

Scène del tragico
nel teatro
contemporaneo

Progetto
Amazzone



Se la funzione del teatro è non chiudere il conto col dolore di ogni tempo.

Sono dieci anni che il Progetto Amazzone è presente nel dibattito culturale parlando di dolore, cancro, globalità, corpo, ferita, cambiamento.

La malattia, un'occasione per guardare in senso trasversale dentro l'universo della rappresentazione, per riunificare il linguaggio della modernità e il suo doppio oscuro, rinnegato dalla prassi selettiva delle categorie dell'assetto umano e sociale che l'Occidente si è dato.

Le più comuni, le categorie sano e ammalato, sono forse, insieme alle categorie povero e ricco, le più congeniali ad una società come la nostra organizzata sul concetto di potere come superiorità. Non per niente, proprio nel nostro tempo, sanità ed economia, nel quadro della globalizzazione, costituiscono i vettori sociali più delicati ed inquietanti nel futuro del pianeta.

In questi dieci anni, Mito, Teatro e Scienza, nel percorso interdisciplinare segnato dal Progetto Amazzone, hanno tessuto incontri, azioni, presenze, passaggi, scritture, immagini, visioni, emozioni di cui qui si vuole dare una parziale testimonianza, per la parte riguardante il teatro.

Con le rappresentazioni, i laboratori, i dibattiti, ha preso sostanza una pratica del teatro che ha a che fare col "tragico" e le sue forme di permanenza nella contemporaneità.

(dalla prefazione di Anna Barbera e Lina Prosa)

Scene del tragico nel teatro contemporaneo

Un'esperienza: il Progetto Amazzone.

a cura di Lina Prosa



cancer in
blue
*ten years 1996***2006**

Progetto Amazzone

Direzione: Anna Barbera, Lina Prosa • *Produzione:* Associazione Arlenika onlus

Sede operativa: Centro Amazzone - 90134 Palermo - Italia - Corso Alberto Amedeo, 13 - Villa Basile Tel. +39.091.6124003 Fax +39.091.6120140

E-mail: info@progettoamazzone.it Web-site: www.progettoamazzone.it

Cellule di Carta - 4

Stampa: Priulla s.r.l. - Palermo 2005

Nei luoghi di costrizione dove si pensa

“In uno dei primi pomeriggi del suo soggiorno in ospedale, aveva ascoltato, così mi disse, un eccellente organista e mentre era intento ad ascoltare l'organo, aveva riflettuto sul mio futuro.

Questo soggiorno in ospedale gli era parso ad un tratto una fatale necessità, non certo dal punto di vista medico, bensì esistenziale, perché proprio qui in ospedale, in questo quartiere della sofferenza, che a suo avviso stimolava apertamente pensieri decisivi e di vitale importanza per la nostra esistenza, lui era giunto a una riflessione fondamentale sulla sua situazione, e anche sulla mia.

Di tanto in tanto malattie di questo tipo, reali e non reali che siano, queste le sue parole, sono necessarie per poter pensare quelle cose che un essere umano non pensa se non è colpito transitoriamente da una malattia di questo genere.

E se non veniamo costretti nel modo più semplice e naturale, ossia dalla natura stessa, a entrare nei quartieri del pensare, come in effetti sono senza ombra di dubbio gli ospedali e in genere ogni sorta di ospizi, dobbiamo fare in modo con qualche artificio di essere ricoverati in questi ospedali e ospizi, anche se prima dobbiamo trovare o inventare o addirittura suscitare artificialmente in noi queste malattie che ci costringono ad andare negli ospedali e in generale negli ospizi, così lui, perché non siamo in grado di pervenire in altro modo a questa attività del pensiero di vitale e decisiva importanza per la nostra esistenza”.

Thomas Bernard

(Brano tratto da “Il respiro”, Adelphi Edizioni, Traduzione di Anna Ruchat).

Se la funzione del teatro è non chiudere il conto col dolore di ogni tempo.

Per una prefazione.

di Anna Barbera e Lina Prosa

Sono dieci anni che il Progetto Amazzone è presente nel dibattito culturale parlando di dolore, cancro, globalità, corpo, ferita, cambiamento. La malattia, un'occasione per guardare in senso trasversale dentro l'universo della rappresentazione, per riunificare il linguaggio della modernità e il suo doppio oscuro, rinnegato dalla prassi selettiva delle categorie dell'assetto umano e sociale che l'Occidente si è dato.

