveva clamorosamente vinto le elezioni politiche. Ma al di là dei significati politici e della suggestione formale, lo spettacolo è importante, come si diceva, anche per il suo carattere involontariamente "riassuntivo" dei lavori santarcangiolesi e per l'individuazione di un elemento destinato a divenire portante negli anni successivi. Il dittico koltésiano, in cui Adriatico aveva "dialogato" con lo scrittore francese, viene ora perfezionato e superato dalla semplice trasposizione di riflessioni dello scrittore francese sugli sport marziali e sui conflitti, e dalla ricollocazione delle parole di Koltès all'interno di un contesto metaforico che sembra esserne mera illustrazione, come se le parole fossero ormai inutili rispetto alla forza apodittica delle immagini.

D'altra parte la «massa di individualisti» di *oplà. noi viviamo* con le loro micro-azioni bauschane specchio di una molteplicità di personalità differenti, e gli elfi-lucciole di *la voce umana* ciascuno con la propria diversa funzione, vengono cancellati di netto con la visione dei danzatori *reggae* col sottocasco bianco, tra i quali non esiste più distinzione. Se l'algido affresco dei conflitti bellici di *donne. guerra. commedia* poneva sottilmente la questione del relativismo dell'identità, la buia discoteca di un'Italia ridotta a discarica di scarpe vecchie dove si raccontano i conflitti che fanno parte della natura stessa dell'uomo sembra uniformare tutti

nello stesso destino di esseri irragionevoli in lotta perenne, il cui vero volto è nascosto per sempre, mascherato nell'anonimato seriale di una razza di umani che hanno rinnegato se stessi per essere topi⁶². Siamo entrati nell'epoca della *clonazione*.

Il primo episodio di una riflessione sulla clonazione ancora appena percepita è *Ferita. Sguardo su una gente dedicato ad Adolf Hitler* che vede la luce nell'aprile 1995 all'Arena del Sole di Bologna, grazie all'invito del direttore artistico Paolo Cacchioli⁶³. Lo spettacolo giunge al termine della prima stagione di Teatri di Vita nel nuovo spazio, per il quale Adriatico ha chiamato a raccolta alcuni registi e coreografi chiedendo a ciascuno di essi una assunzione di responsabilità individuale (e non collettiva come "compagnia") nella creazione di uno spettacolo, da presentare in anteprima, che parli, come dice il titolo della stagione stessa, delle *Ferite*⁶⁴.

62. Così canta Bob Marley, cantante particolarmente amato da Koltès, in *Rat race*, colonna sonora dello spettacolo: «Oh it's a disgrace to see the / Human-race in a rat race, rat race / You got the horse race / You got the dog race / You got the human-race / But this is a rat race, rat race». A proposito di topi, va notato che il testo di Koltès sul conflitto, detto durante lo spettacolo, parla dell'ostilità naturale fra cani e gatti.

63. Lo spettacolo debutta nell'anniversario della nascita di Hitler (20 aprile, che è anche il compleanno di Adriatico come lui stesso sottolinea scherzando in un'intervista: cfr. Marisa Fumagalli, *Scusi, le piace il Führer?*, in "Sette", 6 aprile 1995) e replica fino all'anniversario della sua morte (30 aprile). *Ferita* è lo spettacolo che inaugura la Sala InterAction dell'Arena del Sole - Teatro Stabile di Bologna appena restaurata.

64. La stagione 1994/95 si intitola *Ferite. Dedicato a chi parla volentieri di un declino*, l'immagine è costituita dall'*Urlo* di Munch sovrapposto alla carta di credito American Express, e gli artisti chiamati sono Michele Sambin, Romeo Castellucci, Monica Francia, Paola Nervi, Biagio Guerrera, Giorgio Rossi, Raffaella Giordano, Barbara Nativi, Andrea Renzi, a cui si aggiunge la compagnia inglese Aids Positive Underground. In programma anche i concerti della *Clinica Musicale* e l'happening artistico *Geografia del dolore*. Il corso di teatro 1994/95, dopo un saggio

La scena è una parete bianca su cui è proiettato un riquadro luminoso sbilenco. A sinistra, un'altissima figura nera (Alberto Fabbri) la cui testa "sfonda" il soffitto, si china ogni tanto per scrutare verso il pubblico. Dall'alto, oltre il foro da cui esce con la testa, arrivano rumori di televisioni accese: film, pubblicità e la voce di una donna (Iris Faigle) che parla di Auschwitz⁶⁵. Da destra compare un'altra figura nera, di statura normale, che rotola lentamente sulla parete bianca verso sinistra, mentre inizia una musica che proseguirà per l'intero spettacolo senza interruzioni con volume crescente: *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* di Gavin Bryars. Entra rotolando un'altra figura nera identica, poi un'altra, e così via. Ben presto si perde il conto delle figure che rotolano entrando da destra e uscendo a sinistra. Mentre nel riquadro luminoso sulla parete compare un film solarizzato in blu con immagini di raduni di massa difficili da decifrare, le figure passano sempre più denudate. Solo una rimane vestita (Monica Francia), si ferma, sbatte violentemente contro la parete dove apre una fessura come una porta scorrevole, mentre le altre figure, ora in eleganti vestiti rossi, finiscono per rotolare nella fessura aperta. Ad alto volume irrompe la registrazione audio della strage di Piazza della Loggia a Brescia del 1974, mentre le immagini blu mostrano ora, sempre difficilmente comprensibili, sequenze di cronaca italiana. Poi la parete si riapre scoprendo uno spazio bianco con una piccola macchia nera sul fondo. Dall'interno della stanza riprende il rotolare delle figure in rosso, mentre la figura nera è in preda a convulsioni sempre più forti. La figura rossa con il vestito più eccentrico (Eva Robin's) si scosta dalla parete, avanza

intermedio su Achille Campanile, si conclude con una serie di saggi su tre autori particolarmente cari ad Adriatico: vengono infatti realizzati *Il calapranzi*, *Un leggero malessere* e *Tradimenti* di Pinter, *Alta sorveglianza* di Genet, mentre *Madame de Sade* di Mishima viene limitato alle prove. È questo l'ultimo corso tenuto da Adriatico prima di un lungo periodo di sospensione didattica che terminerà nella stagione 1999/2000.

65. «L'immaginazione tragica non è il limite del dolore; la memoria tragica va più lontano. Quando tutte e due si incontrano, l'incubo diventa senza uscita. (...) L'Apocalisse, è un ufficio spazioso e luminoso, tecnocrati educati, segretarie efficienti, funzionari che collaborano con o senza passione, con o senza convinzione, a immaginare e poi ad attuare Auschwitz» (il brano recitato è tratto da Elie Wiesel, *Credere o non credere*, Firenze, La Giuntina, 1986, pp. 177-184).

e ripete con tono leggero lo stesso testo su Auschwitz sentito dalla tv all'inizio⁶⁶, ma è interrotta con una mano sulla bocca dalla seconda che a sua volta sta per iniziare a parlare ma viene bloccata dalla terza e così via, finché l'intero gruppo di figure, ciascuna con la mano sulla bocca dell'altra, esce lentamente camminando all'indietro. Dalla base della veste della figura nera altissima esce una piccola figura con mantello nero (Daniela Cotti) che richiude la parete, lasciando aperta una fessura verticale nella quale rimane schiacciata l'ultima figura nera. Poi, mentre dalle televisioni si sentono due vocine buffe recitare i dieci comandamenti, la piccola figura nera rotola anch'essa sul muro uscendo a destra. Mentre la musica di Bryars continua imperterrita, tutti sono scomparsi, rimane la parete bianca con la spaccatura verticale che la divide a metà.

Se oplà. noi viviamo mostrava una corsa incessante sviluppata in profondità nello spazio, *Ferita* annulla la terza dimensione, schiacciando tutta l'azione nel poco spessore di corpi rotolanti su una parete come un mesto carillon, mantenendo però dello spettacolo tolleriano la ciclicità del movimento e l'idea dell'inesorabile *loop* musicale. Non più *pezzo* come gli spettacoli koltesiani, *Ferita* è invece presentata come «una cosa di Andrea Adriatico»⁶⁷, a sottolineare da una parte l'ormai definitiva assunzione di responsabilità

66. Cinque giorni prima del debutto Eva Robin's si ritira inspiegabilmente, dichiarando: «Ci sarò, anche se non in scena. Vivrò l'emozione della platea, a contatto diretto col pubblico. Mancare alla prima avrebbe significato abbandonare i miei compagni d'avventura. E invece non è così. (...) sono motivi miei, molto intimi» (Massimo Cutò, *Mi nego al fuhrer*, in "Il Resto del Carlino", 19 aprile 1995). Non viene fatta alcuna sostituzione, e il monologo di Eva è soppresso. Sarà ripristinato quando Eva tornerà a far parte dello spettacolo a partire dalle repliche napoletane nel novembre 1996.

67. Spiega Adriatico: «Vuole essere una "cosa" semplice più che uno spettacolo. Un'insieme di punti di vista su una ferita che va cancellandosi, su una memoria labile che da noi in Italia non è mai diventata senso di colpa. Lo spettacolo mi è nato dentro quando ho saputo della pubblicazione di "Mein Kampf" in Israele» (Massimo Marino, "*Ferita*" di Adriatico un girotondo del dolore e dell'oblio, in "l'Unità", 23 aprile 1995).

artistica dell'autore, e dall'altra l'impossibilità a definire altrimenti una *cosa* che contiene tutto eppure non può essere nulla di ciò che contiene. Teatro, danza⁶⁸, musica, video, arti visive, *body art*, tutto contribuisce a offrire una visione elegante e pulita di immagini che, più di ogni spettacolo precedente, assorbono i segnali più irrequieti dell'arte contemporanea, ricomponendoli nel gelido nitore dello spazio scenico e di questo *sguardo su una gente* a proposito del quale Silvia Napoli annota: «A seconda della formazione e delle propensioni di chi vede *Ferita*, lo spettacolo assume caratteristiche di algida performance da galleria d'arte, intenso spettacolo di teatro danza, sorta di opera musicale contemporanea. E se invece, per caso, non si trattasse di un modo diverso di fare teatro e produrre pensieri?»⁶⁹. All'interno di questo spazio mentale, la ripetitività di suoni e azioni stabilisce un tempo scandito con inesorabilità, dove anche lo scoppio di una bomba, pur interrompendo per un attimo l'ipnotico movimento, non riesce a scardinare la musica e il ritmo che essa impone. E del resto lo spettacolo si presenta al pubblico inquadrato in una visione che non ha inizio né fine, dal momento che assume una rilevanza significativa il fatto che «si è già nello spettacolo, al momento di entrare in platea». È dunque il concetto stesso di tempo che «sfora dando

68. È qui significativa la presenza della danzatrice e coreografa Monica Francia, che raddoppia l'incontro di *Adriatico* con una coreografa dopo la partecipazione di Enrica Brizzi a *la voce umana*. Conosciuta a Santarcangelo nel corso del festival 1992, Monica Francia partecipa con i propri spettacoli alle prime tre stagioni di Teatri di Vita, dove si affianca anche all'attività didattica insegnando *contact improvisation*.

69. Silvia Napoli, *I cinque anni dei Teatri di Vita verranno ricordati con una Ferita*, in "Zero in condotta", 9 gennaio 1998. Come in tutti gli spettacoli di riflessi lo spazio scenico, che non è mai mero supporto visivo ma protagonista dell'oggetto artistico, è ideato dallo stesso *Adriatico*, che in alcuni spettacoli si firma – con sempre più raffinata tecnica del depistaggio – con lo pseudonimo Andrea Cinelli. In quest'opera l'idea

forma alla narrazione per immagini di quelle figure che continuano a reiterare loro stesse»⁷⁰.

Torna in *Ferita*, per l'ultima volta, l'impostazione generazionale dei "non ancora trentenni", vero oggetto dello spettacolo anziché il nazismo come avrebbero potuto far supporre la "dedica" a Hitler e alcune immagini di richiamo a Kafka o al cinema espressionista (e ai suoi presagi sociologici pre-nazisti) che aveva costituito il sottotesto visivo di *Le ceneri di Beckett*⁷¹. È invece nell'ambiguità delle immagini proiettate che probabilmente si cela una delle leve

del taglio verticale nella parete (la "ferita", appunto) è ispirata a Lucio Fontana, al quale lo spettacolo è esplicitamente dedicato, anche se l'idea originaria del titolo nasce dal quadro *Ferita* di un'amica di Adriatico, Antonella Porcelluzzi. Il piccolo disegno nero che compare a un certo punto è invece una Sicilia-Calvario di Enzo Cucchi pubblicata in precedenza sulla rivista di riflessi (cfr. Enzo Cucchi, *il braccio del demone?*, "Società di pensieri", dicembre 1994, p. 33).

70. Le citazioni sono rispettivamente tratte da: Monica Berzacola, *Vecchi dittatori e nuove dittature*, in "L'Arena", 24 aprile 1996; e Paolo Ruffini, *Indistinti nerovestiti fino a rimanere nudi*, in "Liberazione", 17 dicembre 1996. Il pubblico entra con le luci di sala spente, la parete già illuminata e il brusio televisivo, ed esce senza l'accensione delle luci di sala mentre la musica continua. A questo proposito è importante l'osservazione di Ruffini sulla responsabilità individuale dello spettatore rispetto al costante spiacciamento operato da *Ferita*: «Un disagio della visione al quale assistiamo ben intuendo il suo evolversi fin dall'inizio, perché è nell'assommarsi della nostra morbosità della visione che lo spettacolo trova la sua giustificazione, il suo essere strumento, anche didascalico, del farci riconoscere attoniti e stupiti perché testimoni di noi stessi».

71. «Un incombente Nosferatu, guardiano kafkiano dei destini altrui e demone sinistro (...) ombre allungate come un incubo di Murnau» (Rossella Battisti, "*Ferita*", *l'Apocalisse è adesso*, in "l'Unità", 16 dicembre 1996); «una ferita alla Fontana in cui l'ultimo corpo rimarrà per terra impigliato come un verme o un insettaccio kafkiano» (Franco Quadri, *Eva Robin's grida l'allarme violenza*, in "la Repubblica", 19 dicembre 1996). Per contrasto, la scena candida suggerisce sensazioni affatto glaciali: «Rispetto ad altre operazioni teatrali che disseppelliscono

interpretative più insidiose e stimolanti dell'opera. Mentre alcuni credono di riconoscere un documentario sul nazismo in quelle macchie blu che iniziano con la scritta «Berlin» e mostrano qua e là adunate di massa e croci stilizzate, altri – soprattutto i giovanissimi – non hanno difficoltà a decrittare come il video del concerto berlinese dei Take That, il gruppo *pop* che sta scatenando una massiccia mobilitazione di *fans* adolescenti in tutto il mondo e che ha come simbolo una doppia croce. Questa volta il gioco a rimpiattino con lo spettatore affonda il coltello in un'impetosa analisi sociale: «A nulla vale la registrazione radiofonica dell'attentato della Loggia a Brescia, omologata alla proiezione, sottoposta a viraggio, di un concerto dei Take That a Berlino, che può tranquillamente essere scambiato per un comizio nazista. Tutto è uguale, tutto passa inosservato, persino i Dieci Comandamenti, pilastro etico della nostra civiltà, arrivano alle nostre orecchie con la stessa musicalità di un cartone animato di Bugs Bunny»⁷². Una divaricazione percettiva nettissima tra chi vede croci celtiche e chi il *logo* dei Take That, che riflette il disagio di una incomunicabilità generazionale rispetto alla memoria storica. La teoria di figure, forse come deportati di un lager o come pensieri rimossi di un mondo che non è più quotidiano (ma che forse lo fu), emerge tra i simulacri confusi della storia e della cronaca, dove una strage e un concerto sembrano e non sembrano simili a se stessi, e sui quali interferiscono – spesso con impressionanti e spiazzanti coincidenze – i rumori di fondo televisivi che

ciclicamente l'Olocausto per ricreare il dolore tra sussurri e grida, (...) abolisce anche i sussurri, mostrando l'Apocalisse in sala d'obitorio. Fredo, dappertutto. (...) La tortura è già alle spalle. Anche il teatro e un certo modo di concepirlo è superato» (Katia Ippaso, *Ferita Sguardo su una gente*, in "Primafila", gennaio 1997).

72. Barbara Gizzi, *Una distaccata Eva Robin's riapre la "Ferita" dell'Olocausto dimenticato*, in "Il Tempo", 21 dicembre 1996.

piovono dall'alto alterando la percezione e impermeabilizzando le coscienze, mentre i «consigli per gli acquisti» regolano i tempi del villaggio globale.

10. *Solo*

Improvvisa, dopo *Ferita*, si fa strada una sensazione diversa dalle riflessioni generazionali fin qui affrontate. Sono pensieri e sentimenti di introspezione e solitudine che raggiungono la loro esposizione nel marzo 1996 nel dolente rito di *Solo. Il fondamento degli incurabili*, rappresentato per soli venti spettatori a sera in una maestosa chiesa sconsecrata e spoglia⁷³, scandito da una spietata geometria, oppresso da un gelido buio, racchiuso nella sofferenza infinita di una perdita reale o immaginaria, e con la triplice paternità dichiarata di Emmanuel Levinas, Iosif Brodskij e Giovanni Testori. Scrive Adriatico nel programma di sala:

73. È la chiesa cinquecentesca di San Mattia di Bologna, da poco restaurata. *Solo* è il primo spettacolo realizzato da riflessi dopo il riconoscimento della compagnia da parte del Dipartimento dello Spettacolo, e inoltre è il primo compreso nel programma di Teatri di Vita, la cui stagione 1995/96 (*Altri Argomenti. Storie di un naufrago di confine*) segna un'ulteriore svolta: l'apertura alle compagnie straniere di teatro e danza, un indirizzo che varrà a Teatri di Vita l'affermazione di un'identità forte, in seguito ulteriormente sviluppata. La stagione comprende anche gli inglesi Aids Positive Underground, l'algerina Fadela Assous, il portoghese Francisco Camacho, il francese Josef Nadj, il lituano Oskaras Korsunovas, l'inglese Nigel Charnock e l'italiano Riccardo Caporossi. A ciò si aggiungono iniziative su Algeria e Lituania, la rassegna di poesia *Riman forte* a cura di Alessandra Berardi, e la manifestazione *Isole & Iceberg* con il quale Adriatico trasforma il consueto concorso per giovani artisti del Comune di Bologna *Iceberg* (con la selezione degli spettacoli in video) in un vero e proprio festival all'interno del quale sono presentati gli spettacoli concorrenti, offrendo alla giuria la possibilità di visionare le opere di teatro e danza dal vivo, secondo una formula diventata poi permanente.

