

Altre
visioni

132

Silvia De Min

Il progetto *Socrate il sopravvissuto / come le foglie*
è sostenuto dalla Compagnia di San Paolo nell'ambito del bando ORA!



ORA!
—
LINGUAGGI CONTEMPORANEI
PRODUZIONI INNOVATIVE

Decapitare la Gorgone

*Ostensione dell'immagine e della parola
nel teatro di Anagor*

*con un dialogo tra
Paolo Puppa e la compagnia*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2016
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-417-2



Indice

p. 7	Intervista sulla Bellezza e sul Male
	<i>Dialogo tra Paolo Puppa e Anagoor</i>
7	<i>Premessa: aspetti generazionali, metodo e sintassi, autorialità collettiva</i>
11	1. <i>Lingua e dissenso</i>
12	2. <i>Tragico e dissenso</i>
18	3. <i>Il cantiere della rappresentazione</i>
20	4. <i>Tradizione e avanguardia, devozione e bestemmia</i>
23	5. <i>Il montaggio: folle tentativo di porre ordine al mondo</i>
27	6. <i>Ostensione del quadro</i>
31	7. <i>Ostensione della parola</i>
34	8. <i>Accademia, teatro, tribunale</i>
36	9. <i>Vento alto</i>
38	10. <i>Attacco al dominio di Kronos</i>
42	11. <i>Selvatico e domestico</i>
45	12. <i>Eleusi e la città</i>
	DECAPITARE LA GORGONE
51	Introduzione
54	Prologo. Il fregio di Cartagine
60	Parodo. Sul concetto di limite
67	Primo episodio
74	Primo stasimo. Il tempo nell'immagine
75	<i>La Venero: l'immobilità</i>
76	<i>La Giuditta: il movimento</i>
79	<i>Il Fantasma: sguardi di pietra e istanti fulminei</i>
85	<i>Il Cervo: lo sguardo vivo</i>
87	Secondo episodio

p.	94	Secondo stasimo. Il teatro della memoria
	95	<i>Venezia: lo squarcio aperto</i>
	99	<i>Aulide: la parola gravida</i>
	102	<i>Byten: la meccanica dell'oblio</i>
	105	<i>Caucaso: controllo delle lingue, controllo della memoria</i>
	108	<i>Roma: la lingua morta</i>
	110	Terzo episodio
	125	Terzo stasimo. Nella piega del fregio
	125	<i>Sfuggire alle cornici: il verbo come tensione</i>
	131	<i>Dentro le cornici: una parte per il tutto</i>
	133	<i>Tra le cornici: provenire dal buio, precipitare nel buio</i>
	140	Epilogo. Il fregio di Cuma
	148	Esodo. Sul concetto di soglia
	153	Tavole
	169	Indice delle tavole
	170	Bibliografia
	172	Teatrografia 2003-2016

INTERVISTA SULLA BELLEZZA E SUL MALE

Dialogo tra Paolo Puppa e Anagoor (Simone Derai e Marco Menegoni)

Premessa: aspetti generazionali, metodo e sintassi, autorialità collettiva

Inizio dall'aspetto generazionale, anagrafico, del vostro gruppo. Tento in questo momento di storicizzare il presente. Come può essere inserito, rispetto al panorama odierno e in un'ottica futura, magari tra un centinaio di anni, il vostro teatro del resto tutto spostato nel terzo millennio? Un marziano che viene oggi sulla terra e che vede altri spettacoli della nuova generazione, dove vi incasella, dove vi inquadra? Di alcuni nuovi gruppi si coglie la dimensione di una forma imprecisata. Grazie ad una tecnologia complicatissima, lo spettatore viene messo dinnanzi a un'icona indeterminata. Ma si osservano anche altre tendenze: lo sketch bozzettistico, per esempio, o la danza astratta. Nel gioco della torre, infine, se vi propongono di eliminare tutti i vostri colleghi coetanei, chi terrestri con voi in cima?

Simone – Noi siamo il gruppo che si è segnalato più tardi rispetto a questa ondata generazionale perché il passaggio al Premio Scenario risale al 2009, ma siamo, anagraficamente, i più anziani.