Le più comuni, le categorie sano e ammalato, sono forse, insieme alle categorie povero e ricco, le più congeniali ad una società come la nostra organizzata sul concetto di potere come superiorità. Non per niente, proprio nel nostro tempo, sanità ed economia, nel quadro della globalizzazione, costituiscono i vettori sociali più delicati ed inquietanti nel futuro del pianeta.

In questi dieci anni, Mito, Teatro e Scienza, nel percorso interdisciplinare segnato dal Progetto Amazzone, hanno tessuto incontri, azioni, presenze, passaggi, scritture, immagini, visioni, emozioni di cui qui si vuole dare una parziale testimonianza, per la parte riguardante il teatro.

Con le rappresentazioni, i laboratori, i dibattiti, ha preso sostanza una pratica del teatro

che ha a che fare col "tragico" e le sue forme di permanenza nella contemporaneità. Si ricorda che il teatro è stato ed è così determinante nello sviluppo del Progetto Amazzone al punto che l'Associazione Arlenika ha creato all'interno del Centro Amazzone il Teatro Studio "Attrice/Non", laboratorio permanente, per la sperimentazione dei linguaggi dei lati "oscuri" dell'esistenza, punto d'incontro tra professionismo e non professionismo.

Il Progetto ha navigato quindi in questi anni su mari di frontiera, su concetti come malattia e diversità, su corpo come utopia, modifiche corporee e cambiamento del destino.

Ha in fin dei conti focalizzato la materia del teatro. Ne ha dato uno sguardo speciale, svelando il "tragico", spesso, con la riscrittura delle fonti del teatro classico, e spingendolo tante volte a sconvolgere l'ordine pattuito tra presente e memoria. Ha percepito il tragico nei luoghi e nelle forme non deputati, indicando la sua presenza anche fuori dai confini precisi, in quei substrati psichici sepolti nella quotidianità e in quei deserti dell'animo umano da dove a volte anche l'arte si ritira. Il tragico spesso si percepisce come pre-scena. È l'atmosfera, l'ambiente, il colore, il sentimento con cui il tragico

sorveglia il destino umano in un contesto di pericolo, specialmente se si tratta della donna che nel Progetto Amazzone presta una sorgente emblematicamente dolorosa: la chirurgia del seno. In questo volume abbiamo raccolto solo pochi materiali relativi al nostro teorema, scegliendo quelli che possono costituire esempio e contenere le tensioni del percorso progettuale.

Un percorso qui racchiuso tra due frontiere della clandestinità: quella originaria che ha dato vita alla rivolta delle mitiche Amazzoni, quella attuale, vissuta sul corpo e sul destino di chi oggi attraversa illegalmente il Mediterraneo.

Accanto ad alcuni scritti di relatori presenti alle conferenze di questi anni, si troveranno qui materiali sullo spettacolo della prima edizione,

“L’assalto al cielo” regia di Thierry Salmon, sullo spettacolo della quinta edizione **“Bang Bang in Care-Filottete e l’infinito rotondo”**

regia di Giancarlo Cauteruccio,

e due spettacoli del Teatro Studio Attrice/Non,

“Le Antigoni” e **“Cassandra on the road”**.

In tutti e quattro i casi si tratta di un personaggio mitico: Pentesilea, Cassandra, Antigone, Filottete, chiamati qui a significare la posizione drammatica

del nostro stare nella contemporaneità.

Su questa posizione scende la parola di Bernard-Marie Koltès con cui la sesta edizione del Progetto Amazzone riflette sul tema dell’Epica e dell’eroe in relazione alle peripezie dell’attualità e della marginalità. La scelta degli antipodi temporali come vittoria del teatro sulla dissoluzione dell’utopia, sulla perdita.