«Ci sono dei momenti dell'esistenza difficili da spiegare. Sono i momenti del dubbio, quando l'onnipotenza illusoria dell'uomo lascia il posto allo sbandamento prodotto dalla concretezza del dolore. Risiede in quel dubbio il senso di questo lavoro. In quella solitudine. (...) Ho scelto un luogo di culto per mettere in scena la mia preghiera laica».

Un cieco (Otello Urso) vestito elegantemente di bianco invita gli spettatori a entrare in chiesa. Di fronte al pubblico, che va a sedersi sulle sedie nell'angolo più vicino all'ingresso, la navata unica del tempio è completamente buia; si vedono solo i monitor di quattro personal computer dislocati diagonalmente nello spazio. Il computer più vicino al pubblico dice con voce elettronica e atona: «Venite avanti, su. Non c'è da aver paura. Quelli che vi guardano sono tutti occhi di amici. Ecco, sedetevi...», poi inizia a parlare del dolore per la morte della madre, con il testo che scorre in videate verdi sul monitor mentre viene pronunciato, e non cesserà più. Il cieco si avvicina a un altro computer e attiva la scansione campionata di uno scampanio elettronico che, anch'esso, non cesserà più. Poi si avvia nel buio, dove si accendono quattro piccole torce elettriche fissate sul ginocchio di quattro figure in tuta nera e occhiali neri, sedute su sedie nere sistemate obliquamente per la lunghezza della chiesa. Sono queste piccole torce, con i monitor dei computer, le uniche luci dello spettacolo: quando le figure sono sedute le torce illuminano il volto, quando sono in piedi lanciano fasci di luce che lasciano intravedere frammenti dell'enorme chiesa, inquadrando casualmente volte, nicchie, altari vuoti. Le quattro figure alternano momenti di immobilità a gesti e movimenti identici eseguiti in progressione. Si alzano e seguendo linee rette sempre identiche si scambiano di posto con regolarità geometrica. Ogni tanto l'uomo in bianco ne verifica le posizioni, presiedendo all'azione e scrivendo qualcosa su una macchina da scrivere. Le sedie schizzano via per l'intera lunghezza della chiesa come richiamate da un elastico, mentre le figure le inseguono e le riprendono, per continuare ancora i loro movimenti. Poi sono i loro vestiti a schizzare via, volando in aria tirati da fili elastici. I quattro escono e ricompaiono indossando costumi femminili settecenteschi e recando in mano una *menorah* ebraica con sette candele accese. Con invisibili fili trascinano sul fondo della chiesa i computer. Spengono le *menorah* ed escono mentre la porta principale della chiesa

si riapre invitando il pubblico a uscire, dopo oltre un'ora dall'inizio, nonostante il dolente pianto del computer per la madre e lo scampanio elettronico non siano ancora finiti.

Come *Ferita* prevedeva che l'inizio fosse prima dell'ingresso del pubblico, così le parole di *Solo* si concluderanno (ma come?) dopo che l'ultimo spettatore avrà lasciato il suo posto. La dilatazione della narrazione è ormai straripata oltre i limiti "naturali" della rappresentazione, sottraendosi all'intelligibilità di chi viene ammesso alla visione o al rito. E se non è più importante assistere all'inizio o alla fine di una "trama" che si sottrae, ecco perdere di significato anche i dettagli testuali interni: cosa importa sentire esattamente le parole di Elie Wiesel dette prima dalla televisione e poi dalla *vamp* in rosso in *Ferita*, coperte dal ronzio o dalla musica estenuante di Gavin Bryars? Così, è forse secondario distinguere tutte le parole del testo integrale di *Conversazione con la morte* di Testori dedicate alla morte della madre, e a fatica percepibili dal computer che non rispetta, con la sua spietata atonia, gli accenti, i colori e le pause. E se non è importante questo, ancor meno lo sono i dettagli delle figure, e soprattutto dello spazio, oppressivamente buio e incommensurabile, che solo verso la fine si comincerà a malapena a individuare grazie alla presenza di una luce finalmente non più elettronica come i monitor dei computer, o elettrica come le piccolissime torce sui ginocchi dei *performers*, ma di una luce che è «luminosità viva e vera» e perciò «poeticamente bella»⁷⁴ delle candele sui candelabri-*menorah*. La sottrazione degli elementi si getta in una vertigine che risucchia tutto fino alla negazione stessa di alcunché, lasciando però intatto il *sensò*: una preghiera laica, come

74. Odoardo Bertani, *Meditazione tecnologica su Testori & Co.*, in "Avvenire", 20 marzo 1996, che definisce quest'opera «un discorso puro dell'anima».

aveva sottolineato l'autore, e – in quanto preghiera – bisognosa solo del *bisogno stesso* della preghiera, del gesto rituale, della tensione interiore che porta al massimo di annullamento della visione esteriore per obbligare al massimo dello sguardo interiore, perché «si tratta infatti di una meditazione sul vedere, sul saper guardare se stessi, i propri spazi interiori di sofferenza e di solitudine»⁷⁵: «quelli che vi guardano sono tutti occhi di amici» dice il computer all'inizio rivolto agli spettatori, ribaltando fin dal primo momento i ruoli di chi dovrebbe guardare (il pubblico) e di chi dovrebbe essere guardato (*i performers*). Su questa capacità di vedere e di distinguere insiste l'intero spettacolo, a cominciare dalla figura del cieco che fa da guida, e che poi mostra di aver finto la sua cecità interagendo con i computer, scrivendo a macchina e direzionando i gesti e le luci. Ma ancora una volta si tratta di uno "scherzo" – dopo quello del concerto dei Take That in *Ferita* – giocato da Adriatico alle capacità percettive del pubblico (il quale, oltretutto, non potrà mai averne consapevolezza, neanche alla fine dello spettacolo), perché in realtà il *performer* è davvero cieco. Sembrano invece essere ciechi i quattro con gli occhiali neri, costretti a percorsi obbligati e collegati con fili elastici allo spazio, ciascuno costretto a non interagire mai con l'altro. Perché la solitudine moltiplicata per quattro non è affatto superamento della solitudine ma, piuttosto, iterazione e incremento del dolore e del sentimento di mancanza e abbandono. Il computer è qui portatore di questi sentimenti, umanizzato come lo Hal9000 di Kubrick in *2001 Odissea nello spazio*, ma in realtà senza suggestioni fantascientifiche perché ha l'aspetto semplice e innocuo di un banalissimo *personal* che fa ormai parte di un qualsiasi orizzonte quotidiano casalingo.

75. Antonio Audino, *Un tuffo nella solitudine*, in "Il Sole 24 Ore", 31 marzo 1996.

Per la seconda volta siamo di fronte all'impossibilità di definizione dell'opera, che lo stesso autore ribadisce nella locandina dettando ancora «una cosa di Andrea Adriatico». Come *Ferita* i codici si intrecciano, i *media* si moltiplicano e il risultato non può che essere una *cosa* che chiede allo spettatore di essere vissuta come tale e non come *spettacolo* fosse pure "multimediale" o "contaminato", perché se la *cosa* è *di* Adriatico può essere nella stessa misura *di* ciascuno spettatore. Certo, si possono rintracciare rimandi o filiazioni⁷⁶, ma anche su questo interviene l'autore che, citando espressamente Levinas e Brodskij insieme a Testori, impone sforzi analitici agli spettatori che non vogliano solo assistere al rito ma anche comprenderlo: «io tocco un oggetto, io vedo l'Altro. Ma io non *sono* l'Altro. Sono da solo», e ancora: «Questo modo caratteristico della morte di annunciarsi nella sofferenza, al di fuori di ogni possibilità di luce, è una esperienza della passività del soggetto che fino ad allora era stato attivo»⁷⁷. In realtà, appare leggibile nella sua linearità la descrizione dell'uomo nella sua solitudine rispetto

76. "Lente e compiaciute simmetrie che Wilson o tanto teatro degli anni Settanta imprimevano ad un simile calarsi in una dimensione altra" (Sergio Colomba, *Nere schegge di fine millennio*, in "Il Resto del Carlino", 17 marzo 1996). In realtà Bob Wilson è radicalmente estraneo agli interessi di Adriatico. Come abbiamo già detto contano molto di più alcuni coreografi: in particolare per *Solo* i coreografi di riferimento sembrano essere William Forsythe per la profondità e purezza compositiva e soprattutto Trisha Brown per l'invenzione dell'*accumulazione*, cioè la ripetizione progressiva dello stesso gesto da parte di diversi *performers* che sta alla base dei movimenti di questo spettacolo.

77. Emmanuel Levinas, *Il Tempo e l'Altro*, Genova, Il Melangolo, 1993, pp. 19 e 42. «Si parte dalle riflessioni del filosofo franco-lituano Emmanuel Levinas, convinto che la solitudine sia un dato costitutivo dell'esistenza umana, un fondamento di questa, non uno strappo casuale o un incidente di percorso. Accanto a queste, fra i motivi ispiratori, c'è l'opera di Brodsky e soprattutto il poemetto veneziano *Fondamenta degli incurabili*» (A. Audino, *Un tuffo nella solitudine*, cit.).

ad altri uomini e nella sua solitudine rispetto al bisogno di Dio: il grande luogo sacro totalmente buio non viene mai percepito nelle sue linee architettoniche complete ma solo nel rimbombo degli echi e in una sensazione soggettiva di vastità e freddo che incute disagio a chi osserva (da notare anche la presenza di oggetti legati all'Ebraismo, prima religione monoteista, della cui cultura Adriatico ha cominciato a occuparsi come appassionato studioso). Alla fine gli spettatori stessi, non *massa o pubblico* ma *individui* soli nel buio e nel freddo di una domanda, escono dalla chiesa mentre le parole sono ancora in corso e si ritrovano frastornati sul marciapiede a metabolizzare il passaggio dal ritmo rarefatto e intenso dello spettacolo alle luci dei lampioni e alla strada cittadina solcata rumorosamente dalle automobili e dalle "solitudini" che in esse viaggiano.

11. *Salvo*

Analizzando *Ferita e Solo* l'autore si rende conto, forse *a posteriori*, di aver composto due partiture visive e sonore, due «cose» abitate da personaggi seriali che reiteravano la stessa presenza scenica con l'intercambiabilità più assoluta, secondo una visione pessimistica della condizione umana nella società dell'alienazione. La conseguenza di questa analisi è la creazione di una terza opera, rappresentata nel gennaio 1997: un'epifania scenica di figure clonate che tuttavia riesce, con uno scarto impreveduto, a restituire identità e dignità alla persona umana in un'ipotesi di salvezza che forse per la prima volta istituisce una sorta di "lieto fine" in uno spettacolo di Adriatico, sebbene pieno di incognite e ambiguità. L'opera è il tassello risolutivo di quella che spontaneamente si è sviluppata come *trilogia della clonazione*, e si presenta come *spettacolo*: anche la definizione di *cosa* scompare lasciando il posto al termine più tradizionale che

ristabilisce l'affermazione di un'identità. Non solo: lo spettacolo recupera la parola attraverso la ferrea drammaturgia di un classico, *La casa di Bernarda Alba* di Federico Garcia Lorca, e reca un titolo dall'ironico effetto catartico che ricorda l'amaro sarcasmo dell'amato *Saved* di Edward Bond: *Salvo o della santa voglia*. In un'intervista Adriatico spiega così il suo percorso: in *Ferita* «affrontavo il tema di una generazione apparentemente senza passato appesa ad una eterna orizzontalità di stimoli, poi con *Solo* mi sono confrontato con il discorso del dolore vissuto nell'interiorità, amplificato e diffuso dai media tecnologici, ma mai condiviso realmente e lì il movimento era trasversale. Ora con *Salvo* cerco di mettermi in una posizione di riscatto, di elevazione, di verticalità tramite la sacrosanta voglia... di avere delle voglie»⁷⁸.

Il pubblico è all'imbocco di un tunnel buio e cieco. Di fronte ha un tavolino-specchio imbandito, al centro una panchina circolare da giardino, e in fondo una televisione con lo schermo blu fisso. Sulle pareti ricurve del tunnel sono proiettate due grandi diapositive di uomini nudi col membro eretto. Le sette donne in scena sono simili: indossano vestiti ottocenteschi con ampie gonne, hanno la stessa statura, portano sottocaschi bianchi calati sulla testa (che con la lampada di Wood diventano blu fosforescente), e sono riconoscibili tra loro solo dalla voce. Per tutta la durata dello spettacolo si sentono in lontananza polke, mazurche e valzerini. La storia

78. Silvia Napoli, *Salvo o della Santa Voglia*, in "Zero in condotta", 10 gennaio 1997. In questo caso lo spettacolo è presentato non solo nel programma di Teatri di Vita, ma per la prima volta all'interno dello spazio di via del Pratello, che viene completamente riadattato. La stagione 1996/97 (*Spaesamenti*) è l'ultima firmata da Adriatico come direttore artistico, e comprende anche la vietnamita Ea Sola, l'ungherese Yvette Bozsik, la svizzera Alias Compagnie, l'inglese Side by Side, il francese Théâtre du Radeau e l'italiana Galleria Toledo. Dalla stagione successiva Stefano Casi assume la direzione artistica di Teatri di Vita, fermo restando Adriatico come direttore delle produzioni e soprattutto come sostanziale punto di riferimento artistico e culturale del teatro.

è quella dell'opprimente Bernarda che per lutto rinchioda in casa le cinque figlie Adele, Amelia, Cristina, Crocifissa e Maddalena a ricamare il corredo, sorda alle loro pulsioni giovanili e soprattutto amorose nei confronti del baldo Raul. Nel gineceo sono anche la governante Ponzia, la vecchia Maria e la Serva. La repressione fa salire tensioni e litigi fra le donne in una spirale sempre più frenetica finché... Ma la trama della *Casa di Bernarda Alba* si interrompe bruscamente, le attrici si schierano davanti al pubblico, riprendono le loro voci quotidiane e si tolgono i sottocaschi che rivelano finalmente i volti mostrando così che si tratta di uomini e donne. Si capisce allora che durante l'azione solo alcune attrici avevano recitato, doppiando anche gli altri con voci diverse. Una voce registrata dice ora: «Abituato a credere nell'immagine, in un'idea assoluta di valore, il mondo ha dimenticato l'imperativo della sostanza. Non ti farai scultura e alcuna immagine, diceva la voce che aveva svelato gli inganni. L'immagine è una prigioniera dell'anima, la tua eredità, la tua educazione, i tuoi vizi e aspirazioni, le tue qualità, il tuo universo psicologico. Ho camminato dietro il cielo. Cosa cerchi? L'insondabile blu della felicità...». Poi, lentamente, uno a uno, escono in processione verso una luce sul fondo mentre si sente la canzone dei Frankie Goes To Hollywood *The Power of Love*, e sul lontano schermo televisivo, rimasto blu finora, scorrono lunghi titoli di coda, illeggibili.

Durante lo spettacolo il pubblico segue con attenzione e divertimento la vicenda: la storia di Lorca è trattata con fedeltà e ironia, e il pubblico accetta facilmente l'anomalo mascheramento delle nove donne dopo aver imparato a distinguere i personaggi dalle voci. In aggiunta, pervade lo spettacolo il sapore piccante del sesso, e non solo per la presenza delle diapositive erotiche che illuminano il claustrofobico «sottoscala di Bernarda Alba», metafora del «bunker della vita»⁷⁹: le battute stesse, infatti, già cariche di tensioni erotiche nell'originale, vengono disseminate di

79. Le citazioni sono rispettivamente tratte da: Paola Cristalli, *Si riapre con Lorca e brucia tra fiamme blu la ferita del desiderio*, in "Il Resto del Carlino", 30 gennaio 1997; e Massimo Marino, *Bernarda Alba a suon di liscio*, in "l'Unità", 28 gennaio 1997

doppisensi nell'adattamento italiano senza tuttavia modificare il testo. Del resto, l'erotismo combinato con l'ironia viene affermato fin dall'inizio con la scelta dell'immagine dello spettacolo, un disegno di Alberto Savinio (il bozzetto a matita di *Crète*), così spiegato da Adriatico: «mi sono lasciato attraversare dalla pittura di Savinio di cui ho sempre amato l'onirismo sposato a una profonda ironia che rende così bizzarre tutte le allusioni sessuali che si possono cogliere nel suo lavoro. Dico questo perché ho voluto mettere al centro della mia riflessione la tematica delle relazioni interpersonali nella loro versione più intensa e sconvolgente che è quella della dimensione erotico-desiderante»⁸⁰.

Ma mentre la storia sta galoppando verso il suo esito, Adriatico, frustrando ogni curiosità di sapere come va a finire, scopre le carte, raccontando la vera storia di *Salvo*, che non è *La casa di Bernarda Alba* ma un'altra. Tant'è vero che le nove donne non sono solo donne, e che quando una faceva finta di parlare muovendo la bocca coperta dal sottocasco (indumento in arrivo da là, dove ci si vede da lontano, che si conferma così come punto d'origine della trilogia sulla clonazione), in realtà era un'altra a doppiarla senza che nessuno se ne potesse accorgere. Cosa che tra l'altro mostra l'intenso lavoro attorale compiuto dalle interpreti, e in particolare dalle due più impegnate nei doppiaggi, Patrizia Bernardi e Gabriella Fabbri.

Un'altra voce, questa volta registrata, svela infatti il vero soggetto dello spettacolo: il rapporto fra *immagine* e *sostanza*, fra *percezione* e *realtà*. Ecco, dunque, la possibile soluzione al problema posto nei tre spettacoli sulla clonazione, tutti rileggibili adesso nell'ottica filosofica del rapporto fra *essere* e *apparire*, fra inganni della luce e consistenza degli oggetti. Gli spettatori comprendono di aver *creduto* di

80. S. Napoli, *Salvo...* cit.

assistere a uno spettacolo, senza essersi resi conto di avere osservato inconsapevolmente tutt'altro, ingannati dall'essersi fermati alle soglie della percezione. Non erano nove voci ma quattro, non erano nove donne uguali ma uomini e donne, con caratteristiche fisiche diverse. In questo svelamento definitivo prende forma l'ultima processione degli "ex-clonati" per sfuggire al pubblico e alla sua vista ingannatrice sulla musica di *The Power of Love* (è l'amore il punto d'appoggio per la leva che può scalzare l'omologazione?). La clonazione è stata esorcizzata, la trilogia si è chiusa e, nel più ovvio dei finali, scorrono i titoli di coda sul monitor rimasto per quasi un'ora con lo schermo blu.