Formalmente Anagoor si configura nel 2000, ma la formazione ha radici nella seconda metà degli anni '90, in Veneto. Sulla scena veneta, in particolare sui percorsi di formazione, esercitava una grandissima influenza l'esperienza del Teatro Settimo: da Torino, la lezione di Vacis si era espansa e diffusa attraverso altri artisti, tra i quali Mirko Artuso, che ha sancito per noi un incontro fondamentale con il teatro e con un'idea di teatro.

Coincide in quegli anni un evento di impatto fortissimo: la diretta televisiva del Vajont di Marco Paolini alla Rai, apice di un fortunatissimo giro

teatrale. Quell'evento a cui assistemmo dal vivo sulla diga, ebbe un effetto dirompente per molti aspetti. Esiste un prima e un dopo.

Marco – Pur nella rottura degli schemi, pur essendo riconoscibile nel nostro segno una forte anti-narratività, è in questa frequentazione con la matrice di Settimo che va rintracciata la tendenza a costruire un'icona forse sfuggente ma non imprecisa, la tendenza verso una forma comunque di narrazione, certo complicata, ma che resta tale o che si vuole rifondare. È probabilmente questo a distinguerci da altre esperienze: siamo una sorta di cerniera tra le esperienze passate e le tendenze di una nuova generazione teatrale.

Simone – Per quanto riguarda i nostri colleghi ho sempre pensato che esistesse una sorta di gemellarità speculare con Babilonia Teatri: i temi, la frontalità, le indagini antitetiche nella lingua e negli immaginari barbari della società, una genesi simultanea e in ultima analisi simile, come funghi dallo stesso humus di devastazione, entrambi i progetti votati fin dal nome ad un'idea di città meticciosa o resistente.

In questo proemio, vi porrei una domanda sul “metodo Anagoor”. Esiste in voi un metodo di volta in volta messo in gioco, messo a rischio? Ripartite da zero dopo ogni produzione oppure siete condizionati, come direbbe Charles Mauron, da eventuali métaphores obsédantes, da qualche mythe personnel? Circoscrivete cioè e subite una grammatica, una sintassi Anagoor, attraverso cui voi sapete come impostare fin dall'inizio la stesura autoriale del nuovo spettacolo? Sono oltre quindici anni, ormai, che voi fermentate: avete notato un momento spartiacque oppure siete fedeli ad un sistema di segni linguistici, di procedure espressive con cui avete conquistato una vostra riconoscibilità pubblica, un brand che vi distingue dagli altri gruppi?

Simone – Sono vere entrambe le proposizioni. C'è una sorta di linguaggio a cui siamo fedeli, ma contemporaneamente ogni creazione è l'occasione per scardinare alcune modalità. A volte questo è più evidente in cicli, non cioè necessariamente da uno spettacolo all'altro, ma dopo una serie di due o tre spettacoli attraverso i quali si sono sviluppate e maturate questioni che poi provocano uno strappo. È stato molto evidente nel passaggio tra i due lavori *Fortuny* e *L.I. Lingua Imperii*.

Con *Fortuny* il lavoro sull'immagine e sulla possibilità di sovrapporre livelli di senso nella stessa figura aveva ormai raggiunto un punto di crisi, avevamo testato cioè il limite dell'ipersaturazione della visione. Quello era anche un lavoro sull'intreccio, sul labirinto, sull'enigma. Ma il passo successivo fu proprio quello di emergere dal labirinto, tenendo in mano il filo, senza perdere il bandolo per così dire. Non si trattava di rinunciare all'intreccio, ma di cominciare a sbrogliare a ritroso la matassa. Lo scarto è stato netto, totale: questo non significa che in quel momento si sia operata un'abiura. Si è proseguito nell'indagine sull'icona, ma si è tentata un'esplorazione diversa: rimane l'immagine, rimane il simulacro, ma viene operato uno spostamento. La visione trova ora uno spazio in più in cui distendersi: non viene solo evocata sui corpi degli attori o in evanescenti epifanie sugli schermi, ma anche e soprattutto attraverso il linguaggio, dentro la parola. Rispetto ad un metodo, io parlerei più di sintassi e lessico, di un vocabolario che si arricchisce mano a mano. È una lingua che si sta costruendo. Poi esiste senz'altro un training, una pedagogia, un allentamento a cui siamo cari, a cui torniamo e che è sia la base della propedeutica proposta nei laboratori, sia lo strumento con cui poi lavoriamo. In questo metodo il ritmo e l'allenamento a sdoppiare e insieme tenere uniti controllo razionale ed emersione irrazionale (il maroso delle emozioni) sono le due vie maestre.