L’ingresso nel “teatro” attraverso una porta “secondaria”, il dolore, consente di rispondere alla necessità di trasportare i grandi interrogativi dell’esistenza, della storia, sul fronte più avanzato della vita: il presente.

la clandestinità e l'*altra* storia



Dove nasce il Progetto Amazzone.

di Lina Prosa

1. La rivolta delle donne e la nascita del tragico

Amazzone, dal greco *a-mazon*, significa *senza seno*. Il mito racconta che le Amazzoni per ribellarsi ad uno stato di schiavitù maschile e al diritto del vincitore di impadronirsi della donna come bottino di guerra, trasformarono i propri gioielli in armi e per combattere bene con l'arco si amputarono il seno destro. Le Amazzoni vinsero, costituirono una comunità femminile regolata da leggi proprie. Questo accadde di notte. Di nascosto. In clandestinità. Come in tutte le insurrezioni, le rivoluzioni. Per le donne questa è la notte più importante nel calendario del labile confine tra leggenda e storia. È l'inizio di una "visione". Quello delle Amazzoni è un mito anomalo, è reale ed irreali nello stesso tempo. È scottante, scabroso. È presente nell'immaginario contemporaneo come un monito, un terribile evento. È imbarazzante come se in certo qual modo investisse un problema morale, da espellere dalla società, da relegare quindi ai "confini del mondo" come già faceva a suo tempo Eschilo in "Prometeo incatenato" nell'indicare ad "Io", lungo il suo nomadismo estremo, la posizione della città delle Amazzoni. Gli archeologi oggi situano, realmente, l'antica guerriera nella steppa asiatica, in un paesaggio fisico e antropologico attraversato dalle scorribande di donne nomadi a cavallo, immagine che ha fornito forti suggestioni al formarsi dell'immaginario collettivo. Ma è la fama che ha sempre ruotato intorno alla tipologia femminile "Amazzone" a mostrare come si è in presenza di un non-reperto su cui il tempo ha lavorato per sottrazione, in funzione di una cultura da negare, da cancellare.

L'affermazione di una società fondata sulla centralità femminile non poteva mai passare indenne attraverso la storia, ma anche attraverso il potere dell'immaginazione, allorché il sopravvento del patriarcato doveva imporre le proprie regole di potere nelle relazioni di genere. Ma il mito è vibrante, epico, assoluto. Segna il cielo della freccia, della comunicazione guerriera solitaria, oggetto volante nell'altra parte del mondo, là dove non sorge più il sole. Si sente il sibilo e non si conosce il bersaglio. Segna la terra del cavallo e della donna. Trasmette il battito concitato dello zoccolo, ma non se ne conosce la destinazione. In questo luogo evitato dal sole si è affacciato il "tragico". Lo spirito di una etnia sacrificata senza alcuna ricompensa nella sistemazione celeste degli eventi umani. Siamo ancor prima del *tragos* greco, quando per rappresentare la rigenerazione di un'intera società fu sufficiente sacrificare un montone. Siamo nella trasmissione diretta di una incalcolabile reazione corporea che ancora oggi non riesce a spegnere l'iniziale forza d'urto e non si placa. La prima ribellione femminile, agita direttamente col corpo della combattente, creò una frattura insanabile nella cultura arcaica. Il taglio del seno separò le forme della femminilità dalle forme delle competenze culturali e nella tempesta primigenia dei ruoli, le donne coraggiose non ricevettero amore e protezione dalla memoria. Cominciò con un vissuto consumato sulla pelle di una creatura in carne ed ossa un meccanismo di separazione che avrebbe attraversato il teatro, anzi lo avrebbe preannunciato. Ancora oggi il nome Amazzone designa un modo di essere e di comportarsi della donna, mascolino, crudele.

Ancora oggi le Amazzoni sono ispirazione più per il cinema di fantascienza che per la letteratura, così come fu difficile per i poeti antichi parlarne, tramandarne i fatti. Eppure nella contemporaneità ci sono permanenze amazzoniche, come quelle inerenti la Foresta Amazzonica che hanno a che fare con il destino stesso del pianeta e con genocidi che ricordano quello delle guerriere sciite...

Sulla scorta delle poche tracce documentate si possono riconoscere tre filoni che hanno a che fare con l'eredità tragica trasmessaci dalle Amazzoni.

Un filone **mitico greco** che dalle citazioni di Eschilo, Erodoto, approda alla reinvenzione operata da Kleist in "Pentesilea"; un altro **moderno/coloniale** che nelle campagne europee di conquista delle Americhe riesuma l'Amazzone nella figura tribale della indigena.