Ma questa sarebbe una conclusione fin troppo "facile". Infatti, anche se è impossibile che gli spettatori se ne rendano conto, Adriatico ha nascosto nel "banale" giochetto dei titoli di coda la sua beffa più clamorosa, tanto più beffarda proprio per il fatto di non consentire al pubblico di capirla, né durante l'azione né dopo. Il pubblico che ha visto lo svelarsi degli attori mascherati e sentito la voce sugli inganni dell'immagine, non saprà mai di essere stato vittima inconsapevole di qualcosa di ben più diabolico sulle fallacie della percezione sensoriale, che porta a compimento gli inganni visivi di *Ferita* (il concerto che sembra un raduno nazista) e di *Solo* (il cieco che non è cieco ma in realtà lo è). Per tutta la durata dello spettacolo, infatti, quel monitor apparentemente fisso su una schermata blu, aveva trasmesso integralmente il film *Blue* di Derek Jarman (da cui proviene la voce registrata finale sull'inganno dell'immagine), ma senza audio. In altre parole, il film del regista inglese, un *unicum* della cinematografia essendo tutto parlato e con un'unica immagine blu uniforme dall'inizio alla fine, è stato trasmesso senza volume durante lo spettacolo di cui aveva la stessa esatta durata (i titoli di coda sono dunque quelli del film). E così, insieme a *Salvo*, il pubblico ha anche "visto" un intero

film senza accorgersene, e il momento in cui avviene la catarsi, attraverso la consapevolezza della fallacia dell'immagine declamata dalla voce registrata, coincide con la riaffermazione dell'impossibilità a discernere davvero la *realtà* nascosta sotto la *percezione*.

12. *Lotta d'angeli*

Le storie di una generazione, poi le immagini di un'omologazione. Lascia alle spalle tutto ciò Adriatico per una delle sue opere più impegnative che, con un significativo salto di qualità, lo porta a disegnare un vero e proprio universo, specchio della natura umana, ben più articolato e complesso delle precedenti visioni. Ma intanto qualcosa dentro :riflessi sta cambiando, o è già cambiato da qualche anno, nei sensi e nelle modalità creative e organizzative. Due anni prima, forse casualmente, la formula «*dalle idee di :riflessi*» è stata dimenticata nel materiale promozionale di *Ferita*, così come è caduto il vezzo palazzesco del titolo minuscolo ed è comparsa per la prima volta l'assunzione di esclusiva responsabilità autorale di Adriatico dopo cinque anni di depistaggi. La concomitanza di questi tre inediti segnali è forse la prima traccia di una ancora inconsapevole necessità del superamento dell'idea di compagnia che l'artista ha esplorato con :riflessi. E questo accade proprio ora che l'ostica dizione di quel nome riesce a venire accettata, ed anzi sottolineata nelle recensioni con curiosità e intelligenza e non più con diffidenza. Inoltre, il sodalizio con Iris Faigle termina proprio all'inizio della trilogia sulla clonazione (l'attrice partecipa solo alle prime repliche di *Ferita*, decidendo poi di abbandonare il teatro), mentre nei successivi spettacoli, nonostante il consueto lavoro collettivo delle improvvisazioni, gli attori riescono a malapena non tanto a capire i significati dei lavori quanto a dividerne

le urgenze interiori. Nel frattempo, il piccolo spazio nato per accogliere i ragazzi di *oplà. noi viviamo* è diventato un vero teatro, sempre più al centro dell'attenzione, e Adriatico ha cessato il suo impegno didattico, mentre la stessa :riflessi viene riconosciuta dal Dipartimento dello Spettacolo: una cosa certamente positiva, che tuttavia cozza violentemente contro ciò che :riflessi è stata nei suoi primi anni, area umana di pensiero e "idee", un aggregato volutamente "instabile", senza legami né mediazioni. Una forte crisi complessiva di senso, insomma, che si intreccia con riflessioni esistenziali e che trova il suo apice nel 1998 nella ride-finizione dei meccanismi del proprio lavoro in funzione del nuovo spettacolo, con un radicale rivolgimento dei percorsi consolidati e con l'imminente (ma ancora imprevedibile) abbandono del nome :riflessi e del senso da esso veicolato.

Il passaggio è scandito dalla creazione di uno spettacolo di ampio respiro, *Lotta d'angeli. Messaggi da un uomo in fuga*, nel quale altri piccoli segnali risulteranno emblematici col senno di poi per mostrare i mutamenti in corso: per la prima volta un attore (Daniele Cantalupo) è reclutato da Adriatico attraverso un provino, e per la prima volta nessun ex allievo è coinvolto sulla scena. Su *Lotta d'angeli*, inoltre, si verifica una convergenza di forze esterne, sottolineate con forza, a cominciare dalla collaborazione con la scrittrice Milena Magnani⁸¹, che Adriatico coinvolge con una particolare richiesta: scrivere brani di una drammaturgia spezzata («messaggi», dice il sottotitolo) da verificare giorno dopo giorno con gli attori nelle prove e nelle improvvisazioni. Un vero lavoro gomito a gomito sulle "assi del palcoscenico"

81. Milena Magnani, bolognese, è autrice di singolari percorsi di scrittura narrativa, intrecciati con emergenze sociali, in particolare nei suoi due romanzi *L'albero senza radici* (Torino, Nuova Eri, 1993) e *Delle volte il vento* (Firenze, Vallecchi, 1996).

tra Adriatico, Magnani e i tre *performers*, che procede in una prima fase per accumulo testuale e successivamente per prosciugamento fino a mantenere solo due brani, che nello spettacolo vengono integrati con un monologo di Koltès, già utilizzato da Adriatico in *là, dove ci si vede da lontano* e qui recitato in tre lingue. Il quadro delle collaborazioni si arricchisce con lo stilista Kean Etro per gli abiti, la *griffe* Mandarinina Duck per borse e impermeabili, e i video-intervalli della coppia di *video-makers* Cocito & Pastore, a cui si aggiunge un brevissimo spezzone video di Ciprì & Maresco. E si completa con due collaborazioni produttive con il francese Théâtre du Radeau⁸² e il tedesco Podewil.

Il pubblico entra al buio. Fruscio di ali. Fischietto. Per un secondo si accende una luce da una botola in alto (unica fonte luminosa dello spettacolo), il tempo di accorgersi che l'apertura della scena è larga e bassa, delimitata da una pellicola trasparente, e che qualcuno cade da quella

82. Del tutto particolare è il rapporto con Radeau che a Le Mans gestisce uno spazio chiamato La Fonderie. Il regista francese François Tanguy e Adriatico si conoscono a Santarcangelo in occasione del festival del 1992 dove le due rispettive "bande" artistiche – radicalmente diverse ma ugualmente anomale nel contesto artistico di questi anni – confrontano le proprie esperienze. Ne nasce così una simpatia in virtù di una comune irrequietezza rispetto alle modalità comuni del fare teatro: «C'est avant tout, je crois, une amitié très forte. Mais ce n'est pas une histoire sentimentale enfin. La rencontre bien sur se fait avant tout à travers des choix artistiques, des choix politique dans une ville, une manière aussi de travailler ensemble, de constituer une équipe, de créer, d'accueillir» (Laurence Chable, direttrice della Fonderie, a "France 3 TV", 22 aprile 1998). Il rapporto si concretizza in un primo momento nella presentazione di *Bataille de Tagliamento* del Théâtre du Radeau a Teatri di Vita nell'aprile 1997, e successivamente nell'ospitalità di :riflessi in residenza a La Fonderie nell'aprile 1998, dove *Lotta d'angeli* viene creato e debutta (sul rapporto fra :riflessi e Radeau, cfr. Chantal Boiron, *L' "être ensemble" et l'hospitalité réciproque*, in "Théâtre/Public", novembre-dicembre 1998).

stessa botola su una pedana. Buio. Fischietto e luce: l'angelo caduto (Gabriella Fabbri) è ora in piedi, con impermeabile e borsetta, e parla in tedesco. Accanto alla pedana è piantato uno specchio parabolico. Buio e luce si alternano mostrando ogni volta l'angelo in angoli diversi dello spazio. Un secondo angelo cade dall'alto. Sull'aria *Können Tränen meiner Wangen* dalla *Passione* di Bach il primo angelo danza con il braccio teso, uno specchietto in mano, ruotando su se stesso e facendo piccoli passi. Buio e luce si alternano mentre cade un terzo angelo e tutti compiono la stessa danza. Buio. Luce: il primo angelo è solo, in piedi sulla pedana, prende un microfono calato dalla botola e canta in romanesco *Alla renella*, ma il filo del microfono viene stratonato dall'alto. Buio: radiocronaca ad alto volume di una partita di calcio in cui Ronaldo sbaglia un rigore. Luce: sulla pedana cade il secondo angelo (Patrizia Bernardi) in vestito lungo da sera, bianco. Dalla propria borsetta prende una cartolina, che strappa con i denti. Fischietto, l'angelo parla in francese. Buio: il vestito, diventato fosforescente, mostra i movimenti dell'angelo, mentre ricomincia l'aria di Bach. Luce: sulla pedana sono comparse ora alcune valigie nere. Posizionandosi sotto la botola l'angelo alza le braccia in alto. Buio: l'angelo fosforescente ascende in alto risucchiato dalla botola. Luce: sulla pedana piena di valigie cade il terzo angelo (Daniele Cantalupo) che col microfono canta stonato *Mamma son tanto felice*⁸³, ma esplose subito la musica *techno* di Aphex Twin mentre la luce dalla botola si muove freneticamente. L'angelo si spoglia e sgombera la pedana dalle valigie, mentre dall'alto cade il secondo angelo. Correndo affannosamente, i due si vestono elegantemente, e trasformano la pedana in un enorme letto matrimoniale con lenzuola e cuscini. Da una valigia esce una papera, mentre la musica si blocca e si accendono le luci di servizio del palcoscenico, grazie alle quali si comprende la struttura della scena: un cubo all'interno dello spazio, la cui parte superiore è schermata di nero, e quella inferiore contiene la scena schermata dalla pellicola trasparente. Avanza da dietro il primo angelo, vestito elegantemente, che percorre l'intero perimetro esternamente al cubo: «Angeli e naufraghi, li vedo ogni mattina, lottano senza tregua per confermare la dispersione, il sentimento

83. La successiva sostituzione dell'attore con Giorgio Volpi porterà anche a un cambiamento della canzone: *Cosa sono le nuvole?* con testo di Pasolini.

nomade. Fanno finta di sorridere, mordono le proprie unghie, cercano di non soccombere all'assorbimento di uno sfondo (...)». Si spengono le luci di servizio e l'azione riprende, con la stessa musica di Bach, la luce dalla botola che si muove lentamente e la donna che riassetta lo spazio rimettendo in ordine le valigie. Inizia un lungo monologo della donna al suo «amore mio», rivolto verso chi sta oltre la botola in alto. L'uomo possiede ripetutamente la donna mentre lei, totalmente passiva, continua a parlare verso la botola mentre lui si affanna nell'amplesso. Buio: musica alta mentre la voce dal vivo del primo angelo canta la stessa aria bachiana in dissonanza. Buio e luce si alternano mostrando il letto vuoto che ora è diventato un muro mentre il primo angelo canta danzando con i movimenti iniziali, seguito dalla papera. Mentre l'angelo scompare, vengono proiettati sul letto-muro scorci di città italiane con la scritta *Intervallo*. Durante la proiezione la luce dalla botola mostra il primo e il secondo angelo seduti in bilico sul letto-muro che ridono tra di loro tenendosi appesi alle caviglie del terzo angelo penzolanti dalla botola, e quest'ultimo pronuncia in italiano il testo già detto in tedesco e in francese: «il nostro territorio è troppo piccolo, gli uomini troppi, troppo frequenti le incompatibilità, innumerevoli le ore e i luoghi oscuri e i deserti perché ci sia ancora posto per la ragione»⁸⁴. Buio, mentre la proiezione dell'intervallo continua. Luce, con la proiezione che continua e con gli stornelli romani di Gabriella Ferri mentre tre colombe bianche sono comparse sul letto-muro al posto degli angeli. Proiezioni e stornelli proseguono indefinitamente.

Il primo effetto che colpisce lo spettatore è quello offerto dalla scatola scenica ideata da Adriatico, perfettamente isolata, conchiusa, senza vie d'uscita, «dove la fuga è un continuo movimento che genera se stesso»⁸⁵ come la danza circolare di Félice che scappa mescolando le lingue in *fuga*. C'è solo un piccolo lucernaio in un angolo, da dove passa l'unica luce e da dove sono catapultati i *performers*, costretti

84. Bernard-Marie Koltès, *Prologo*, cit., p. 90. Il testo è lo stesso recitato dalla donna nell'ultimo pezzo di *là, dove ci si vede da lontano*.

85. Roberto Lamantea, *Messaggi da uomini in fuga*, in "La Nuova Venezia", 11 dicembre 1998.

a impegnative cadute da qualche metro di altezza, per non parlare delle levitazioni con le quali "escono" attraverso la stessa apertura durante i numerosi bui, e che in una scena vengono mostrate grazie a un vestito fosforescente che non fa che aumentare il mistero del meccanismo: «Cadono dall'alto, da una finestra quadrata aperta nel soffitto della nera scatola scenica. Cadono su un grande letto con coltri bianche che riflesse in uno specchio, nel buio, sembrano un'ala. Cadono come oggetti di un *Atto senza parole* beckettiano, annunciati da un fischiotto, precipitati in una stanza oscura che allude al mondo. (...) La nera stanza, chiusa da un velo, per oltre un'ora diventa mondo autosufficiente, altare dei riti più segreti della relazione e della solitudine, della violenza sottile e dell'ansia»⁸⁶. La stanza è forse specchio del mondo e miniatura di una vera e propria *cosmogonia* dal respiro biblico e dalla sintassi epica. Se Adriatico stesso concepisce questo spettacolo come una fenomenologia dei conflitti (che peraltro sono descritti senza rappresentazioni violente o drammatiche, come aveva fatto con la guerra in *donne. guerra. commedia* o il nazismo in *Ferita*⁸⁷) a partire dalla lotta di Giacobbe con l'angelo-dio narrata nella *Genesi*, possiamo avanzare l'ipotesi che sia invece proprio l'intera struttura biblica a essere riprodotta in *Lotta d'angeli*, come

86. Massimo Marino, *Lotta di angeli e uomini nella stanza nera del mondo*, in "Hystrion", ottobre-dicembre 1998. «Les italiens ont réussi à faire évoluer deux femmes et un homme dans le cube d'une chambre murée, dont la seule ouverture est, au devant de la scène, un film plastique, écran voyeur et fenêtre impossible. Des moments d'émotion forte, le talent protéiforme des comédiens (chorégraphie, chant lyrique, multilinguisme) et le jeu de lumière et d'ombres font oublier les quelques longueurs de ce *Combat divin*» (C.T., *Combat d'anges*, in "Ouest France", 25-26 aprile 1998).

87. «(...) le immagini morbide e ovattate della messinscena contraddicono la violenza appena trattenuta dei monologhi» (Simona Maggiorelli, *"Lotta d'angeli" per donne sole*, in "Liberazione", 19 maggio 1998).

una vera e propria bibbia per suoni e visioni, narrazione di un destino e di un oceanico processo temporale che giunge fino a noi, alle nostre schermaglie amorose, alla nostra Italia da cartolina⁸⁸. In termini di scrittura scenica, dunque, lo spettacolo si configura come una cosmologia narrata con una scansione che fa riferimento a un epos moderno, dove il respiro mitico-genealogico della consequenzialità narrativa lascia il posto a una drammaturgia della linea interrotta, del flash, della sincope, la cui guida è espressamente individuata da Adriatico nella ondivaga sceneggiatura della memoria spezzata di Abel Ferrara – un altro regista cinematografico di riferimento non occasionale – nel film *Blackout*.

Ma cosa sia realmente questa stanza rimane un mistero, un vero spazio mentale che è la percezione di «una sensazione della vita come esilio o come prigionia, come lontananza da un universo dei padri – o di Dio, che forse è poi lo

88. Sbilanciandoci con questa ipotesi di lettura, possiamo dividere l'opera in quattro parti: la prima è assimilabile alla cosmogonia della *Genesi*, dove al buio iniziale, una qualche Volontà impone che "la luce sia", facendo comparire il primo uomo, e popolando lo spazio di figure o pianeti (le rotazioni degli angeli durante la danza). La seconda è assimilabile ai libri storici, ai salmi, alle profezie: dai simboli austeri della prima parte, si passa infatti a concrete e quotidiane valige, alla dizione francese, lieve e musicale come un salmo, fino alla misteriosa levitazione che innalza il corpo profetico. La terza parte ci porta con una musica aspra in una dimensione quotidiana e, per così dire, neotestamentaria: vestiti moderni, un letto, i rapporti interpersonali in un orizzonte da periferia urbana, e la nascita innaturale di una pamera (superfluo ricordare come la colomba sia uno strumento divino e il pesce il simbolo di Cristo). Infine, la quarta ci riporta tra le vertigini del mistero, con l'impari lotta tra la voce dal vivo dell'attrice-soprano e la musica soverchiante, con le visioni di un mondo surreale e la voce che parla di combattimento: come un'Apocalisse, una Rivelazione, che si proietta nel tempo reale dello spettatore attraverso un finale che, come la Bibbia, non finisce ma comporta un'esortazione all'azione.

stesso – di cui aleggia una continua nostalgia, unita alla consapevolezza dell'impossibilità di ritornarvi», perché è poi un distacco, o un parto, o una caduta da una condizione di felicità primigenia quell'entrata in scena così originale se non unica di «angeli che non sanno più volare»⁸⁹, come non riesce sempre a “volare” il mitico Ronaldo che sbaglia il rigore, come non sa volare la papera o non vogliono volare le pigre colombe posate nel buio da un misterioso prestigiatore. Gli angeli di *Adriatico* innescano una comunione “alare” con i volatili e con le *griffes* che abitano lo spettacolo: la papera, simbolo di *Mandarina Duck*, si materializza fisicamente all'interno di una valigia prodotta dalla casa⁹⁰, mentre più sotterranea e significativa è la presenza degli abiti della collezione *Ritratti* di Etro che era stata pubblicizzata

89. Le citazioni sono rispettivamente tratte da: Renato Palazzi, *L'esilio degli angeli*, in “Il Sole 24 Ore”, 24 maggio 1998; e Gianni Manzella, *Ma quei corpi non sanno volare*, in “Il Manifesto”, 30 maggio 1998. Sul concetto del distacco: «Gli angeli (...) precipitano dalla condizione edenica in quella umana, ossia nel regno della dualità (...) perdono il colore chiaro dell'origine per diventare come noi e cominciano a dilaniarsi e crogiolarsi nel gioco degli opposti, soprattutto nel contrasto tra sensualità e misticismo» (Antonio Attisani, recensione inedita, maggio 1998).