Riflettiamo un momento sull'autorialità collettiva. Voi instaurate molte collaborazioni: penso a Patrizia Vercesi, penso a Silvio D'Amicone. Simone è il dramaturg, colui che, anche se non scrive sul foglio, scrive nello spazio. Ma chi consideriamo autore dei vostri lavori? C'è alla base un lavoro d'équipe? Come potremmo sondare la questione dell'autorialità? Come vi regolate colla SLAE?

Simone – Patrizia condivide da sempre con noi discussioni su temi da affrontare che sono sempre concatenati l'uno all'altro. Lei, che è una lettrice affamatissima, generosamente e spontaneamente continua a proporre connessioni. Patrizia ha da sempre una modalità di raccontare le cose che, in me, che sono stato anche suo allievo in classe, fa scattare una curiosità incontrollabile. La sua modalità di narrazione da sempre accende in me visioni, fa intravedere istantaneamente scenari possibili. Spesso mi trovo a concatenare pensieri ed orizzonti distanti tra loro suggeriti da lei a distanza di tempo, e queste connessioni si rivelano imprevedute. È un dialogo intellettuale molto intenso. È anche la storia di un'amicizia.

Marco – E naturalmente si lascia sempre possibilità di apertura e scoperta arrivando alla fase creativa. Simone è perno attorno a cui ruotano una serie di collaborazioni artistiche. Ed è vitale questa apertura, purché ci si lasci permeare dalla possibilità, attraverso dialoghi diversi che consentano anche di mettere in discussione il lavoro portato avanti fino a quel punto, di implementarlo.

Così si espande la compagnia e diventa vera esperienza collettiva: così ad esempio sono nate le collaborazioni con Mauro Martinuz, con cui disegniamo l'orizzonte sonoro, ma che, avendo lui una predilezione per un suono concreto, delineato come spazio, non può non condividere ogni aspetto di progettazione scenica e drammaturgica; o con Giulio Favotto, con cui curiamo l'aspetto di costruzione dei video, da un punto di vista più propriamente fotografico, ma che ha sposato il progetto per un'adesione profonda alla necessità di riarticolare l'etica quotidiana rispetto all'impatto che le nostre scelte hanno sull'ambiente, su ogni essere vivente... Giusto per citare alcune tra le collaborazioni più recenti. Ma fin dall'inizio il nostro è stato un lavoro di equipe: Paola Dallan è una delle anime musicali del gruppo, a lei si deve la cura e la natura degli interventi corali polifonici in seno alla scrittura drammaturgica, e Moreno Callegari, il più giovane di noi, è da sempre spalla fondamentale per tutto quello che concerne la composizione visiva, e ancora Serena Bussolaro e Silvia Bragagnolo che uniscono conoscenza dei materiali, delle forme e delle tecniche artigiane nella realizzazione degli elementi scenografici.

La domanda può essere completata in modo drammatico. Avete una struttura gerarchica, centripeta oppure siete decentrati, paratattici? In altre parole, se viene a mancare Simone, Anagoor continua a esistere o si sfalda?

Marco – Non credo che andrebbe avanti in questo modo. O forse, anzi, non proseguirebbe. In effetti la sua capacità di comporre le parti, tenerle insieme, non credo possa essere sostituita.

Insomma, non sta sorgendo nel gruppo una figura alternativa, allenata a maturare proprie competenze compositive, figurative, visive?

Marco – No, non sta sorgendo.