I navigatori spagnoli del '500 scoprendo il grande fiume giurarono di aver dovuto combattere con le mitiche guerriere. Un domenicano al seguito della spedizione di Gonzalo Pizarro annotava che nel 1542 nella foresta amazzonica ci fu uno scontro con le Amazzoni e che lo stesso fu ferito da una freccia dalle agguerrite donne. Chissà che impressione avrà fatto agli avventurieri europei, portatori del successo della ragione, la visione di donne indigene capaci di difendere con accanimento nella foresta figli e cose.

Altro filone ancora **ecologico/geografico** sta nella gigantesca lotta di sopravvivenza della foresta amazzonica o Mata Virgem, il più grande polmone verde della terra in pericolo di vita, il gigante innocente ferito a morte dalle speculazioni dei colossi economici mondiali.

L'atto finale della violazione del pianeta si avvia tragicamente ad identificarsi con lo stesso genocidio da cui ha preso il nome.

2.La natura separata del teatro.

Parlare dell'Amazzone significa parlare di noi.

Con un giro lungo che ci porta lontano, oltre le certezze che la storia ci ha prospettato.

Vuol dire tornare a parlare del corpo.

Il corpo separato, il corpo terrestre, il corpo tribale (La Mata guerriera - la Mata Virgem - la Mata colonizzata).

Un corpo che attraversa l'avventura umana nei suoi episodi più alti e più bassi, nei suoi incanti e disincanti. Del corpo si occupa il teatro, ma anche la scienza medica.

L'attore e il medico possono essere complementari, nel modo in cui lo possono essere l'albero e la foresta; l'attore è capace di contenere l'idea della foresta, il medico di ascoltare da un solo albero il vento della foresta.

Ma c'è una differenza di luogo in cui ciascuno si è isolato per coltivare la propria arte, gesto questo che ha modificato e continua a modificare radicalmente la funzione dell'uno e dell'altro.

Quando l'arte e la scienza hanno diviso i loro compiti, hanno diviso il corpo tra organo e metafora. Il vero effetto devastante è stato l'abbandono della foresta.

L'allontanamento da un legame antropologico, dalla funzione di complemento di un ascolto straordinario.

La perdita di una posizione sciamana.

La Mata ne soffre. La Mata ne muore.

La Mata utilizza il "tragico", presenta il cadavere a Dio, come atto di accusa, presenta il cadavere al popolo come atto di amore.

È lo spettacolo primigenio tra cielo e terra.

Nell'immaginario contemporaneo il mito della donna guerriera si può collegare con la condizione fisica delle

donne operate di cancro al seno, anch'esse impegnate in una lotta di sopravvivenza non solo fisica ma anche psicologica considerato lo stravolgimento che il tumore apporta nello schema dei valori, nella visione del mondo e nel rapporto con la realtà.

Tutto ciò sembra di facile lettura. A prima vista lega entrambe soltanto la amputazione della parte del corpo simbolo della femminilità, della maternità.

Ma è la natura sciamanica delle antiche donne che assume grande importanza nel Progetto Amazzone e nella evoluzione stessa della pratica teatrale.

Le Amazzoni: guerriere sì, ma anche guaritrici.

Intelligenze riparatrici.

Illuminanti sono le parole di Elemire Zolla:

“la fantasia sciamanica riesce a ordinare il cosmo evocando un archetipo fondamentale, quale l’ascesa di una montagna, l’entrata in una caverna e la scoperta, in fondo alla caverna... in realtà è unica la storia: l’attraversamento di un percorso accidentato, la perdita di tutte le vesti e, infine, l’arrivo nudi alla meta e la lotta per avere l’accesso alla fonte della verità e della vita. L’esperienza sciamanica è sempre terapeutica nel senso che, riconducendo l’uomo alle scene fondamentali, permette a questo di acquistare una visione complessiva della realtà e quindi di superare quell’angustia che ha determinato la malattia. Oggi, in certi paesi dell’America Latina, dove la tradizione sciamanica ancora sopravvive, lo sciamano viene chiamato a risolvere quei casi disperati che nessun medico riesce a guarire: è interessante notare il fatto che, ancora oggi, qualche volta tali sciamani riescano a trasformare il malato. Inoltre, un tempo, la funzione terapeutica dello sciamano era concepita come un tutt’uno con la funzione poetica, con la funzione musicale e con la funzione, in genere, teatrale: un tempo non si facevano distinzioni, dunque l’arte doveva guarire.