90. «(...) salta fuori una paperetta in piume e ossa e si mette a inseguire il suo “angelo custode” terrestre per ogni dove. La papera, almeno, si accontenta della visione dell'umano per tacitarsi, mentre agli uomini e alle donne di *Lotta d'angeli* resta addosso un'inquietudine perenne, un trafficare senza meta, lo sbattersi sul letto pensando a un altrove impossibile» (Rossella Battisti, *A Bologna piovono angeli dal soffitto*, in “l'Unità”, 19 maggio 1998). La presenza-chiave della papera è stata diversamente interpretata: «The single note of hope is a pure white duck waddling across the set, as if to say that a return to the clear, simple rules of the natural world can point the way out of our existential morass» (David Lipfert, *Lotta degli Angeli*, in “Total Theater”, gennaio 2000); oppure come elemento imprevedibile all'interno della scrittura scenica, e quindi vero germe di un'anarchia esistenziale-politica in relazione a un Potere che rinchiude le relazioni umane e sociali all'interno di gabbie rigide (devo questa lettura a François Tanguy).

dallo stilista attraverso indossatori-uccelli in immagini che riprendono i disegni di Savinio⁹¹.

Il fischietto arbitrale, la caduta di oggetti vari dall'alto (un pallone prima della radiocronaca di calcio, il microfono, le sigarette fumate dalla donna durante l'amplesso), la stessa luce quasi caravaggesca e il suo lento movimento a scrutare lo spazio sottostante nel "dialogo" con la donna, sono tutti segni della presenza di un personaggio *fuori* dalla scena, ma che ne è determinante demiurgo: l'occhio di Dio, forse, o più semplicemente il macchinista che strattone il filo del microfono agli angeli-cantanti, come il filo della cornetta in *la voce umana*, dove però l'effetto era più drammatico e la provenienza *trash* del cassonetto dei rifiuti offriva un'inquietante lettura dell'amore, mentre qui gli esiti diventano quasi ironici quando a interrompersi è la cantilena stonata dedicata alla mamma. La mamma, gli stornelli romani, il calcio⁹² sono omaggi a un'Italia nazional-popolare

91. Di Savinio era l'immagine sulle cartoline di *Salvo* che ricompaiono qui strappate a morsi dal secondo angelo prima del monologo in francese. A proposito del rapporto con gli animali: «un'umanità che porta con sé la propria bestialità, che coinvolge con le proprie oscure tensioni ogni aspetto riflessivo dell'esistenza. Ma è una bestialità tenera e intimista, poco aggressiva anche se spaventosa. Come quella dei pennuti con le ali, uccelli, papere e via dicendo. Animali che combattono solo se in pericolo. Così lo spettacolo racconta la bestialità dei suoi personaggi attraverso i segni della pubblicità contemporanea» (Roberto Ledda, *Il cielo in una scena. Studi su Lotta d'angeli e il teatro di* :riflessi, tesi di laurea, Accademia di Belle Arti di Bologna, a. a. 1998/99, p. 27).

92. L'idea del conflitto si proietta nella dimensione dello sport, come in *là, dove ci si vede da lontano*, dove boxe e calcio entravano in scena come allusioni a una violenza fisica ma anche sottilmente ideologica. Il discorso in realtà andrebbe calato in una concezione più generale del *gioco* nell'opera di Adriatico, dove è elemento ricorrente per definire l'identità dell'essere umano come "giocatore" della propria vita (o, bergmanianamente, della propria morte): dal tris disegnato sul volto di Povera Vittima in *Le religioni del mio tempo* al «gioco di società» *oplà. noi viviamo*, dai detersivi-scacchi di *donne. guerra. commedia* ai dadi che troveremo in *Madame de Sade*.

che arriva al suo trionfo nelle *cartoline alternative* delle città italiane mostrate negli *Intervalli* in video: «Ho voglia di raccontare il mio paese dal sole alto nel cielo azzurro e grigio e quei suoi miti, la pizza, il sesso, le miserie, Claudio Villa, Gabriella Ferri, gli spaghetti cacio e pepe. Ho voglia di raccontare la memoria del mio tempo per messaggi, frammenti di un conflitto che unisce uomo e massa fino alle origini dell'identità. Niente più», aveva scritto Adriatico nella presentazione dello spettacolo. Ma sono anche sintomi di un profondo legame esistenziale con la terra, le tradizioni popolari, la memoria contadina di una area dell'Italia centrale da cui proviene la sua famiglia, legame più volte sottolineato dall'artista con riferimenti, dediche o citazioni nelle presentazioni o negli spettacoli stessi, come i proverbi "ruspanti" di *Le religioni del mio tempo*.

Proprio sugli intervalli-cartolina che proiettano *dentro* la scatola nera i paesaggi quotidiani che stanno *fuori*, lo spettacolo si conclude in modo del tutto spiazzante: dopo la comparsa delle colombe, ultima "azione" leggibile dello spettacolo, in assenza di attori in una scena trasformata in voliera-pollaiolo (c'è ancora la papera), proseguono ancora per oltre mezz'ora stornelli e cartoline video sulle quali passa regolarmente la scritta «Intervallo», mentre le luci di sala si accendono. È la fine o è l'intervallo? E se è l'intervallo, dove sta il secondo tempo? Molti spettatori escono, qualcuno applaude, altri si godono la pausa, chi esce per andare a fumare una sigaretta e ogni tanto dà una sbirciata in sala a vedere se l'intervallo sia finito, chi rimane in poltrona a chiacchiere del più o del meno. È lo spettatore, adesso, l'ignaro protagonista dello spettacolo, perché tocca a lui decidere quale significato dare a ciò che sta accadendo, e quindi *se* e *quando* interrompere – con la sua uscita definitiva – lo spettacolo stesso. Lo spettatore continuerà a essere protagonista anche dopo, fuori dal cospetto degli altri, perché questo finale

«rilancia allo spettatore il compito di rituffarsi nella mischia»⁹³: finito l'intervallo, inizierà per lui il vero "secondo atto" di *Lotta d'angeli*, un atto che non potrà essere scritto da Adriatico ma dallo spettatore stesso, dalle sue lotte quotidiane, dai suoi angeli, dai suoi messaggi, dalle sue fughe.

13. *Madame de Sade*

Si consuma l'anno successivo, già nelle repliche di *Lotta d'angeli* del 1999, la perdita silenziosa del nome :riflessi dai crediti degli spettacoli, e l'assunzione del marchio produttivo di Teatri di Vita che tuttavia non subentra come "compagnia" in senso proprio. Orgoglioso di scelte che ne mettano in costante rischio il lavoro, Adriatico non può sostituire la presenza tutta ideale di una «società di pensieri» come :riflessi con una struttura ormai sviluppata in pianificazioni e organizzazione. Rimane così, da cane sciolto, a costituire di volta in volta il "suo" nucleo artistico con cui ridefinire ogni volta nuove mappe di pensieri per partorire nuovi progetti, senza più bisogno di altre sigle. A dichiarare la svolta è un progetto presentato in locandina – non a caso – come «uno spettacolo di Andrea Adriatico per Teatri di Vita» senza più alcun nome di compagnia.

Lo spettacolo riprende l'ampiezza di respiro del precedente per compilare questa volta una *cosmogonia laica* dopo l'ispirazione biblica di *Lotta d'angeli*. E tornano dal precedente lavoro il vasto respiro temporale e i cicli, i pianeti e le rotazioni, gli angeli e i conflitti umani, le voci di dentro e le voci da fuori, in uno sfondamento della quarta dimensione che attraversa le epoche e riconduce il nostro quotidiano alla Storia. Debutta così nel maggio 1999 *Madame de Sade*

93. R. Battisti, *A Bologna piovono...*, cit.

con il testo integrale in tre atti di Yukio Mishima⁹⁴, che contiene al suo interno un altro spettacolo in tre atti parzialmente scritto da Milena Magnani, *Anarchie. Quel che resta di libertà, égalité, fraternité*. In questa sfida Adriatico raccoglie attorno a sé sette artisti isolati del teatro bolognese in un'aggregazione che mescola attori di diversissima estrazione con un esito positivo di affiatamento e di sintonia tecnica inimmaginabile⁹⁵.

Primo atto: 1772. La scena è un cilindro aperto per un terzo verso il pubblico, con parete interna nera, pavimento metallico, e all'interno una sedia girevole preziosamente ricamata. Il cilindro è posato nello spazio

94. Nel primo mese di repliche, allestite nella sala in corso di ristrutturazione dell'ex impianto sportivo del Parco dei Pini dove nel corso del 1999 si trasferisce Teatri di Vita, viene proposta anche la visione di un atto ogni sera, alternata alla versione integrale: «Gli spettatori, infatti, potranno assistere allo spettacolo *a puntate*, scegliendo di diventare essi stessi parte del meccanismo cronologico che attanaglia i personaggi» (*Il gioco del tempo tra i fantasmi di Sade*, in "Teatri di vita", aprile-maggio 1999). La sperimentazione di questo meccanismo viene abbandonata nelle riprese successive, con la sola versione integrale (quasi quattro ore).

95. Oltre a Patrizia Bernardi, si tratta di Isabella Carloni (proveniente dalla prosa di Teatro dell'Elfo e Teatri Uniti, ma anche autrice-regista), Monica Mioli (dalla comicità e dal cabaret), Anna Rispoli (dalla sperimentazione del teatro-danza con Amorevole Compagnia Pneumatica), Dalia Zipoli (attrice indipendente che attraversa varie esperienze sperimentali), Filippo Plancher (dal Teatro de los Andes di César Brie) e Giorgio Volpi (dalle esperienze con Nuova Scena e Nanni Garella). Anche le sostituzioni di alcune attrici, a cominciare da quella dolorosa di Monica Mioli, scomparsa pochi giorni prima delle riprese della stagione successiva nel gennaio 2000 (da allora lo spettacolo, inizialmente dedicato a Mauro Bertocchi scomparso nel dicembre 1998, riporta la dedica «a blondie, baronessa del sorriso»), tengono conto della necessità di valorizzare il fecondo bacino bolognese di attori indipendenti: Francesca Mazza (già fondatrice del Teatro di Leo con Leo de Berardinis), Silvana Strocchi (dal teatro di poesia), Francesca Ballico (dai percorsi attoriali della drammaturgia di Luigi Gozzi).

scenico vuoto, dove a sinistra sta un enorme faro bianco, unica luce dello spettacolo. La Signora di Montreuil (Isabella Carloni) spiega che Alphonse, marchese de Sade e marito della figlia Renée, è accusato di turpi nefandezze, e chiede alla bigotta Baronessa di Simiane (Monica Mioli) e alla libertina Contessa di Saint-Fond (Dalia Zipoli) di aiutarla a far cancellare le accuse. Renée (Patrizia Bernardi) spiega alla madre esterrefatta di continuare ad amare incondizionatamente Alphonse. Ma Anne (Anna Rispoli), la sorella di Renée, svela di essere l'amante di Alphonse alla madre che, furibonda, chiede alla serva Charlotte che non compare mai in scena e di cui si sente solo la voce (Daniela Cotti) di fermare Simiane e Saint-Fond. Le entrate e le uscite dei personaggi sono realizzate con la rotazione del cilindro, durante la quale avvengono i cambiamenti. Durante una rotazione scompaiono tutte le donne e compaiono due uomini in divisa militare: il primo (Filippo Plancher) parla della perdita del pudore nella società moderna⁹⁶ mentre l'altro (Giorgio Volpi) prende appunti. Dopo una colluttazione, il secondo corregge con botte e schiaffi il primo che non riesce a ricordare bene il discorso imparato a memoria; giro del cilindro e la storia della *Madame de Sade* riprende da dove era stata interrotta. Nel primo atto tutti i personaggi si muovono nello spazio in senso orario. Secondo atto: 1778. Il faro esterno è ora posizionato a destra e i giri, tranne quello di Renée, sono ora in senso antiorario. Renée e Anne esultano per la scarcerazione di Alphonse, ma Saint-Fond rivela che il marchese è stato nuovamente arrestato grazie alle trame di Montreuil. In una lunga e violenta schermaglia verbale tra Renée e Montreuil, durante la quale il cilindro ruota avanti e indietro posizionando l'apertura in linee oblique sempre diverse, si scopre che Renée, dopo essersi prestata alle orge del marito, lo ama ora non più in modo tradizionale ma al di là della morale: «Alphonse sono io». Anche questa volta l'atto si interrompe a metà con l'ambigua relazione sadomasochista dei due militari che giocano a dadi. Dopo il giro del cilindro e la ricomparsa delle dame settecentesche, i dadi rossi rimangono a terra. Terzo atto: 1790. Il faro è nella stessa posizione, ma più alto. Ora, le pareti interne del cilindro sono bianche, come la poltrona, attorno a cui Renée gira quasi sfiorandola

96. Il testo del primo atto di *Anarchie* è *Sul pudore* (Yukio Mishima, *Lezioni spirituali per giovani samurai*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 33-37).

mentre ricama al tombolo. La madre, claudicante, si appoggia a un bastone muovendosi su un'ellisse. Entrambe sono vestite in nero e attendono il ritorno di Alphonse finalmente libero. Per terra sono ancora i dadi. Anne, che si muove su un tracciato a "8", consiglia alla madre di fuggire con lei prima che gli eventi politici degenerino. Simiane, diventata suora, in movimento perfettamente circolare, rivela che Renée ha chiesto di prendere i voti. I giri del cilindro sono più numerosi e mostrano di volta in volta il gruppo delle donne, Renée sola, e addirittura le donne e i militari in una scena in cui ciascun gruppo continua la propria storia ignorando l'altro. Renée sola, seduta finalmente sulla poltrona, immobile, spiega: «Alphonse, nella sua prigionia, in virtù del pensiero e dello scrivere, ha finito per imprigionarmi in una storia (...) questo mondo in cui abitiamo è il mondo creato dal marchese de Sade», e tira i dadi che teneva nascosti nel pugno. Ma dopo un nuovo giro del cilindro Charlotte da fuori annuncia il ritorno di Alphonse e Renée ordina di mandarlo via per sempre. Ultimo giro, e ancora i militari, immobili uno di fronte all'altro: «oggi, devi dirmi una cosa! devi dirmi se la morale vieta ancora qualcosa! – ho bisogno di saperlo, perché se c'è ancora una macchia, un respiro, come dal nulla, un'inezia, capace di suscitare sgomento anche appena percettibile, io mi ci voglio rotolare sguaiato (...) e nessuna ombra di castigo dal cielo, solo un ammiccamento teso verso l'orgasmo che seguirà. Immaginazione morta...».

Più della debordante verbosità mishimiana colpisce in *Madame de Sade* la precisione dei movimenti degli attori (e della scena stessa) nello spazio, una vera e propria prossemica delle pulsioni relazionali che si fa partitura coreografica. Una raffinata composizione che spiazzava lo spettatore di un lavoro con un impianto apparentemente di prosa "tradizionale", che invece impone la necessità di una lettura coreografica nella quale la pulizia e la precisione dei movimenti secondo i tracciati dei percorsi si combina con una macchina scenica che a sua volta "danza", e nel danzare – come in alcuni "tagli" di sipario delle coreografie forsythiane – obbliga a visioni parziali dell'azione. A rendere ancor più intrigante questa danza è l'assenza totale di musica, dove si afferma come «unica colonna sonora il rullio del cilindrone che ruota

su se stesso per sottolineare i cambi di scena»⁹⁷, rullio metallico, violento, da vecchio vagone ferroviario che sferraglia sugli scambi, suggerendo quasi l'idea di un livido viaggio verso un *altrove* che è sempre lo stesso luogo. Un luogo che può essere l'universo, misura di un'infinità spazio-temporale che nello spettacolo, anche sulla scorta delle indicazioni dello stesso Mishima, prende la forma di un sistema solare, «una complessa struttura di rotazioni di donne e cilindro nei tre atti, orbite di pianeti fissi che gravitano attorno alla stella che non c'è»⁹⁸. Ecco allora la poltrona-sole, nella quale solo la sfrontata Saint-Fond si siederà nei primi due atti prima che Renée la faccia propria al culmine della sua speculazione interiore nel terzo atto; e il potente faro cinematografico, un Arri 5000, a duplicare luminosamente l'astro e le sue scansioni di luce e ombra. Ma la struttura non si limita allo spazio, perché è nella dimensione del *tempo*, suggerito dalla dilatazione storico-cronologica fra gli atti, che *Madame de Sade* innesta il suo senso profondo. Lo sottolinea la frase del terzo atto di Simiane che innesca quei vertiginosi giri del cilindro-macchina-del-tempo che come per colpa di un malfunzionamento porteranno addirittura alla compresenza del secolo passato della *Madame de Sade* e dell'epoca attuale di *Anarchie* in una esplicita dichiarazione

97. Stefania Chinzari, *Le donne di Mishima nell'assenza di Sade*, in "l'Unità", 31 maggio 1999. «Adriatico ha abolito ogni commento musicale disegnando una partitura vocale di cinque donne» (Roberto Lamantea, *Cinque voci di donne per "Madame de Sade"*, in "La Nuova Venezia", 8 marzo 2000).

98. S. Chinzari, *Le donne di Mishima...*, cit. Lo stesso Mishima aveva suggerito: «Esse devono incrociarsi e ruotare intorno a loro stesse, come nelle rivoluzioni dei pianeti» (Y. Mishima, *Madame de Sade*, Guanda, Milano 1982, p. 119). E Adriatico in un'intervista: «ho letto molto Galileo Galilei e il suo dialogo sui massimi sistemi e questo per capire il movimento dei pianeti che sta un po' alla base delle relazioni tra le attrici» (Silvia Napoli, *Madame de Sade*, in "Zero in condotta", 13 maggio 1999).

di filiazione: «Mi sembra ieri. Non è forse come se quella realtà chiamata “tempo” (...) avesse soltanto attraversato questa sala trascinandolo la coda della veste? Come se noi non ne avessimo chiaramente avvertito neppure il fruscio della seta?»⁹⁹.