1. *Lingua e dissenso*

Qualche anno fa ho ideato e realizzato un convegno, Lingua e lingue nel teatro italiano (Bulzoni), poi trasformato in un volume che raccoglie contributi vari sulla tradizione del nuovo. Tra le altre tendenze emerge, in particolare, una sorta di bilinguismo toscano-veneto. Noto che, nella vostra babele, nel frequente accumulo di vocabolari disparati, manca quasi del tutto il dialetto veneto. È interessante cioè riscontrare che in una provincia di provincia come Castelfranco palpita un respiro internazionale, anche nell'attenzione rivolta alle micro-lingue, per esempio le caucasiche, macedoni, armene, che voi in qualche modo intendete salvare, quasi portandole in una sorta di arca di Noè. Al contrario, la koinè veneta risulta cancellata. Qual è la ragione di una simile rimozione? C'è una sorta di panico del sentirsi provinciali? L'esclusiva volontà di sporgervi extra moenia?

Simone – All'origine credo ci sia un aspetto biografico. I miei genitori sono veneziani, trasferiti poi a Castelfranco. Tra di loro, a casa, hanno sempre parlato il veneziano ma a noi figli parlavano in italiano. A scuola i miei compagni parlavano il dialetto di Castelfranco, che è più simile al padovano. Ma tra di noi ci si rivolgeva in italiano. Non ho quindi il dialetto nella carne, l'ho imparato successivamente. Già in questo processo devo riconoscere sicuramente l'assenza di una lingua madre, radicata. Nella mia prima fase di formazione teatrale, proprio in quel laboratorio legato per influenza al Teatro Settimo, in cui si insisteva sulla possibilità di utilizzare le forme dialettali come forme espressive ancestrali, ricordo di aver vissuto il mio rapporto con il dialetto come una mancanza, uno strappo, una perdita. Direi con disagio.

Questo, in realtà, non mi sembra giustificare quest'assenza. Carlo Cecchi, per esempio, è toscano, nato a Firenze, ma per vocazione amorosa verso Eduardo, attraverso Elsa Morante, ha scoperto tardi il napoletano e adesso parla con accento partenopeo, nemmeno più artificiale.

Simone – Ma io infatti sono convinto che arriveremo anche al dialetto prima o poi.

Non so se questo sia vero.

Simone – La scelta di immergerci nei versi in ebollizione de *L'Italiano è ladro* di Pier Paolo Pasolini che urlano proprio l'angoscia di questa voce soffocata è già una strada aperta esplicitamente verso questa indagine. Più che rendere omaggio a Pasolini nel quarantennale della sua morte, affrontando questo poema inedito apriamo una questione che ci appartiene drammaticamente.

Marco mi sembra naturalmente portato alla lingua alta, a una recitazione che, per certi versi, possiamo definire impostata. Non è la voce impostata una deriva estrema della rimozione della lingua della madre, la lingua delle radici?

Marco – Si tratta in realtà di una questione che viviamo in modo più complesso, problematizzato. Poi certo, in scena, ricorriamo alla convenzione dell'italiano, rincorrendo una sorta di campo neutro.

2. Tragico e dissenso

Queste riflessioni sulla lingua e sull'assenza del dialetto in scena sono profondamente legate a un'altra questione: l'assenza, nei vostri lavori, del registro espressivo della comicità o del grottesco. Due aspetti, come si sa, legati tra loro. Il fascismo, non a caso, lavora colla censura eliminando l'attore comico-dialettale, considerato una minaccia in quanto nel dialetto, nella comicità, si insinua l'imprevisto. Agli occhi della cultura del controllo, il tragico risulta molto più tranquillizzante. Nondimeno, la tradizione veneta, che da Ruzante arriva a Simoni, mostra la possibilità di far convivere dialetto e tragicità. Possiamo pensare anche a Bertolazzi che scriveva testi angoscianti usando il milanese. In un'intervista a Nicola Arrigoni su «Sipario» dici che, al centro della vita, c'è la sofferenza, il dolore. In questa concezione leggo qualcosa di ebraico. In fondo il vostro Giorgione frequentava ambienti ebraici cabalisti e nel tuo Dna, Simone, ci sarebbero a quanto racconti ascendenze sefardite. Un marrano si nasconde in te, forse. C'è però in voi un'assoluta rimozione, quasi un'incapacità ad adattarvi al grottesco. Anche nelle componenti figurative non esce mai il rimando alla memoria iconica comica. Come mai questo nichilismo da cristianesimo negativo? D'altra parte, l'ebraismo presenta oceani di comicità. Basti pensare al serissimo mito originario cristiano con al centro l'Immacolata