Un’arte che non era in grado di guarire era considerata inutile, era considerata come uno scialo di immagini che non rispondeva a nessun fine. Quindi la domanda non è tanto come mai lo sciamano si protende alla cura, ma come si fa a produrre arte senza intendere come suo fine la guarigione”.

3. Scene ordinarie del tragico.

Le donne mastectomizzate e le Amazzoni hanno in comune una ragione che sta dentro al patrimonio primigenio del teatro e della cultura occidentale.

È la funzione assoluta del gesto che fonda la separazione e quindi le opposizioni: amico-nemico, attore-pubblico, paziente-medico, maschio-femmina, mente-corpo, ecc. ...

La separazione è percepita come necessità, percezione che passerà a motivare e giustificare un procedimento alquanto precario e poco durevole come il teatro.

Il teatro per attuarsi si ritrae, si separa dal mondo, per ripresentare il mondo stesso da un altro punto di vista.

Ogni volta per riuscirci si ripete, ricomincia da capo. Siamo cresciuti con l’idea “fanciullesca” della malattia legata alla febbre.

La febbre ci ha accompagnato nelle tonsilliti, nelle bronchiti, nelle infezioni.

Il cancro è una malattia senza febbre, senza sintomi, senza ricordi.

Ogni malattia porta con sé una separazione.

La tonsillite toglie i bambini dal gioco e dalla strada, il cancro separa il corpo dall’ordine biologico.

Un teatro senza malattia è insignificante.

Essendo il teatro di per sé un luogo separato non può fingere di essere sano. Così è teatrale chi concorre alle amputazioni trasgressive dell’ordine fisico.

Le parti mancanti sono punti di visibilità.

Nella folla un uomo senza una gamba è più visibile di un uomo con tutte e due le gambe, ma non per quello che gli manca ma per il vuoto che si trascina con sé.

Un cieco è più visibile di un vedente per il buio che porta con sé.

Scriveva Cioran in “La caduta del tempo”:

“Finchè si sta bene, non si esiste. Più esattamente non si sa di esistere”.

“Quali che siano i suoi meriti una persona sana delude sempre non possiede l’esperienza del terribile, che sola conferisce un certo spessore ai nostri discorsi”.

Malattia/ Teatro: l'esposizione fisica del corpo.

Ci sono tanti punti di contatto tra il teatro e l'esperienza oncologica.

Si pensi al concetto romantico di arte come *malattia*; al *mistero*, su cui si è tentata la teatralizzazione delle origini e a cui, in senso laico, la ricerca scientifica lega le sue più alte sfide.

Si pensi ancora alla terapia come esperienza sciamanica e alle "lingue" della guarigione.

E poi ancora la metafora, che nel teatro governa la rappresentazione scenica e nel cancro la rappresentazione sociale.

Ma c'è un contatto ancora più evidente che sta in una realtà condivisa da teatro e cancro:

l'esposizione fisica del corpo.

Tema su cui entrambi giocano una partita estrema pur producendosi su piani diversi di linguaggio tragico: a scena e la chirurgia (o la trasformazione fisica data dalle cure). Il teatro proietta il suo destino fuori dal corpo, il cancro dentro il corpo. Il primo tende a riprodurlo; il secondo tende a ridimensionarlo.

Tutti e due creano, per agire, camere apposite, extraquotidiane, che il Progetto Amazzone sperimenta per creare un circuito tra

Estetica e Patologia, Forma e Organo.

Teatro e Cancro sono entrambi strutturati su una dualità.

Da un lato "attore/pubblico", dall'altro lato "medico/paziente".

Certamente il secondo vale per tutte le relazioni di malattia, ma, riguardo alla "parola" in particolare è nel cancro che le viene chiesto di tradire, di depistare, di convogliare altrove il messaggio, per non riconoscere i titoli della verità, a nutrimento della letteratura della menzogna che si struttura spesso nel dialogo umano in prossimità di rischi, perdita, lutto.

Come il teatro può stare con la Medicina.

Il teatro nel Progetto Amazzone si pone come esperienza artistica, in aderenza all'indirizzo del Progetto che considera la malattia come cambiamento, come esperienza di frontiera del corpo. C'è una discordanza che rende oggi il teatro necessario alla scienza medica.

La concezione del corpo come sistema di organi, separatamente significativi, ha alimentato e prodotto l'attuale deformazione culturale che fa del paziente non la persona che è, ma la parte del corpo da curare.