È il tempo della rotazione a dare il Tempo alla Storia, e dunque alla vita, laddove il senso orario o antiorario delle rotazioni impone una folle corsa su e giù nella storia e nella vita, fino all'incommensurabile ingordigia di tempo, e dunque di vita, di Anne che nel terzo atto disegna col suo cammino il simbolo dell'infinito. Ma il cilindro, «mulino e giostra che rimescola opinioni e destini»¹⁰⁰, rimescola anche gli anni e le epoche: «Una poltrona vuota è il centro di quel luogo della mente dove la forza centrifuga della vita viene a mancare, dove si arresta la rotazione incessante dell'esperienza e dove il movimento è riposo, ma qui “è esistito”, “esiste” ed “esisterà” il Marchese Alphonse de Sade, il cui pensiero incombe come un'ombra sulla convenzione, sulla normalità, sulla morale di un Occidente ormai compiuto»¹⁰¹. La vertigine temporale comincia con la visione di donne settecentesche che, all'aspetto filologicamente corretto di gran dame in ampi e fastosi costumi di broccato, aggiunge le perline tra le acconciature dei capelli, un leggerissimo *piercing* e stivaloni anfibi sotto le delicate gonne, come schegge di un rococò postmoderno; «ma la Storia si insinua anche all'interno di ogni atto con intermezzi recitati da due uomini con aggressivo piglio militaresco, fratture, lacerazioni esistenziali che ci portano al nostro oggi come a un copione insopportabile mandato malamente a memoria o come

99. Yukio Mishima, *Madame de Sade*, cit., p. 105.

100. Massimo Marino, *La giostra delle donne attorno a De Sade fantasma*, in “Hystrio”, luglio-settembre 1999.

101. Francesco Urbano, *De Sade considerato dalle donne*, in “Roma”, 12 febbraio 2000.

sentimenti giocati all'azzardo dei dadi»¹⁰². Il rutilare del tempo rivela la compresenza, nello stesso luogo ma in tempi diversi, della vicenda sadiana storica e di una vicenda di moderno sadomasochismo, «il fuori luogo del “già e non ancora”»¹⁰³, narrato in punta poetica e allegorica prima da una «lezione spirituale per giovani samurai» dello stesso Mishima, e poi da due brani di Milena Magnani. Il cilindro è una macchina del tempo che sfonda la quarta dimensione e mostra l'origine e l'arrivo di un percorso etico-filosofico che si fa quotidianità nel passaggio dagli ideali sadiani di una anarchia libertina erotica interpretata politicamente dalla Rivoluzione Francese alla prassi odierna di meccanismi di potere consunti da una finta libertà erotica e una altrettanto finta libertà politica. È nel titolo dello spettacolo inserito dentro l'altro, o meglio, *sovrapposto* spazialmente all'altro, che si cela l'amara constatazione: *Anarchie. Quel che resta di liberté, égalité, fraternité. L'escalation* delle sovrapposizioni di *Madame de Sade* e *Anarchie* sembra suggerire un'interpretazione per cui dal concetto di libertà espresso per la prima volta nei *boudoirs* e poi nelle *assemblee* francesi del diciottesimo secolo, e passato attraverso i proclami dell'*immaginazione al potere*, siamo arrivati oggi alla dialettica dei due militari presi da strategie di violenza ed erotismo, eredi di un gioco di dadi che viene da lontano, schizzati via da una Germania che davvero seppe portare l'anarchia al potere nel decennio buio di Hitler, tragica controfigura sadiana; due militari che, agganciati nell'ultima scena da due braccia come pseudopodi cellulari, recitano all'unisono – riproiettando la loro recitazione verso l'epicentro cronologico del teatro occidentale, il *coro tragico*

102. M. Marino, *La giostra delle donne...*, cit.

103. Monica Peruzzi, *Infelicità e potere nel salotto del marchese*, in "L'Unione Sarda", 14 maggio 2000.

greco – una frase beckettiana che seppellisce contemporaneamente libertà e fantasia, inchiodando i destini a un luogo, sempre quello, senza più alcuna domanda: «Imagination dead imagine. A place, that again. Never another question»¹⁰⁴. Torna così a dieci anni di distanza, in questa frase, l'inquietante accostamento di Beckett e della Germania che abbiamo già visto in *Le ceneri di Beckett*, a ribadire una precisa "ossessione" concettuale dell'autore.

Da questo spettacolo Andrea Adriatico e Anna Rispoli ricavano, nove mesi dopo, un video, nel quale tornano i due militari di *Anarchie* con il dialogo conclusivo dello spettacolo, visto in un piano-sequenza di oltre 11 minuti, nel quale la telecamera si avviluppa in spire attorno ad essi, sotto uno sguardo dalla fotografia livida, su tonalità verdi, mentre lo sfondo di lamiera oscilla in continuazione contribuendo a un costante spaesamento. Introduce il video un'epigrafe che descrive una nuova cosmologia delle relazioni umane: «Gli uomini stanno a se stessi come pianeti. Si girano intorno, influenzano le proprie maree interiori, diventano satelliti al caso e alla necessità, compiono orbite, rivoluzioni, individuano soli sempre più scottanti. In questo viaggio alla ricerca di galassie accoglienti e lontane quanto l'infinito si incontrano a volte uomini luna. e si incontrano...»¹⁰⁵.

104. Samuel Beckett, *Quello che è strano, via*, Milano, SE, 1998, p. 10. La frase costituisce il ritornello della scena finale dello spettacolo con i due militari.

105. «Un video di Andrea Adriatico e Anna Rispoli per Teatri di Vita girato intorno a Filippo Plancher e Giorgio Volpi». Il video, presentato in diverse manifestazioni, arriva anche finalista ai concorsi Riccione TTV, Genova Film Festival, Festival Visionaria Siena nel corso del 2000. Quest'opera inaugura l'esplorazione di un nuovo mezzo espressivo destinato a svilupparsi successivamente.

14. *Automobili sulla linea dell'ombra*

Subito dopo *Madame de Sade*, Teatri di Vita riceve la proposta di partecipare a una giornata di incontro tra artisti visivi, scrittori, musicisti e *performers* sulle colline attorno a Bologna, l'Accampamento d'Arte¹⁰⁶. Adriatico riprende per l'occasione un testo e dei costumi già usati, ma per comporre una nuova creazione. E come era già successo con *il giudizio di un'anima e là, dove ci si vede da lontano*, la piccola *performance* commissionata per una partecipazione più occasionale che sostanziale si rivela non solo un'opera compiuta (tanto da essere ripresentata successivamente in altre occasioni) ma soprattutto un'opera di azzeramento, ricomposizione e slancio verso il futuro. Nel luglio 1999 vede così la luce in una radura collinare affacciata sulla pianura padana *Autosufficiente*, che rinnova il voto di impegno civile espresso otto anni prima in *il giudizio di un'anima*.

Nel luogo dell'azione arriva un'automobile *cabrio*, dietro alla quale si raduna il pubblico. Dall'autoradio si sente il *Preludio* di Chopin. La portiera si apre, scende Italia (Anna Rispoli) vestita di bianco, che indossa sulla testa una cuffietta. Si muove con gesti ostentatamente eleganti, poi con movimenti da ginnasta degli anni trenta. Risale sull'auto e ne apre lentamente il tetto mentre Paese (Dalia Zipoli), da dentro il portabagli in cui è chiusa, apre lentamente il cofano, e si pone supina, con la testa penzolante di fuori. Anche lei è vestita di bianco con cuffietta, e inizia a recitare immobile in questa posizione il testo di *il giudizio di un'anima* (esclusa la preghiera finale). Nel frattempo, in piedi dentro la macchina col tetto aperto, Italia mostra sulla propria mano una riproduzione delle due torri di Bologna, poi richiude lentamente il cofano poggiandolo a ghigliottina sul collo di Paese, e il tetto. Rimettendosi al posto di guida, Italia mette in moto e si allontana lasciando al posto dell'auto, per terra, una bandiera rossa.

106. L'Accampamento d'Arte, organizzato da PoliArt, a cura di Leonardo Conti, ha luogo sulle colline sopra Ozzano Emilia il 1 luglio 1999.

Anche l'automobile, come i tanti movimenti immoti degli attori nei suoi spettacoli, è un *qui* e un *altrove*, un oggetto che si rapporta – come nell'ultimo lavoro – con il tempo e con lo spazio, un personaggio vitale capace di azioni teatrali come in *l'ultima notte*. Di più: l'automobile può rappresentare un universo a sé stante come lo sono stati gli ultimi due ambientati in “scatole” conchiuse, *autosufficienti* come ricorda ora il titolo della nuova *performance* tesa all'essenzialità e a un teatro “povero”, sempre più indirizzato alla sottrazione degli elementi e alla ricerca di un ascetismo oggettuale che elimini il superfluo lasciando solo il corpo dell'attore e il pensiero che lo muove. Trasformando *il giudizio di un'anima* e la sua rigida staticità in una *performance* dinamica, sostituendo alla rotazione della piattaforma il percorso vettoriale di un'automobile in movimento, Adriatico dichiara il passaggio da una disillusione giovanile in cui la coscienza si trasforma in paralizzante fermo-immagine a una proiezione verso un futuro in cui le stesse figure post-futuriste acquistano, negli incastri corporali con la vettura, la dimensione di macchine della velocità. L'invettiva di Paese «guai a chi crede che parlare serva ancora a qualcosa se non / ad illudersi ancora e sconsolarsi poi in maniera consolante»¹⁰⁷, che nel 1991 comportava una paralisi dell'azione, si tramuta – a quasi dieci anni di distanza e a pochi mesi dalla storica sconfitta delle sinistre nelle elezioni amministrative della città di Bologna – in una scelta di silenzio e azione, nella quale rimane intatto il sapore di sconfinata malinconia acuito dalla collocazione paesaggistica che si concentra nell'immagine di Paese incastrata nel portabagagli e rapita verso un viaggio tra l'erba e gli alberi, dalla meta sconosciuta.

Proprio il movimento dell'auto è alla base di un progetto

107. A. Adriatico, *Il giudizio di un'anima...*, cit., p. 11.

che prende corpo nel 2000, dove a questa dinamicità si aggiunge il movimento del progetto stesso in quanto "indefinibile". Si chiama *Automobili sulla linea dell'ombra* e nasce infatti come progetto seriale di diversi spettacoli o video, ciascuno dei quali ha al proprio centro un diverso modello automobilistico attorno al quale nasce un'azione. Il punto concettuale di partenza riprende l'intuizione a proposito dell'uso della pubblicità: l'automobile fa ormai parte dell'orizzonte visivo e culturale della nostra civiltà, è dunque parte ineliminabile di un discorso che voglia confrontarsi con il mondo contemporaneo, in equilibrio tra fotografia antropologica di una società e mitopoiesi di uno strumento da tempo assunto a simbolo e che Adriatico aveva già usato spesso nei suoi lavori, dai fari assassini nel dittico *Le religioni del mio tempo* alla Fiat Uno bianca di *l'ultima notte*, dall'autostrada di *oplà. noi viviamo* alla macchinina radiocomandata di *fuga*. «A qualsiasi latitudine, sotto qualsiasi cielo, a qualsivoglia temperatura, un'automobile è lì a ricordarci che ogni paesaggio del nostro universo è un paesaggio comune, a ricordarci che il nostro è ormai un mondo gemello», scrive l'autore nella presentazione del progetto.

Il sottotitolo fa riferimento al racconto di Conrad in cui «la linea d'ombra» segna – attraverso l'allegoria della nave maledetta – una soglia, il passaggio da un'età di prima gioventù a un'età quasi adulta, durante il quale possono accadere «momenti di tedio, di stanchezza, di scontento. Momenti d'irriflessione. Parlo di quei momenti nei quali i giovani son propensi a commettere atti inconsulti, come spolarsi all'improvviso o rinunciare a un'occupazione senza motivo»¹⁰⁸. Dunque, torna nuovamente la riflessione generazionale come nei primi anni '90, questa volta

108. Joseph Conrad, *La linea d'ombra*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-6.

ricontestualizzata per sondare i piccoli slittamenti nelle pieghe di un animo diventato maturo.

Il primo spettacolo creato all'interno di questo progetto coglie uno degli «atti inconsulti» di cui parla Conrad, il matrimonio: *L'auto delle spose* debutta nel dicembre 2000, in concomitanza ironica con la fiera Motor Show, imponendo agli spettatori di entrare in teatro a bordo delle proprie automobili e di vedere lo spettacolo, come in un *drive-in* teatrale, dal parabrezza delle proprie vetture introdotte nella sala da un semiserio gruppetto di parcheggiatori¹⁰⁹.

Nel buio si sente una voce amplificata che canta: «Che cossè l'amor?», domanda iniziale dell'omonima canzone di Vinicio Capossela, che durante lo spettacolo tornerà altre volte. Si sentono colpi soffocati di qualcuno rimasto chiuso da qualche parte, che proseguono per tutto lo spettacolo. Da un'auto parcheggiata di fronte alle auto del pubblico scendono due uomini e una donna: sono gli sposi (Elena Souchilina e Anatoli Zaitsev) che si sistemano di fronte a un grande velo di tulle sospeso in aria a dei palloni e il fotografo (Maurizio Rinaldelli Uncinetti) che, dopo aver acceso un faretto di servizio dell'automobile, celebra rapidamente le nozze e poi invita la coppia a farsi fotografare con la sua polaroid, mentre si sente una canzone di Lauryn Hill. Il fotografo corteggia la sposa, che è incinta, mentre la riprende in varie pose sull'auto. Lo sposo si scatenava in una danza frenetica mentre la sposa e il fotografo brindano. Buio mentre dall'autoradio si sente il *Bollettino del Mare*. Nell'abitacolo fiocamente illuminato, il fotografo e la sposa amoreggiano, poi lei esce sbattendo la porta e impreca in russo mentre si accendono i fari che ne illuminano i movimenti. I due sposi ballano un lungo tango, sempre illuminati dai fari, finché lei non lo allontana e torna dal fotografo in macchina. Mentre i due amoreggiano, lo sposo si avventa sull'auto, striscia su di

109. Nell'aprile 2000 era stata presentata un'anteprima "in progress", che denunciava nel titolo anche il modello automobilistico scelto (*Alfa 166. L'auto delle spose*) e nella quale – tra gli altri particolari che sarebbero cambiati nella versione di dicembre – non era ancora prevista l'entrata del pubblico in auto.

essa. Nella penombra, il fotografo scende per urinare. Inizia una sequenza in cui si alternano sprazzi musicali dei Radiohead (*Everything in its right place*) durante i quali l'uomo rimane immobile a momenti di silenzio in cui si muove nello spazio e rotola in terra facendo scorrere sul suo corpo un'automobilina giocattolo. Poi il fotografo risale in macchina, la mette in moto, parte sgommando e investe il tulle. Lo sposo rincorre l'auto, apre il portabagagli da cui esce una seconda donna (Dalia Zipoli) e nel quale si rinchioda lui. La donna si mette alla guida riportando l'auto nella posizione iniziale. Ricomincia tutto come prima con un nuovo matrimonio: questa volta la coppia è composta dalla prima sposa e dal precedente fotografo, e la nuova fotografa è la donna uscita dal portabagagli. Anche questa volta l'uomo corteggia "l'altra", la fotografa, ma ora le due donne rinchiodano l'uomo nel portabagagli, festeggiando da sole con lo spumante, ballando il tango avvinghiate, e amoreggiando in macchina con il sottofondo della canzone di k. d. lang *Love Is Like A Cigarette*. Si spengono le luci e l'automobile (come le auto del pubblico) viene bersagliata da lanci di riso.

Senza soluzione di continuità lo spettacolo si proietta in un dopo-spettacolo in cui le donne fanno uscire gli uomini dal portabagagli mentre continua a scendere il riso, e tutti e quattro portano una grande torta nuziale con lo spumante mentre gli spettatori vengono invitati a scendere dalle proprie auto per unirsi alla festa. Iniziato con l'euforica curiosità dell'ingresso in auto nel teatro, e terminato con la più classica delle scene nuziali (gli spettatori-invitati che brindano e mangiano la torta, proseguendo la loro permanenza *ad libitum*), lo spettacolo offre un primo livello di lettura semplice e inquietante allo stesso tempo: una saga cinica dei rapporti d'amore, un *girotondo* spietato e beffardo in cui si scatena – fra i riti sociali dei matrimoni e nel trionfo dell'accostamento maschilista fra donne e motori – un imperterrito «gioco al massacro dei personaggi» celebrato su un altare-automobile che è «maschera e schermo dove viene nascosta e ingrandita la passione, il fuoco che cova dentro

(...) alcova e luogo d'incubazione di desideri, di ricerche, di scambi»¹¹⁰. Alla fine gli spettatori cessano di essere *voyeurs* di ciò che può accadere in un grande garage metropolitano o in uno sterrato informe ridotto a parcheggio per lo scambio di coppie e possono diventare complici, condividendo la *comunione* della torta e dello spumante per festeggiare la coppia lesbica, felice destinataria del lancio di riso, almeno finché durerà visti i precedenti narrativi. Così, si può affogare il disagio nello spumante, celare l'amarrezza dietro una zuccherosa fetta di torta e portare con sé una delle tante polaroid lasciate in terra tra il riso come ricordo eterno di effimeri sorrisi.

Eppure, come uno di quei confetti che vengono distribuiti in bomboniera al pubblico prima di entrare in teatro, lo strato esterno racchiude altro. È anzi nel rapporto fuori/dentro che si sviluppa l'implacabile messa in scena dell'amore che non è altro che messa in scena della solitudine, vero oggetto di rappresentazione in *L'auto delle spose*. Al *dentro* scenico come unica possibile rappresentazione della condizione esistenziale di un destino umano come s'è visto in *Lotta d'angeli* e in *Madame de Sade*, segue adesso il libero arbitrio di un'opposizione possibile fra *dentro* e *fuori*, e in questa dialettica si sviluppa una scrittura scenica nella quale gli spettatori stessi sono costretti al gioco imposto dalla loro collocazione logistica *dentro* un abitacolo che

110. Le citazioni sono rispettivamente tratte da: Paolo Ruffini, *Il buio oltre l'automobile nell'ultima fatica di Adriatico*, in "Primafila", giugno 2000; e Massimo Marino, *In auto a sbirciare nel buio*, in "Tutto teatro.com", 14 dicembre 2000. Il gioco al massacro nel rapporto di coppia è anche nell'amara canzone *Ex-Factor* di Lauryn Hill («Loving you is like a battle...») che scandisce le preparazioni dei tradimenti complice la fotografia. La canzone conclusiva, invece, è non casualmente di k.d. lang, paladina internazionale del movimento lesbico, sulle cui canzoni si prolunga a oltranza la permanenza del pubblico attorno alla torta.

corrisponde alla stessa condizione degli attori. Dentro: i personaggi nell'automobile, gabbia di facili euforie e immensi dolori, la seconda donna (e poi il primo sposo) nel portabagagli. Fuori: le pose fotografiche, il tango, la danza solitaria del fotografo con l'automobilina. Dentro e fuori: l'entrata e l'uscita dal portabagagli, il primo sposo che attraversa l'abitacolo entrando e uscendo dai finestrini mentre gli altri due amoreggiano, il continuo scendere dall'auto e risalire, lo sbattere delle porte, la «luce fioca dell'abitacolo, magistralmente oscurata o liberata dai movimenti degli interpreti»¹¹¹ che disegna lo spazio esterno di zone di luce e d'ombra, abitate a loro volta da altro.