concezione, la Madonna tremante all'annuncio dell'ineffabile gravidanza, con tutto il pathos di quel misterium tremendum. Pensiamo a questo e pensiamo all'opposta scena primaria analoga, del mondo ebraico quando Sarah, saputo dell'imminente parto, reagisce ridendo: lei, vecchia donna in menopausa avanzatissima, sarà genitrice con un marito quasi centenario. La notizia sembra divertirla, e questo in faccia a un Dio che tutto può. Da qui Isacco, Yitzchak, "colui che ride". Il grottesco è nella scena primaria. Dio, nel mondo ebraico, non si mostra, non si incarna, ma in compenso il devoto parla con lui, lo offende con bonaria familiarità. Come spiegare in voi questa assenza, questa paura del comico?

Simone – Il mio è un cognome diffuso in Israele e Palestina, tanto tra la popolazione ebraica quanto tra quella araba. Ma è anche attestato in Francia e lungo le coste del Nord Africa così come a Venezia (la città della mia famiglia), tutti luoghi che accolsero la fuga degli Ebrei dalla cacciata spagnola del 1492. Questa diffusione parla di secoli di convivenza, di matrimoni, di intrecci e mescolanza. Ma nella mia famiglia non è rimasta alcuna traccia di quella cultura: questo ci dice anche di dolorosi compromessi, di conversioni forzate, di storie interrotte...

Quanto alla domanda, ho intravisto delle possibilità di risposta. Vanno osservati i tempi e i contesti. La fine degli anni '90 – il tempo della nostra presa di coscienza teatrale e direi anche politica – vede nel nostro territorio l'esplosione di un movimento che chiede al teatro una totale connotazione territoriale. Torniamo a quel big bang che fu il teatro di Paolini in televisione. L'evento fu di importanza incalcolabile, ma anche fortemente travisato e tradito. La lingua locale perde quasi subito la necessità di ancorarsi all'ancestrale e diventa soltanto scudo, bandiera. Strumento del potere anziché lingua capace di dissidenza imprevedibile. Tutto deve essere veneto, tutto deve essere identità, radice. Ma sono slogan: si inneggia ad un collegamento con una fantomatica origine, ma la lingua locale (per altro falsamente trasmessa) smette in realtà di essere collegamento autentico con una cultura. Non intravedo nel ricorso al dialetto, la strada per recuperare la voce di una storia interrotta. Allo stesso tempo la pressione ad aderire ad un'identità linguistica viaggiava parallelamente ad un altro suggerimento diffuso: quello di allinearsi con il linguaggio e gli stili del divertimento, del comico, della satira.

In questo disorientamento volontario, in questa presa di posizione precisa rispetto a quello che sembrava diventare un'imposizione calata dall'alto e

non un'emersione proveniente dal basso, abbiamo immaginato una strada per parlare in opposizione: la parola alta, la figura complessa, il ricorso alla poesia possono diventare lo strumento di dissidenza, una possibilità di non allineamento. Questa è l'intuizione originaria.

Ed è questo in fondo anche lo spirito del Giorgione di *Rivelazione e Tempesta* che scegliemmo come manifesto del gruppo quando nel 2009 ci presentammo al Premio Scenario: non certo il pittore menestrello della Marca gioiosa et amorosa, ma un animo cupo dai tratti inquieti e scostanti, lettore di una disarmonia della storia, contraria all'immagine della società autoproclamatasi serenissima, e – nell'epoca dell'invenzione del Ghetto e di dimenticati pogrom – sensibile antenna degli strappi operati con violenza nel tessuto culturale e sociale. Sulla scia dei profeti più duri come Osea, Giorgione maledice la storia: "E poiché hanno seminato vento / raccoglieranno tempesta" (Osea 8, 7). Il suo anatema, in linea con il cherem lanciato dai rabbini nel 1492, predice la fine del mondo: la natura spazzerà via con il turbine il genere umano. Non c'è spazio per l'ironia, Giorgione è una grandinata sul focolare di casa.