Dentro e fuori sembrano così diventare i poli entro cui si giocano le relazioni d'amore e, in senso lato, le relazioni umane. Il rapporto a due diventa simbologia di un dualismo cosmico senza soluzione né sintesi: «Il matrimonio in questione è quello che ogni giorno si prova a celebrare tra l'alba e il tramonto, tra la vita e la morte, tra la solitudine e la comunicazione», scrive Adriatico nella presentazione. Stritolato dalle opposizioni tra dentro e fuori, e dilaniato dalla logica dolorosa della coppia («sai la fortuna del 3 / non è opera del diavolo / l'1 è la solitudine / il 2 la guerra / il 3 salva la capra e i cavoli», veniva ripetuto in *Le religioni del mio tempo*), sta l'individuo, l'*io* nella sua solitudine, attraversato dalla precarietà degli incontri e pur sempre *solo*. Si

111. «Sicuramente lo spunto più originale, a parte la scelta di un pubblico automunito, è il complesso luci. Niente fari, niente gelatine colorate, solo le luci di cortesia della vettura, i suoi fanali e, a volte, una torcia elettrica, puntata dal fotografo di turno in maniera da disegnare un gioco di ombre sul volto degli attori e sulle pareti del teatro davvero magico» (Valerio D'Annunzio, *L'auto delle spose*, in "Flash Giovani", 12 dicembre 2000). E ancora: «La storia che si racconta, che percepiamo a sprazzi, secondo le visuali consentite dalla posizione dell'auto-isola in cui ci troviamo, dal gioco fra i cristalli del nostro e del loro parabrezza, dalla luce repentina e dal buio, è una specie di *noir* che cresce sotto i lustrini della cerimonia» (Massimo Marino, *In auto...*, cit.).

apre allora la scena più inquietante e oscura di *L'auto delle spose*, nella quale l'uomo è *fuori* dall'auto e da qualsiasi contatto, ma *dentro* la propria anima, in dialogo intenso con se stesso, consapevole del gioco delle parti in cui si dibattono le relazioni umane e la propria stessa individualità. È un gioco in cui ogni cosa e ognuno stanno esattamente al proprio posto, là dove devono stare come cantano i Radiohead costringendo l'uomo in pose di immobilità che nella loro fisiologica precarietà sembrano costituire il parallelo introspettivo del fermo-immagine delle fotografie scattate nella prima parte, quella "sociale", dello spettacolo. Solo nei momenti di silenzio, in cui la canzone smette di ripetere «Everything in its right place», l'uomo cerca di disarticolare il proprio corpo e, con esso, il "proprio posto" definito nello spazio, lanciandosi goffamente in aria, cercando forse di volare via come Rose in *fuga*, sperando che possa bastare un salto per schizzare nell'universo e salvarsi.

Ma qui, come in *fuga*, il salto è di pochi centimetri e non funziona: l'angelo non torna al primigenio luogo incontaminato, può solo rotolare a terra, e farsi investire dall'automobilina, farla scorrere sul proprio corpo, non più *dentro*, non più *fuori*, ma *sotto*, schiacciato dal peso di una relazione che è forse la relazione col mondo. Ecco allora sollevarsi spietata la linea d'ombra conradiana, ribadita non solo nei contrasti luminosi e non solo nel *Bollettino del mare* sentito per pochi secondi all'autoradio, ma soprattutto in quel corpo di angelo definitivamente caduto, che sente la propria *estraneità* dal luogo in cui si trova: un'automobile in compagnia di una bionda, o la sua stessa vita. E come il protagonista conradiano «abbandonai il mio posto»¹¹².

112. J. Conrad, *cit.*, p. 6. Subito dopo, nel febbraio 2001, Adriatico inizia le riprese del film *L'auto del silenzio*, secondo episodio di *Automobili sulla linea dell'ombra* e nuovo confronto con la telecamera. Protagonista del mediometraggio è ancora una volta Eva Robin's, insieme a Salvatore Inguà, Silvia Napoli e Aurora Ciuffetelli. I dialoghi sono di Milena Magnani.

MATERIALI

1. Piace e spaventa l'erede «maledetto» di Genet e Pasolini (titolo redazionale, "l'Unità", 11 gennaio 1992)

«Basta un soffio di vento a farci volar via». Bernard-Marie Koltès non è stato il poeta delle illusioni. In quarant'anni di vita ha raccontato un mondo troppo crudele, troppo quotidiano, troppo assillante nelle sue certezze «ready made» per non lasciare in bocca l'amarrezza e il sapore di una sconcertante disillusione. Così i suoi eroi, col senso del tempo che sfugge continuamente dai pensieri, sono il prodotto di un malessere che pesa, di un mondo in corsa folle dal quale si vorrebbe «saltare e restare due secondi in aria per ritrovarsi a 1400 chilometri nello spazio».

Bernard-Marie Koltès è morto nel 1989 a Parigi, stroncato dall'Aids. Era nato a Metz, nel 1948, ed era di origini algerine. Nella sua breve vita ha vissuto l'onore di una celebrazione dalla classe alta della cultura francese perché testimone attento, con le sue opere, di una società in corsa verso un appiattimento del linguaggio, dove l'immigrazione, il tradimento, l'omosessualità, il razzismo, sembrano essere mali minori se posti a confronto con l'angoscia prodotta dallo sradicamento interiore, dall'impossibilità di riconoscersi in un corpo che è la «mia casa».

Ma chi era Koltès, lo straniero francese che l'Italia conosce così poco e che rincorre, perché oggi l'attualità politica e culturale della penisola ne permette una urgente comprensione? Koltès è una voce europea del teatro cresciuta sulla scia di Pasolini, consapevole delle grandi visioni di Céline, di Genet, di Fassbinder. Koltès è il narratore della differenza impossibile, che basta «un soffio di vento a far volare via». Basta leggere lo straordinario *La nuit juste avant les forêts*, lungo monologo di un nordafricano che insegue, secondo tappe di una cristiana «passio», un ragazzino sotto la pioggia battente, mentre il mondo è a «chercher les rats» (caccia ai topi). Basta affacciarsi in quel *Combat de nègre et de chiens* per scoprire cosa produce l'opposizione ad una società omologata, basta specchiarsi in quel fantastico dialogo notturno fra un *dealer* e un cliente che agita *Dans la solitude des champs de coton*.

Ma Koltès è anche il narratore di quella città, di quei vicoli, che la gente comune non vive più come luoghi reali d'esistenza, del randagismo, dell'emarginazione, «delle zone dove ci chiudono dentro con un tratto di matita». Ecco allora un romanzo, l'unico di Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, dove un commissario di nome Tragard è destinato a compiere, in un grande rito sacrificale, lo sterminio di tutti gli insetti, le mosche, gli scarafaggi che «disturbano la tranquilla esistenza». E c'è il Koltès amaro, quello dell'unico lavoro che ancora non è pubblicato in italiano, il Koltès di *Roberto Zucco* intento ad assolvere e a ricostruire il protagonista di feroci episodi di cronaca, l'assassino Roberto Succo, genocida implacabile ed efferato che distrugge il suo mondo dall'interno, inesorabilmente. Koltès affida la sua poesia disillusa ad un antieroe senza ideale, che logora memoria e presente e si insinua sottile in una nebbia che è difficile dissolvere. Proprio come l'aids distrugge oggi vita, fiducia, cultura.

2. (*fuga*, "Santarcangelo dei Teatri d'Europa", gennaio 1992)

fuga è la storia di una città, una città che offre paesaggi umani e confusi, così come è confuso un mondo alle soglie di un nuovo millennio, una città raccolta in una folle e assoluta fuga verso una comunicazione impossibile, che si racchiude dentro le sue piazze, i suoi bar, i suoi angoli illuminati da solidi manifesti pubblicitari. In questi angoli interni di un luogo popolato da illusioni e solitudini, fantasmi e orrori, pratiche quotidiane e simbiosi vitali si consumano le vite di otto personaggi, rifletti dalle pagine dell'unico romanzo di Bernard-Marie Koltès, autore francese che ha fatto della città il suo verbo antico: *la fuite à cheval très loin dans la ville*.

c'è il colore di una storia illusa in questa fuga oltre il limite del tempo, che consuma e annega nella normalità qualunque cosa si muova al di sopra del comune; non c'è strada capace di contenere lo sfogo di un bisogno innoquo e assillante che è quello di scappare lontano, dove sé stesso è dentro e schizza sempre via, *très loin dans la ville*. c'è tutta la passione di chi ha vissuto questi millenni di bandiere tricolori esposte ad un sole che asciugava man mano il senso dell'ideale, c'è tutta la furia di chi vede sciogliersi sotto il calore degli anni l'immondizia del tempo che corre, c'è tutta l'ansia

di chi scruta immemore il senso di un destino inequivocabile.

la vita è passata di lì, fra le strade di quella città, come in un atto d'amore consumato in un'aura violacea che distingue chi è diverso da chi è uguale ed incita alla distanza, alla violenza, alla crudeltà verso chi è diverso e porta la targa ministero della sanità.

fuga è un lavoro dedicato alla sindrome, ai colori di questo tempo, alla morte impossibile dipinta da storie possibili, al funerale di un amore che sconta un peccato immondo.

fuga è anche un'esortazione a lasciarsi indietro il mondo, a saltare, secondo un calcolo aritmetico un po' strano, nello spazio di nessuno, dove umiltà e euforia si schierano unite in un solo grido, pronunciato all'unisono, capace di sgretolare i cristalli delle certezze e dare voce ad un universo da sempre muto... e in fuga

3. Giri di Toller ("Santarcangelo dei Teatri d'Europa", novembre 1991)

Oplà, noi viviamo! è storia antica, anni su anni. Così come è antica la storia di cravatte e finzioni, di sorrisi e illusioni, di beffe e tragedie. Entrare oggi nel mondo espressionista di Toller, il cui lavoro drammatico suggerisce nuove emozioni per storie antiche, ha il significato di tornare a fare i conti con una materia che il teatro oggi considera poco. Abbiamo bisogno di poter dire *Oplà, noi viviamo!*, e crederci, fino in fondo. Credere non è poi tanto facile. Il dramma di Toller inganna con la sua andatura ciclica, costruita secondo un criterio che fa pensare al cerchio hegeliano. In realtà lo sentiamo come una linea retta che termina a un punto per sdoppiarsi e ripartire verso due direzioni simmetricamente opposte. È una freccia, insomma: una freccia che fa male perché capace di entrare e ferire, di macchiarsi col sudore e col sangue degli anni e della vita che, *Oplà*, se ne va e non ritorna. C'è la confusione ideologica, lo smarrimento sociale, il dramma esistenziale, così come c'è la macchietta, il bluff, il sarcasmo di un destino che svisciva e nutre ogni paesaggio intimo e raccolto. Ma è anche l'energia della storia che va avanti e si ripete senza ripetersi: la freccia. Quando ci guardiamo intorno proviamo un grande spavento. Allora ci chiudiamo.

Oplà, noi viviamo! è in fondo la storia di otto anni. Otto anni di guerra, imperialismi, tradimenti, brogli elettorali. Allora era il 1919-1927. Oggi è il 1991. Cosa è cambiato? È forse diminuito il disagio di chi non crede che la vita sia tutta qui?

Il luogo della finzione è l'unico in grado di accogliere ancora la rappresentazione di una passionalità che si nutre di orribili ideali, di sensi repressi, di dichiarazioni impossibili. Ecco perché vogliamo tornare a raccontare *Oplà, noi viviamo!*. Come sarà l'opera teatrale non possiamo saperlo oggi, noi, "uomini massa" che hanno vissuto a pieno gli occhi socchiusi della vita nel segno della profezia pasoliniana.

4. (*oplà. noi viviamo*, in *Teatro per bande e predatori solitari*, catalogo del festival di Santarcangelo 1992)

classe 1925, nato in un piccolo paese dell'appennino. mio padre faceva il falegname, era emigrato in america subito dopo l'omicidio di matteotti ma quando fu che dopo trenta giorni di nave si ritrovò a ellis island la nostalgia delle sue montagne lo fece piangere e tornò indietro. così, socialista convinto e fedele, il mio padre ignorante prese a bagnare la sua grossa mano nell'acqua santa. poi arrivò la guerra, ci cacciarono dalla nostra casa arroccata in un quartiere che ancora oggi chiamano la mantella. in camera mia i tedeschi installarono la radio. erano gentili tutto sommato, avevano sempre fame, e allora mia madre, cuoca eccellente alla maniera di quegli anni, sfornava tagliatelle a non finire. poi venne il giorno in cui la classe del '25 fu chiamata alle armi. io non volevo partire, avevo una paura fottuta di ritrovarmi a combattere in nome della patria. mi nascosero a micigliano, nella casa in cui tutti eravamo sfollati, poi, per far bene, qualcuno mi aiutò a entrare nei carabinieri. fu perché non riuscivo a stare nascosto tutto il giorno che uscivo sempre, risalivo il fiume fra le montagne assieme agli amici, poco vino, una sigaretta e il sogno di un tempo futuro ricco di sfavillanti promesse. ma una sera ci beccarono i tedeschi, eravamo su un ponte, il ponte della mantella, e spararono, spararono. mi scoprii per terra con un ginocchio spappolato, in poco tempo mi ritrovai carabiniere, pronto anch'io, come il padre falegname scappato da ellis island, a immergere la mia grossa mano nell'acqua

santa. certo non sono stato né partigiano né fascista e della patria sono stato un fratello più che un figlio. fratello di italia, figlio di paese. un fratello distante anche dopo, con gli anni a venire, gli anni del benessere, dell'impiego, della moglie ricca e della seicento becco d'oca, gli anni della moda americana, della ford taunus con la coda. e mentre il tempo passava non mi sfiorava neppure l'idea di un padre, barba lunga e fronte asciutta, devoto a una fede socialista di cui non capivo il senso e il come. il suo patto con l'acqua santa l'aveva ridotto a un rito parolaio che comunicava poco o niente. lo capii quando io, classe 1925, mi ritrovai la moglie ricca, i terreni, le bestie, il ruolo di padrone contadino che su alla mantella non sapevo manco cosa fosse. e il mio patto con l'acqua santa si fece assoluto, irrinunciabile, inviolabile. quante volte in quegli anni ho sentito parlare di comunismo, di potere a chi lavora. poi le vacche hanno smesso di ingrassare, i contadini sono diventati salariati, i campi non hanno più avuto terra soda. oggi su quella terra non ci abita più nessuno, quella terra piena, esposta al sole gelido dei giorni che se ne vanno. di tanto in tanto ci passano le macchine, quelle che raccolgono grano e profumo di un passato finito nella storia. e con le macchine ingorde arrivò anche la parola rivoluzione, e con il contadino che andava via cominciò a spuntare all'orizzonte di quella terra lo stesso volto dal nome alto di operaio. il successo della massa. solo che io cosa volesse dire socialismo, cosa volesse dire marx lo capivo sempre meno. e intanto il mio legame con l'acqua santa superava la mia grossa mano, entrava nel sangue, confondeva pensieri e parole, opere e omissioni. della mia montagna, abitata in tempi lontani dagli amici di germania, sentii ancora parlare quando si disse che il cadavere di moro era nascosto lassù. era morto di terrorismo, di anni di piombo. mi chiesi allora per la prima volta come si fa a morire. come si fa a morire di anni di piombo. i miei anni di piombo lo erano sempre stati, come mai moro non era riuscito a viverli. poi capii. la mia classe 1925 era nata con qualche idea malsana sulla testa, era passata per una guerra, si era scontrata con la rivoluzione di cartone degli operai con la faccia di contadini salariati. e io ci capivo in fondo sempre meno. e votavo secondo quel mio patto con l'acqua santa, e mi facevo amici quelli che al momento giusto, ti fanno un favore, il favore di farti dormire se sei stanco,

di farti pensare se è da troppo tempo che non lo fai, di farti sorridere se ogni tanto vuoi cambiare espressione.

oggi quelli come me, classe 1925, andati in pensione dagli anni di piombo, non hanno bisogno di favori per pensare, possono farlo finché vogliono. e proprio adesso, adesso che la mia mano non ha più bisogno di immergersi nell'acqua santa, sento che io, classe 1925, nato e cresciuto in quel della mantella, mi sento artefice di una piccola rivoluzione. siamo una massa di individualisti. detto questo eccoci qua, *oplà. noi viviamo.*

1992, *giuseppe garibaldi*

5. ira fa bene (*donne. guerra. commedia*, "Santarcangelo dei Teatri d'Europa", febbraio 1993)

è il giusto tempo per sentirsi un'incognita sulla fronte, pesante come una croce, significativa come una moltiplicazione, figlia del calcolo e dell'arrivismo moderno. ci chiamano generazione x noi che non abbiamo ancora trent'anni. e allora guardiamoci negli occhi, figli moltiplicati di una storia infranta, mostri derivati dai nostri padri cresciuti in fretta eppur rimasti con gli occhi dolci dei baby boomers, allevati da altri rock e altre storie, finiti al potere per confondere la mente. è poi vero che le generazioni crescono una dentro l'altra? o è vero che prima dei padri muoiono i figli? oggi forse vale la pena raccontare il peso di una x sulla fronte, il peso di una germania grassa e imponente che è in fondo la pallida madre di un'europa assurda. è il giusto tempo, forse, per sentirci davvero ciò che siamo, un'incognita senza senso sperduta in un ordigno universale, scheggia scabra ed essenziale di una gioventù senza idee e senza sogni.

c'era una volta un muro, di mattone, barricato da un filo grosso e violento, che chiudeva gli sguardi ad altri sguardi. c'era una generazione appesa a quel muro, anzi, più d'una. pezzi di vita a fare da affresco al grigiore di una metropoli che sapeva di fumo e fiamme. da piccolo ho giocato vicino a quel muro.

ho il ricordo di persone sedute nell'attesa di passare in quel piccolo tunnel di specchi della metropolitana di alexanderplatz. e il ricordo di una risposta secca ai miei perché: "gli anziani possono

passare liberamente, non sono più utili al bisogno della nazione". oggi, giovane che non ha ancora trent'anni, cresciuto con la x sulla fronte, testimone inconsapevole di un muro che non c'è più ripesco dalla memoria le frasi di ieri e penso: "non sono ancora in pensione, servirò alla nazione?". e no, mi rispondo. no che non servo. se penso non servo, se credo non servo. c'è bisogno di silenzio e di rigore, niente rigurgiti d'affanno. la generazione dei padri, col rock vero nel sangue, è passata al potere. oggi è tempo di rivisitare quei guai e quelle ossessioni, tempo di valorizzare i capelli lunghi di ieri e le facce vitamina dei sorrisi di oggi. è il bisogno di tornare dentro e sedersi, di restare a guardare, che mi fa credere che pensare sia il solo modo che ho per sopravvivere. dovrei essere alto più di un muro per poter cacciare il mio sguardo oscuro e piatto sul mondo. ma non arrivo ad altezza 307, quindi eccomi qui, disperato, ironico e assolutamente ignaro di quello che sarà. anche se forse verrà il tempo in cui quelli come me, che oggi non hanno ancora trent'anni, avranno in mano il potere.

con gli occhi chiusi dalla x e dal sonno.

buonanotte.

adriatico

6. (*la voce umana, Voci umane sempre presenti*, catalogo del festival di Santarcangelo 1993)

I. il sorriso

suonano alla porta della mia casa italiana. ci sono due donne nel mio androne sconnesso dal tempo, una familiare, sorridente, inattesa compagna di giorni d'allegria, l'altra ancor più familiare, se possibile, eppure meno conosciuta. la osservo meravigliato dalla bellezza e da quel sorriso sornione che dice io sono sì, tu mi conosci ma non dirmi nulla per favore di più.

II. epoche

sarebbe logico sopportare meglio i dolori quando si è giovani, poiché si ha davanti il tempo e la speranza di liberarsene. eppure i dolori della mia adolescenza mi davano più impazienza di quanta ne provi oggi. dovrei forse dirmi che non ho più molto margine e che se questi dolori si prolungano c'è il rischio che non me ne sbarazzi mai.

III. ovverosia

io. io, chi è? quello lì!

IV. facili inganni

mi piacciono le persone la cui giovinezza preannuncia la vecchiaia e la cui struttura permette di rendersi conto dell'aspetto che avranno un giorno. la vita li scolpisce e li perfeziona. da abbozzo esse diventano quello che devono essere e vi si fissano saldamente. non ho avuto questa fortuna. in me la giovinezza si stiracchia, si sciupa e si fissa male.

V. esplorazione di una sofferenza

incapace di seguire una pista, procedo per colpi di testa. non posso seguire a lungo un'idea. la lascio fuggire quando dovrei avvicinarmi a lei e saltarle addosso. per tutta la mia vita ho cacciato in questo modo, poiché non sono capace di fare meglio. è questo che inganna tutta la gente che scambia i miei rischi per abilità, i miei sbagli per strategia.

VI. la difficoltà di essere

?

7. (*Ferita*, programma di sala, 1995)

20 APRILE 1889 – 25 APRILE 1945 – 30 APRILE 1945 – 20/
30 APRILE 1995

Uno sguardo semplice, povero, sulla gente del mio mondo, sulla generazione di chi non ha ancora trent'anni per sentire cosa resta di una memoria ancor più antica.

E nel vuoto di un'idea, nell'assenza di un motivo, il disperato tentativo di attaccarsi ad un passato di dolori e ferocia incommensurabili.

E tentare di ricordare ciò che non si è conosciuto ma di cui si è l'inevitabile prodotto.

E il sogno di riuscire a sbirciare oltre quella ferita, oltre quel segno di un tempo che è il nostro tempo.

E nel guardarsi dentro scoprire un viso, una storia, un uomo.

L'emblema di un secolo sconfitto dal progresso e dalla voglia di cancellare le differenze.

E la speranza di non lasciare le nostre menti troppo in quiete e il bisogno di provare a chiudere una parentesi.

*A Lucio Fontana, ai concetti dietro il niente,
allo spazio dell'immaginazione*

8. (*Solo*, programma di sala, 1996)

Ci sono dei momenti dell'esistenza difficili da spiegare. Sono i momenti del dubbio, quando l'onnipotenza illusoria dell'uomo lascia il posto allo sbandamento prodotto dalla concretezza del dolore. Risiede in quel dubbio il senso di questo lavoro. In quella solitudine. Nel silenzio e nella paura di quei momenti sono entrate tre visioni fondamentali: quelle di Emmanuel Levinas, di Iosif Brodskij e di Giovanni Testori. Ho scelto un luogo di culto per mettere in scena la mia preghiera laica. Ho scelto un luogo difficile dove provare a domandarmi il senso dell'infinito come mi accade ogni sera quando combatto il sonno. Ho scelto un luogo destinato a conservare, comprimere, alleviare e rafforzare l'angoscia dell'umana precarietà. Voglio provare a non vergognarmi di questo dubbio, uguale e unico da mille e mille anni. Voglio provare a raccontare la mia caccia ansiosa che mi fa vivere il conflitto tra fede e ragione come chi di fronte a un bicchiere mezzo pieno o mezzo vuoto cerchi un'assoluta verità. La mia anima, oggi, è un bicchiere mezzo pieno e mezzo vuoto. E la mia ansia galleggia in un bicchiere mezzo pieno e mezzo vuoto. Solo.

9. (*Salvo*, programma di sala, 1997)

Fuori la festa, dentro il lutto. Fuori la passione, l'allegria, la vita; dentro la confusione, il chiacchiericcio, la tristezza.

È in fondo così banale e facile raccontare alcune sensazioni di questo tempo. Almeno quanto facilmente capita di imbattersi in complici di viaggio che non sanno più guardare e riconoscere alcuna unicità dentro se stessi. Ognuno di noi, quando viene al mondo, in questo oscuro mondo, rappresenta qualcosa di unico e irripetibile, qualcosa che prima non è mai esistito. Mai. Eppure

ognuno di noi cede alla ripetizione degli eventi, degli errori, degli inganni come tutti quelli che sono venuti prima, e prima ancora.

Ho buttato uno sguardo, per caso, nella Casa di Bernarda Alba di Federico Garcia Lorca. Avevo dimenticato ogni sapere a proposito di quest'uomo bello e vicino. Avevo dimenticato le testimonianze sulle sue lacrime infinite quando fu portato alla morte nel pieno dei suoi anni. Dentro la Casa di Bernarda Alba ho trovato il funerale della vita e dell'allegria, l'assassinio della sessualità e del piacere. Da quei tempi, neanche tanto lontani, sono cambiati i modi; non è cambiato lo spirito che ci porta da sempre a negare la passione. Ci si chiede di non farci "alcuna immagine di ciò che è nei cieli dall'alto e di ciò che è in terra dal basso...". Si dice che l'immagine sia la prigione dell'anima. Forse è così. Eppure anche di immagine, di santa voglia, di bisogni c'è necessità. Fino all'insondabile blu della felicità che rende salva ogni aspirazione.

10. (*Lotta d'angeli*, programma di sala, 1998)

Avevo un piatto di spaghetti pomodoro e basilico davanti. E la memoria di certe feste, la Pupazza rotante, i fuochi d'artificio, San Rocco co ju cane. E i serpenti intrecciati sulle statue di Cocullo, in mezzo ai monti, incastrati fra le stelle spaventose. Avevo il calore del sole sulla pelle e la memoria di un'acqua salata a seccare le ferite e la gentilezza di sorrisi gratuiti in una grettezza popolare che è ancora tutta là. Avevo la memoria della lingua, quella lingua che non ho mai davvero imparato e che pure mi appartiene, cresciuta fra le rocce di montagne povere al centro di uno stivale di terra. Le tradizioni non le ho mai lasciate davvero, nonostante gli anni, nonostante questi portici che coprono il cielo e allontanano le mie spaventose stelle d'occidente. Così, lontano dalle verità, ho cacciato strade per riconquistare un dominio sul presente che non portasse su di sé la storia dei padri.

Ho voglia di raccontare il mio Giacobbe in lotta con l'angelo.

Questa è la genesi.

Ho voglia di raccontare il mio paese dal sole alto nel cielo azzurro e grigio e quei suoi miti, la pizza, il sesso, le miserie, Claudio Villa, Gabriella Ferri, gli spaghetti cacio e pepe. Ho voglia di raccontare la memoria del mio tempo per messaggi, frammenti di

un conflitto che unisce uomo e massa fino alle origini dell'identità. Niente più.

Andrea Adriatico

11. (*Automobili sulla linea dell'ombra*, progetto, 2000)

Automobili. Niente di più. Universi autosufficienti. Stili di vita. Espressioni di libertà e di movimento. A qualsiasi latitudine, sotto qualsiasi cielo, a qualsivoglia temperatura, un'automobile è lì a ricordarci che ogni paesaggio del nostro universo è un paesaggio comune, a ricordarci che il nostro è ormai un mondo gemello. Microstorie per raccontare l'esistenza sulla linea dell'ombra e quell'ansia di movimento che è tipica dei nostri contemporanei. Può stare in un teatro. In una piazza. In un vicolo. In un parco. In un'autostrada. In un parcheggio. Ovunque ci sia vita. Senza altre necessità. A volte forma processioni. Altre volte grappoli di persone sparsi. Si confonde nelle città, nelle campagne, nei paesaggi. Discretamente e misteriosamente. Accoglie sessi ingordi e trappole. Risolve scomparse. Come in un *noir*. Automobili racconta anime, attraversa confini, esplora vicoli e autostrade. Abita le lingue, tutte e nessuna. Abita la musica. Abita le automobili e gli occhi della gente

La storia ci racconta di lunghe automobili con nastri e fiori, matrimoni da fotografie patinate e abiti bianchi inamidati, banchetti sontuosi e cerimonieri in divisa. Dentro *L'auto delle spose* scorre un altro matrimonio: sono nozze tra individui colti come in un'istantanea sulle soglie della loro linea d'ombra; abitanti di questi enormi bastimenti contemporanei che sono le automobili. Il matrimonio in questione è quello che ogni giorno si prova a celebrare tra l'alba e il tramonto, tra la vita e la morte, tra la solitudine e la comunicazione. Sulle note di un tango argentino, in una dimensione sospesa tra la vetrina di un negozio da *haute couture* e l'atmosfera di un possibile campo nomadi la nostra auto delle spose diventa lo scenario contenitore di una serie infinita di matrimoni dove gli spettatori sono chiamati, a bordo delle loro auto, a fare da testimoni e a partecipare alla festa di un congiungimento impossibile. *L'auto delle spose* è il palcoscenico di un luna park, è una sequenza vitale possibile proiettata a velocità raddoppiata rispetto al reale, come i tempi dei ricordi, più veloci di quelli della vita.

TEATROGRAFIA

I crediti degli spettacoli diretti da Andrea Adriatico sono di difficile leggibilità per le imprecisioni disseminate nelle locandine, tra depistaggi, pseudonimi e nomi aggiunti senza reale funzione all'interno dello spettacolo. È lo spirito di "riflessi di cui si è parlato, ed è il meccanismo stesso di mimetismo dell'autore in perenne "fuga". Ciò comporta notevoli difficoltà per stabilire esattamente chi ha lavorato e in quale ruolo per ciascuno spettacolo.

Anziché ridurre all'oggettività documentata i crediti della teatrografia di Adriatico, abbiamo preferito mantenere la singolarità di questo approccio, lasciando che realtà e invenzione si mescolino. Quindi, nei limiti del possibile, vengono riportati i crediti originali, con tutte le indicazioni, compresi ringraziamenti e dediche (entrambi vengono messi tra virgolette); e inoltre viene indicata la data del debutto e, ove necessario, le anteprime. Siamo intervenuti solo in alcuni passaggi: dove è molto difficile distinguere organizzatori, tecnici e altre figure dagli attori, questi ultimi sono dichiarati con un asterisco; tra parentesi quadre sono riportate le sostituzioni (*sost.*) o le integrazioni delle "dimenticanze" più clamorose e comunque recuperate da Adriatico nei crediti delle repliche; vengono cassati i crediti che non hanno riscontro oggettivo con le rappresentazioni (es.: musiche previste ma poi non utilizzate nello spettacolo, quando ormai era già stampata la locandina originaria). Da *l'ultima notte a là, dove ci si vede da lontano*, i nomi propri sono stati trascritti con le iniziali in minuscolo, rispettando la grafia originale dei crediti.

ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΝ

ideazione Andrea Adriatico, Anton Roca Ràtzia e Maurizio Marzari

società Adriatico-Ràtzia-Marzari

teatro Andrea Adriatico

scultura Anton Roca Ràtzia

testo Maurizio Marzari

Brescia, Premio Scenario, Centro Teatrale Bresciano, 2 aprile 1989 (*work in progress*)

LE CENERI DI BECKETT

da Samuel Beckett

interprete Iris Faigle

produzione Baule dei Suoni

collaborazione Andrea Adriatico

Bologna, La Morara, 6 novembre 1989

*PROVA D'ORGIA*da *Orgia* di Pier Paolo Pasolini

con Iris Faigle

collaborazione Andrea Adriatico e Mauro Bertocchi

trucco Enea Bucchi

produzione Baule dei Suoni

Bologna, Circolo Ketty Dò, 14 gennaio 1990

LE RELIGIONI DEL MIO TEMPO. UN AFFETTO E LA VITA

progetto, ideazione e realizzazione :riflessi

con Clelia Sedda (*Il sogno di una cosa*), Iris Faigle (*La vedova in nero*), Carla Catena (*La Partigiana*), Stefano Casi (*Povera Vittima*)

trucco Enea Bucchi

costumi Stefano Casagrande

grafica Antonella Urbinelli

"Dedicato a P.P.P. e a tutte le vittime delle religioni del mio tempo"

Bologna, Cassero di Porta Saragozza, notte del 2 novembre 1990
(evento unico)*LE RELIGIONI DEL MIO TEMPO. I SILENZI E LA VITA*

[di Andrea Adriatico

con Patrizia Bernardi, Iris Faigle, Clelia Sedda

produzione Baule dei Suoni]

(crediti originali irreperibili)

Bologna, La Morara, 28 gennaio 1991

:riflessi presenta

IL GIUDIZIO DI UN'ANIMA. STORIA ILLUSA DI ITALIA E PAESE

[di Andrea Adriatico

con Patrizia Bernardi, Iris Faigle]

Creazione per Urbino

Urbino, Festival TeatroOrizzonti, Sala del Maniscalco, 16 aprile 1991

L'ULTIMA NOTTE. UN PEZZO DEDICATO A BERNARD-MARIE KOLTÈS

dalle idee di :riflessi società di pensieri

con il lavoro di andrea adriatico, gabriele argazzi* [sost. fabio michelini], daniela cotti*, emanuela pierucci, eriberto rosano*, iris faigle*, marc richman, paola contento, patrizia bernardi*, sokol keçi*
fotografie filippo partesotti

una coproduzione :riflessi società di pensieri – Santarcangelo dei Teatri d'Europa

in collaborazione con Associazione Culturale Italo-Francese

“grazie ai pensieri di stefano lo claudio antonio”

Santarcangelo di Romagna, Sala Polivalente, 18 ottobre 1991

FUGA. UN PEZZO DEDICATO A BERNARD-MARIE KOLTÈS

dalle idee di :riflessi società di pensieri

drammaturgia stefano casi

con il lavoro di andrea adriatico, clotilde del guercio*, daniela cotti*, emanuela pierucci, eriberto rosano*, fabio michelini*, iris faigle*, marc richman*, monica saccomandi*, paola contento, patrizia bernardi*, sokol keçi

fotografia filippo partesotti

una coproduzione :riflessi società di pensieri – Santarcangelo dei Teatri d'Europa

in collaborazione con Associazione Culturale Italo-Francese, United Colors of Benetton, LILA Lega Italiana per la Lotta contro l'Aids, ProPositivo

“grazie ai pensieri di antonio lo paola nina piervittorio e alla storia di eugenio”

Santarcangelo di Romagna, Sala Polivalente, 17 gennaio 1992

OPLÀ. NOI VIVIAMO. FRATELLI DI MASSA PENSANDO ERNST TOLLER

dalle idee di :riflessi società di pensieri

con il lavoro di alessandra carloni*, alessandra grupponi*, alessia olivieri*, alfredo putignano*, antonella scardovi*, barbara pulliero*, chiara chiarini*, cinzia fabbri*, cleta raspadori*, daniela cotti*, eriberto rosano*, emanuela pierucci*, fabio michelini*, fabrizio riva*, franco fantini*, gabriella verdi*, iris faigle, luca nunziata*, marc

richman*, massimo bertocchi*, monica nicoli*, patrizia bernardi,
roberta occhi*, rocco bernasconi*, serena martelli*, stefania gelli*

*e con papa ricky**

grafica e fotografie filippo partesotti

organizzazione paola contento, marinella marovelli

luci e suoni claudio ragazzi, stefano meldolesi

aiuto ai fratelli di massa angela giunta

unificazione dei fratelli di massa iris faigle, patrizia bernardi
spielleiter adriatico

costumi dei fratelli di massa Romeo Gigli

produzione Santarcangelo dei Teatri

in collaborazione con Società Autostrade, Tagliavini

“grazie ai pensieri di alessandro robecchi, arcangela gabriella
secondi, centro studio teatro bologna, century vox, diego scudiero,
laura cocchi, laurent dupont, lega italiana per la lotta contro l'aids,
paola nervi, pelizza da volpedo, pierfrancesco pacoda, rainer
werner fassbinder, roberto giallo, silvia bartolini, passato e pre-
sente dagli occhi azzurri, stefano casi, stefano tomassini”

“*oplà. noi viviamo* è dedicato al fratello a contagiato dal rischio”

Santarcangelo di Romagna, XXII Festival Internazionale
Santarcangelo dei Teatri, Sferisterio, 3 luglio 1992

dalle idee di :riflessi

DONNE. GUERRA. COMMEDIA

di thomas brasch.