Torniamo alla matrice piemontese, torinese, di Teatro Settimo. Nel mio saggio La voce solitaria c'è un capitolo su Paolini dove sostengo la distanza tra il primo Paolini, in cui la capacità di passare dal tragico al comico era cifra essenziale, e il secondo Paolini che, come anima testimoniale o colla gravitas con cui un giudice declama la sentenza, entra in scena con tono ieratico. Paolini sembra ormai sottrarsi alle sue prime aperture e sembra assumere su di sé l'aura di un Roberto Saviano clonato e immesso così nel teatro italiano. In ogni caso, da quella vostra esperienza primaria, l'apprendistato ai bordi di Gabriele Vacis, esperienza da cui proviene anche Paolini, vi arrivava sicuramente la possibilità di usare anche altre nuances espressive che guardassero al comico. Non correte forse il rischio della retorica? Anche nel vostro teatro capita di trovare l'attore che, con un'indignazione giovenalesca a stento trattenuta, vuole essere ascoltato e seriamente preso in considerazione. Tutto questo è nobilmente etico, è molto manzoniano, gramsciano, sebaldiano, dar voce ai vinti, impedir loro di morire una seconda volta e per sempre, ma non corre il rischio di tradursi nell'espressione sublime dell'attore-magistrato in posa? O forse dovremmo pensare a un ritorno all'origine avvocatesca-civile del teatro?

Simone – Anzitutto vorrei dire che, rispetto all'approdo del secondo Pao-

lini, noi siamo diametralmente opposti avendo intrapreso non la strada dell'orazione ma quella del grande affresco che complica la ricezione e di cui la componente testuale è una tessera importante, ma non unica, del mosaico. Sono invece d'accordo sul richiamo all'origine avvocatesca-civile del teatro e forse il nostro tentativo è quello di tornare ancora più a monte, di stare ancora più vicini allo stasimo del coro greco, dove la parola si offre come strumento di riflessione per non lasciare tutto lo spazio al corpo, al cuore e alla pancia, ma per cercare al contrario di tessere arcate, ponti tra questi ricettori.

Non temete l'effetto peplo, l'idea cioè di innalzarvi alla monumentalità del sermone greco fatto tra bianchi colonnati, stile Renzo Giovampietro che porta nei licei le orazioni di Lisia? Non bisognerebbe dimenticare Alberto Savinio che mette i baffi al tempio greco, di cui pure è connazionale, mostrando la fondamentale importanza del messaggio antico, ma evidenziando altresì la possibilità di oltrepassarlo coll'ironia. Insomma, quando il vostro attore sembra prendersi molto sul serio, non credete appunto di correre il rischio della retorica?

Simone – Si tratta di lavorare sull'equilibrio. Il lavoro attoriale è in realtà tutto impostato sul tentativo di abbassarne il tono. Se la parola è alta, l'attore non deve salire sui coturni, sulla tribuna, sulla cattedra o sull'altare. Si tratta di sintonizzarsi su di un'onda molto sottile. Sempre suscettibile di smarrimento, poiché il legame è tenue, fragile. Serve molta concentrazione. È come una meditazione, uno stato estatico in cui non si perde la presenza di sé. Se l'attore perde concentrazione, il rischio è chiaramente quello di ricorrere agli automatismi, usando gli strumenti della retorica immediata.

Marco – Il nostro intento, anche quando ci avventuriamo in territori altamente più drammatici o epici, è sempre quello di mirare all'intimità e al contenimento di un certo manierismo e di una certa esternazione della retorica, del sentimento. Se il sentimento c'è, deve essere autentico. Ci imponiamo di stare sempre sul crinale.

Simone – La presenza del microfono non è indifferente. Asta e microfono, non a caso, sono palesati. Questo consente a Marco e Paola Dallan, o a chiunque si faccia portavoce della compagnia in scena, di non mettere in

moto una macchina energetica che fornisca impalcature e stampelle alla parola, costringendoli, viceversa, a decostruire, a mettere in atto una certa distanza dalle tecniche e così di poter veicolare senza filtri il sentire personale.