novità per l'italia

versione italiana stefano casi, iris faigle

uno spettacolo di andrea adriatico e iris faigle

con il lavoro di patrizia bernardi*, rocco bernasconi*, franco
fantini* [*sost.* andrea gallo], fabio michelini* [*sost.* massimiliano
rella], antonella scardovi*, emanuela pierucci

e di barbara pulliero, daniela cotti, marc richman, claudio ragazzi
ambienti di andrea antolini

una produzione :riflessi, santarcangelo dei teatri, comune di
bologna – assessorato alla cultura

in collaborazione con Henkel

“grazie ai pensieri di alfredo putignano, interferenze e grazie al
pescespada, piacevole presenza”

Rimini, Teatro Novelli, 6 aprile 1993 (anteprima: Ravenna, Teatro Rasi, 16 marzo 1993)

dalle idee di :riflessi

eva robin's è

LA VOCE UMANA

uno spettacolo di adriatico

dedicato a jean cocteau

con il lavoro di alessandra grupponi, alessia olivieri*, alfredo putignano, cinzia fabbri*, daniela cotti*, emanuela pierucci, enrica brizzi*, fabio michelini*, marc richman, monica nicoli, roberta occhi, rocco bernasconi**

prodotto da :riflessi e Santarcangelo dei Teatri d'Europa

in collaborazione con Associazione Culturale Italo-Francese

"grazie ai pensieri di stefano casi, pedro almodovar, sarah jane morris, billy forsythe, andrea antolini, barbara pulliero"

"a iris e fefone"

Ponte della Maddalena, XXIII Festival Internazionale di Santarcangelo dei Teatri, 7 luglio 1993

dalle idee di :riflessi

LÀ, DOVE CI SI VEDE DA LONTANO. UN PEZZO DEDICATO A BERNARD-MARIE KOLTÈS

di andrea adriatico

*con il lavoro di patrizia bernardi**

e di rocco bernasconi, stefano rocco*, massimiliano rella*, emanuela pierucci*, roberta occhi*, alessia olivieri*, daniela cotti*, alessandra grupponi*, stefania gelli*, chiara chiarini*, monica nicoli*, cinzia fabbri*, cleta raspadori*, fabio michelini**

abiti di angela moles per pamplemousse

una produzione :riflessi/teatri di vita per orizzonti, urbino 1994

Urbino, Festival Orizzonti, Teatro Ducale, 16 aprile 1994

FERITA. SGUARDO SU UNA GENTE DEDICATO AD ADOLF HITLER

una cosa di Andrea Adriatico

*creata con Iris Faigle, Monica Francia, Eva Robin's
e Rocco Bernasconi, Daniela Cotti, [Alberto Fabbri, Paola Pranzo],
Marina Vanni [varie sost. Patrizia Bernardi, Massimiliano Rella,
Roberto Ledda, Gabriella Fabbri]*

la musica di Gavin Bryars

gli abiti di Angela Moles per Pamplémousse

le scarpe e gli accessori di Collection Privée?

l'immagine in scena di Enzo Cucchi

le cose di scena di Andrea Antolini e Chiara Chiarini

alle luci Claudio Ragazzi

all'organizzazione Stefania Gelli

all'ufficio stampa Nelsy Leidi

grazie per l'aiuto a Paola Pranzo e Barbara Pulliero

una produzione di :riflessi

con la collaborazione dell' Arena del Sole/Teatro Stabile di Bologna

"Ad Emanuela, insostituibile clone"

Bologna, Arena del Sole, 20 aprile 1995

dalle idee di :riflessi

SOLO. IL FONDAMENTO DEGLI INCURABILI

una cosa di Andrea Adriatico

*creata con Rocco Bernasconi, Daniela Cotti, Paola Pranzo,
Massimiliano Rella, Otello Urso*

alla tecnica Claudio Ragazzi

all'organizzazione Stefania Gelli e Barbara Pulliero

all'ufficio stampa Stefano Casi

una produzione :riflessi

con il contributo del Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Servizio Cultura della Regione Emilia Romagna e del Settore Cultura del Comune di Bologna

grazie al Dipartimento del Territorio per l'Emilia Romagna e alla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Bologna

Bologna, Ex Chiesa di San Mattia, 13 marzo 1996

dalle idee di :riflessi

SALVO O DELLA SANTA VOGLIA

uno spettacolo di Andrea Adriatico

creato con Patrizia Bernardi*, Rocco Bernasconi*, Daniela Cotti*, Gabriella Fabbri*, Stefania Gelli*, Roberto Ledda*, Davide Pujatti, Barbara Pulliero*

drammaturgia Stefano Casi

una produzione Teatri di Vita

realizzata con il contributo del Settore Cultura del Comune di Bologna, del Servizio Cultura della Regione Emilia Romagna, del Dipartimento dello Spettacolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri

“Dedicato a Federico Garcia Lorca e Alberto Savinio”

“Grazie a Sandro Avanzo e Rosaria Pelliccione”

Bologna, Teatri di Vita, 17 gennaio 1997

dalle idee di :riflessi

LOTTA D'ANGELI. MESSAGGI DA UN UOMO IN FUGA

uno spettacolo di Andrea Adriatico

drammaturgia Milena Magnani

con Patrizia Bernardi, Daniele Cantalupo [*sost.* Giorgio Volpi], Gabriella Fabbri [*sost.* Isabella Carloni, Filippo Plancher]

intervalli Cocito e Pastore, Ciprì e Maresco

scena Andrea Cinelli, Roberto Ledda

abiti e scarpe Etro

impermeabili e accessori Mandarina Duck

preparazione atletica Alfredo Sorrini

trovarobe Dan Kotek

sarta Pia Pancotti

fotografie Rocco Bernasconi, Cinzia Fontana

grafica e immagine Daniela Cotti

organizzazione e ufficio stampa Barbara Pulliero, Monica Nicoli

tecnica Rocco Bernasconi, Roberto Ledda

amministratore Stefania Gelli

una produzione :riflessi 1998, con Teatri di Vita, La Fonderie, Podewil

con il contributo di Comune di Bologna – Settore Cultura, Regione Emilia Romagna – Servizio Cultura, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento dello Spettacolo

“all’arcangela gabriella”

“grazie a Stefano e al lamento di Elia”

Le Mans, La Fonderie, 23 aprile 1998

MADAME DE SADE

di Yukio Mishima

uno spettacolo di Andrea Adriatico

per Patrizia Bernardi (Renée, Marchesa de Sade), Isabella Carloni [sost. Francesca Mazza] (Signora di Montreuil), Anna Rispoli (Anne-Prospère de Launay), Dalia Zipoli (Contessa di Saint-Fond), Monica Mioli [sost. Silvana Strocchi, Francesca Ballico] (Baronessa di Simiane), [e la voce di Daniela Cotti (Charlotte)]

con i consigli drammaturgici di Michela Turra

contiene

ANARCHIE. CIÒ CHE RESTA DI LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ

frammenti di Andrea Adriatico

creati con Milena Magnani

per Filippo Plancher e Giorgio Volpi

scene e costumi Roberto Ledda, Andrea Cinelli

sarta Pia Pancotti

organizzazione Monica Nicoli, Barbara Pulliero

ufficio stampa Ilaria Pais Greco

grafica e immagine Daniela Cotti

tecnica Rocco Bernasconi, Roberto Ledda

amministratore Massimiliano Rella, Stefania Gelli

produzione Teatri di Vita

con il contributo di Comune di Bologna – Settore Cultura, Regione Emilia Romagna – Servizio Cultura, Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Dipartimento dello Spettacolo

“a mauro” [successivamente “a blonde, baronessa del sorriso”]

Bologna, Teatri di Vita, 12 maggio 1999

AUTOSUFFICIENTE

[di Andrea Adriatico
con Anna Rispoli, Dalia Zipoli]
(*crediti mai compilati*)

Ozzano Emilia, Accampamento d'Arte, 1 luglio 1999

L'AUTO DELLE SPOSE

uno spettacolo di Andrea Adriatico
con Maurizio Rinaldelli Uncinetti [*in anteprima* Giorgio Volpi], Elena Souchilina, Anatoli Zaitsev, Dalia Zipoli [*e i parcheggiatori* Giuseppe Manca, Monica Nicoli, Massimiliano Rella]
musiche Vinicio Capossela, Lauryn Hill, Trio Esquina, [Radiohead], k.d. lang
assistenti di produzione Monica Nicoli, Daniela Cotti, Elena Fonda

produzione Teatri di Vita
con la collaborazione di La Fonderie, Le Mans
con il contributo di Comune di Bologna, Regione Emilia Romagna, Ministero per i Beni e le Attività Culturali
progetto Automobili sulla linea dell'ombra
Bologna, Teatri di Vita, 7 dicembre 2000 (anteprima: Bologna, Teatri di Vita, 15 aprile 2000)

VIDEOGRAFIA

ANARCHIE. QUEL CHE RESTA DI LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ

di Milena Magnani

*un video di Andrea Adriatico e Anna Rispoli
per Teatri di Vita*

*girato intorno a Filippo Plancher e Giorgio Volpi
hanno collaborato alla realizzazione del video:*

produzione Daniela Cotti, Monica Nicoli

scene e costumi Andrea Cinelli

direttore della fotografia Luigi Martinucci

fonico in presa diretta Enzo Casucci

macchinista Carlo Strata

aiuto macchinista Filippo De Capitani

montatore Edgardo Liberti

ufficio stampa Ilaria Pais Greco

fotografie Rocco Bernasconi

promozione Barbara Pulliero

amministrazione Massimiliano Rella

una produzione Teatri di Vita 2000

postproduzione Pidgin, Bologna

girato in Digital Video

Bologna, marzo 2000. Durata: 11'20"

L'AUTO DEL SILENZIO

[un film di Andrea Adriatico

dialoghi di Milena Magnani

direttore della fotografia Luigi Martinucci

*con Eva Robin's, Salvatore Inguà, Silvia Napoli, Aurora
Ciuffetelli*

fotografie Raffaella Cavalieri]

progetto Automobili sulla linea dell'ombra

(in lavorazione, febbraio-marzo 2001)

RIFERIMENTI FOTOGRAFICI

Dal Capitolo Primo – Storia per immagini
(dall'alto verso il basso e da sinistra a destra)

Quasi tutte le fotografie sono state fatte in posa in accordo tra Adriatico e il fotografo. Talvolta riprendono gesti o elementi dello spettacolo ma più spesso rappresentano un elemento creativo aggiunto allo spettacolo. Nella seguente lista vengono specificati i rari casi in cui sono rimaste fotografie di scena dello spettacolo.

1. Iris Faigle nella posa di *Germania pallida madre* per *Le ceneri di Beckett*;

2/4. Carla Catena, Clelia Sedda, Iris Faigle e Stefano Casi in *Un affetto e la vita* (foto di scena);

5. Iris Faigle nel costume di *Prova d'Orgia* (ma la fotografia è usata come immagine ufficiale del dittico *Le religioni del mio tempo*);

6. Immagine d'insieme per il finale di *l'ultima notte*;

7/13. Gli interpreti di *fuga*;

14/15. Scatti d'insieme per le fotografie ufficiali di *oplà. noi viviamo*;

16. Papa Ricky per *oplà. noi viviamo*;

17. Emanuela Pierucci, Roberta Occhi e Rocco Bernasconi per *oplà. noi viviamo*;

18/20. Un operaio sbandieratore, e due microscene in *oplà. noi viviamo* (foto di scena);

21. Antonella Scardovi per *donne. guerra. commedia*;

22. Eva Robin's per *la voce umana*;

23. Patrizia Bernardi per *là, dove ci si vede da lontano*;
24. Monica Francia e Iris Faigle per *Ferita*;
25. Iris Faigle per *Ferita*;
26. *Solo* (foto di scena);
- 27/28. *Salvo* (foto di scena);
- 29/31. Gabriella Fabbri, Daniele Cantalupo e Patrizia Bernardi per *Lotta d'angeli*;
- 32/33. Patrizia Bernardi, e Monica Mioli e Dalia Zipoli per *Madame de Sade*;
34. Gli occhi di Filippo Plancher e Giorgio Volpi per *Anarchie* compreso in *Madame de Sade*;
- 35/36. Anna Rispoli e Isabella Carloni, Giorgio Volpi e Filippo Plancher per *Madame de Sade* e *Anarchie*;
37. Elena Souchilina e Anatoli Zaitsev in *L'auto delle spose* (foto di scena) sullo sfondo delle polaroid originali scattate dagli attori durante lo spettacolo;
- 38/40. Salvatore Inguì e Eva Robin's, Silvia Napoli, ancora Eva Robin's in *L'auto del silenzio* (foto scattate durante le riprese del film).

Le foto 1 e 5 sono di Mimma Giovinazzo; da 2 a 4 anonime; da 6 a 17 di Filippo Partesotti; da 18 a 20 di Daniele Ronchi; da 21 a 36 di Rocco Bernasconi; 37 di Andrea Cinelli; da 38 a 40 di Raffaella Cavalieri.

In copertina: Patrizia Bernardi per *fuga* (foto di Filippo Partesotti). In controcopertina: Iris Faigle per *Ferita* (foto di Rocco Bernasconi).

Capitolo Primo. Storia per immagini è stato impaginato da Daniela Cotti.

POSTFAZIONE

Costellato di trabocchetti e di sottrazioni di documenti e immagini, il percorso artistico di Andrea Adriatico continua a essere "misterioso" nonostante l'apparente svelamento suggerito in questo studio. Il primo capitolo ci ha mostrato immagini perlopiù in posa che rappresentano un' *idea* dello spettacolo e non un *documento* della sua effettiva realizzazione. Occorre arrendersi alla sistematica assenza di immagini di scena per quasi tutti gli spettacoli, e quindi di supporti visivi ai racconti delle opere, frustrando la curiosità sull'ambientazione scenica, la ricreazione dello spazio e l'invenzione gestuale dell'attore che costituiscono alcuni degli elementi formali di maggiore forza dell'opera di Adriatico.

Nel secondo capitolo, che intendeva offrire il tracciato di un'evoluzione storica, è emerso un oggetto di studio in continua fuga e in continuo depistaggio. Una sensazione ben conosciuta dagli spettatori più assidui, ogni volta disorientati da un nuovo spettacolo di Adriatico che rimescola le carte e le convinzioni di chi, dopo anni, crede di aver finalmente raggiunto la possibilità di dare una definizione del suo lavoro, di riconoscergli uno stile o un modello precisi, mentre tutte le volte è un ripartire da zero e un dover rivedere le proprie convinzioni, sempre in dubbio se l'effetto sia dovuto a una schizofrenia dell'artista o all'incapacità di cogliere la coerenza di un percorso che non sta nella superficie stilistica ma è immersa nel profondo, da qualche parte là dove il pensiero e l'emozione generano forme cangianti al di là del nostro bisogno di chiarezza e coerenza. Così ho cercato di tracciare segmenti di coerenza che tuttavia finiscono per parlare del mio personale bisogno di trovare un filo rosso negli spettacoli di Adriatico anziché di un'oggettiva evoluzione stilistica in senso progressivo, che rimane di difficile individuazione, almeno ora nel pieno fermento

creativo dell'autore, quando la stessa naturale vocazione allo spiazamento si fa pratica sostanziale di un fare artistico concepito come movimento della coscienza, come necessità di procurare disagio o indecifrabilità di fronte a spettacoli che provengono direttamente da una profondità dell'anima dolorosamente dischiusa allo sguardo "avido" del pubblico.

I materiali scritti, poi, hanno confermato il riserbo dell'autore, anzi l'avversione totale di Adriatico nei confronti di manifesti e dichiarazioni d'intenti, teorie sceniche o attoriali e note di regia. I suoi unici "testi teatrali", spesso neanche firmati, sono i rari programmi di sala e i rari scritti "imposti" dagli organizzatori per la loro pubblicazione sui cataloghi come presentazioni degli spettacoli: niente appunti né note di regia. Sono anch'essi (come le foto) suggestioni, idee, lampi senza certezze, mai parole definitive e sempre inciampi del pensiero. Infine la teatrografia chiude, con il suo labirinto di depistaggi, disinvolti pseudonimi, ringraziamenti generalizzati e dediche ambigue, lo sguardo su Adriatico attraverso l'elenco di spettacoli dove la verità della creazione, sfuggente e irriferribile, lascia il posto alla gelida necessità della "locandina" e della formalizzazione delle funzioni di ciascuno, cosa di cui Adriatico si prende gioco nascondendo la realtà in un'infiorescenza di nomi e ruoli in mezzo ai quali è difficile discernere le reali competenze e addirittura la reale esistenza dei nomi dichiarati.

Consapevole di tutto ciò, e inadeguato a scrivere parole definitive nonostante la vicinanza privilegiata da testimone oculare di tutti gli spettacoli, ho cercato di ricostruire ciò che è davvero documentabile e accertato attraverso scritti e testimonianze, dovendomi infine arrendere al muro impenetrabile della creazione artistica che chi ha lavorato con Adriatico conosce molto bene e che si può definire come la costante sensazione di non riuscire mai ad arrivare a cogliere l'esatto significato o la reale portata di ogni azione. E a

proposito di questa mia vicinanza, voglio sciogliere anticipatamente un equivoco che forse la mia firma potrebbe generare visto anche il forte intreccio di lavoro come collaboratore occasionale anche in alcuni spettacoli (pur rimanendo sempre sostanzialmente estraneo alla loro effettiva creazione): il dubbio che ciò che io ho scritto, e in particolare le interpretazioni critiche dei vari spettacoli e dei vari passaggi evolutivi, possa rappresentare in qualche modo “la versione ufficiale” di ciò che è realmente accaduto, o “la linea ufficiale” di Teatri di Vita rispetto al suo artista fondatore. Ma forse chi ha letto fin qui questo libro (e il mio ringraziamento va alle prime lettrici Milena Magnani e Franca Silvestri) e ha potuto riscontrare l’inafferabilità dell’artista anche per chi gli sta più vicino, ha già superato l’equivoco consegnando quest’opera a ciò che essa è, e cioè una ricerca lunga, faticosa e perfettibile, sulla singolare storia di un *artista in fuga*.

SOMMARIO

Capitolo primo – Storia per immagini	3
Capitolo secondo – Storia per parole	33
Materiali	131
Teatrografia	143
Videografia	152
Riferimenti fotografici	153
Postfazione	155

Un artista irrequieto, creatore di rebus teatrali dal 1989 su autori come Pasolini, Koltès, Mishima. Dalla *Voce umana* con Eva Robin's all'Olocausto di *Ferita*, da *Lotta d'angeli* alle *Automobili* seriali: stupore visivo, densità della parola e sensibilità coreografica per giocare a rimpiazzino con lo spettatore.



PEDANE MOBILI
Quaderni per la ricerca teatrale

Lire 28.000 (Euro 14,46)
ISBN 88 87578 17 6