Rimaniamo sul tono vibrato davanti al microfono. Nella fattispecie pensiamo a quando, in Virgilio Brucia, citate un passaggio tratto dal romanzo di Emmanuel Carrère, D'autres vies que la mienne. Nel momento in cui si rappresenta l'atmosfera del lutto, ho avvertito il rischio di un "vibrato anti-para-pre-lacrima" che condiziona un pezzo caratterizzato piuttosto dall'asciuttezza. In gioco, la memoria performativa dell'interprete, condizionata dal flashback e dal flashforward. Marco, in quella sequenza, sembra si stia preparando all'impresa titanica del finale in cui vocalizzerà da par suo l'intero canto II dell'Eneide. Tant'è vero che esibisce una serietà, una compostezza d'animo estranee al testo utilizzato. Il protagonista nella pagina di Carrère è un uomo normale, con tutti i suoi appetiti e i suoi difetti. Il ritmo nel montaggio rimanda ai tempi del vaudeville, sprigionati in lui forse da una frequentazione gogoliana. L'attore invece, in quel frangente, pare già avviato alla prova finale in cui si cimenta coi dolenti versi virgiliani. E poco prima c'era stato il passaggio colla Morte di Virgilio, prelevato a Hermann Broch. Un prima e un dopo, pertanto, che inzuppano di disperazione il passaggio in questione, dando al tono vibrato una connotazione alta, molto più alta rispetto a quello prosaico di Carrère.

Marco – Non sono molto d'accordo. L'opera credo vada presa senz'altro in modo unitario, ma quel testo, estrapolato dal contesto e inserito in un altro momento, fa da ponte tra il testo di Bloch, la lezione al liceo di Cavalcoli e quanto sta per avvenire. Si può pensare che il performer che racconta quel testo sia lo stesso del finale: non è certo Carrère. Noi abbiamo pensato di usare quel registro, che è sicuramente legato a un'idea di lutto, anche perché l'autore arriva a dichiarare la sua profonda infelicità in un momento quotidiano, quasi banale, mentre aiuta una povera madre a tagliare dei cetrioli.

Io dico che sei un attore a-comico.

Marco – Su questo sono d'accordo.

Simone – Devo dire che questo ha forse a che vedere più con il destino dei testi da noi scelti una volta che sono messi a contatto con le altre zolle tettoniche che formano la pangea dell'opera intera. Più che prelevare il personaggio dipinto da Carrère, noi preleviamo dal romanzo una frase chiave:

... quel tizio dev'essere parecchio contorto, o parecchio infelice, comunque sia qualcosa in lui si è incrinato e non funziona...

Ecco questa frase dipinge il *nostro* Virgilio. E forse dipinge noi stessi. La nota con cui Marco porta il testo è quella di una sofferta confessione personale.

Ma vorrei tornare alla prima domanda di questa intervista "Chi terrestre sulla torre?". Io salverei *Teatro sotterraneo* di *Homo Ridens*. Quando abbiamo assistito allo spettacolo, ridevano tutti tranne noi. Quel lavoro, in venti minuti, pone questioni generali e specifiche sulla risata che, quando diventa divertimento collettivo, è più tranquillizzante del tragico. Certo se poi la tragedia indossa i coturni, ci siamo già allontanati incommensurabilmente dal tragico e dalla sua funzione. Sia la tragedia che la commedia conservano al loro interno il germe della ribellione. In entrambi i casi possono essere normalizzate in un attimo, come tutte le altre espressioni umane, e farsi strumenti conservatori.

Forse dovremmo distinguere tra un senso del tragico e un senso del comico che rimangono capaci di divellere le questioni e i sistemi. Non proviamo antipatia nei confronti della commedia, non esprimiamo un giudizio negativo nei confronti della commedia, ma deve essere capace di scardinare. In questi anni la gente non scende più in piazza, non si coalizza più, ma per contro pullulano i comici civili, diventando addirittura politici. Ci fanno ridere. Ci fanno indignare. Ma nel momento in cui ridiamo crediamo di esserci ribellati e muore la nostra spinta alla contestazione.

Dici il contrario di Fo. Fo dice che mentre la lacrima è funzionale al controllo, la risata è ciò che scardina.

Simone – Forse dipende dai tempi. Oggi ridiamo tutti insieme: oggi le masse del riso si allargano sempre di più. I nostri sono i tempi in cui sembra che indignazione e ironia procedano insieme. Abbiamo visto il Berlusconi capovolto della Guzzanti stagliarsi su *L'Aquila distrutta*. Ci indigniamo, poi ridiamo pure. Quindi usciamo dal cinema e pensiamo di aver