Il corpo, e l'attore ce lo ricorda sulla scena, è sistema unico di linguaggi, in cui l'esistenza struttura se stessa e vi si riconosce in modo esclusivo; è scena del vivere dove tutto concorre, una parola, un gesto, uno sguardo, un silenzio, ad esprimere la specificità dell'individuo.

Il teatro è in certo qual modo il sito archeologico dell'umano, dove un reperto, una storia, un sentimento, un pianto, un riso, un'emozione, possono testimoniare e riferire della presenza e del passaggio dell'uomo.

La conoscenza scientifica, man mano si è sempre più specializzata, suddividendosi in settori sofisticati, fino a fare corrispondere ad un alto livello di specializzazione il maggiore frazionamento del corpo.

Il teatro allora, che non ha mai rinunciato a sé stesso, può prestare alla scienza lo sguardo complessivo sul corpo che questa ha perduto, lo sguardo sul mondo che questa ha trascurato.

Quando il chirurgo si pone dinanzi al corpo col suo bisturi, non sta agendo in una zona limitata del corpo per quanto possa a prima vista sembrare, ma il chirurgo sta mettendo le mani nel cuore di un grande mistero, sta mettendo le mani nella stessa idea dell'umano che ognuno di noi si è fatta.

Sta toccando con mano quel sogno dell'attore di attingere dal proprio scheletro le ossa di Penteseilea, di Edipo, di Amleto...

C'è una violenza che si consuma nel costume sanitario: fare passare i corpi, i pazienti, nella macchina della routine del mestiere.

Dal teatro sappiamo che il corpo che si presenta sulla scena è ogni volta nuovo, allo stesso modo in cui l'attore che ogni volta si presenta sulla scena, non è mai quello che ha recitato la sera prima.

Allora medico e chirurgo possono sottrarsi all'atto violento se prendono coscienza di trovarsi ogni volta davanti a sé non un rappresentante della categoria dei pazienti, ma possibilmente una identità precisa come Penteseilea, Amleto, Ifigenia, Don Giovanni...

Il contributo femminile.

La mutilazione del seno, anche parziale, nella donna ha riflessi che riguardano soprattutto l'identità femminile e la sua rappresentazione nel sociale.

L'esperienza oncologica della donna, si può dire che è l'esperienza oncologica della cultura. È nel corpo femminile che il cancro entra in conflitto con i capisaldi della nostra civiltà: maternità, sessualità, nutrizione, bellezza. Ecco perché alla donna spetta un compito di frontiera e quindi più coraggioso: rompere la catena culturale e trasformarsi da donna comune, in guerriera. Spetta lo stesso compito dell'Amazzone che adattò il proprio corpo all'uso dell'arco, votandolo ad un altro destino, non più solo biologico e speculare rispetto allo sguardo maschile, ma ad un destino autonomo, ad un nuovo progetto di vita.

La pratica teatrale del Teatro Studio "Attrice/Non",

interviene in questo progetto di trasformazione.

È chiaro che qui si invoca un teatro di tendenza.

Un Teatro che nel trovare la sua necessità fuori dalla scena, trasformi i procedimenti umani in drammaturgia.

Il Progetto Amazzone chiede insomma di tenere in conto nella progettualità del nostro presente-futuro il valore poetico del corpo.

Che si possa dire ancora qualcosa di importante di sé anche in prossimità della morte, condurre fino in fondo la responsabilità di un corpo poetico.



1996-2006

Progetto Amazzone - Centro Amazzone Teatro Studio Attrice/Non

Il tema e l'innovazione

Ideato e diretto da Anna Barbera e Lina Prosa, il Progetto è nato nel 1996 con la prima edizione delle *Giornate Biennali Internazionali* promossa dall'Associazione Arlenika onlus e sostenuta dal Comune di Palermo. Il Progetto promuove un approccio alla malattia e all'esperienza del cancro al seno dal punto di vista globale, attraverso il Mito, la Scienza, il Teatro.

Il **Mito** per riprendere contatto con l'origine e attingere al fascino dei simboli e degli archetipi.

La **Scienza**, per fare interagire ricerca, scoperta e partecipazione.

Il **Teatro**, per ridare al corpo "tagliato" valore di comunicazione.

Figura di ispirazione è l'*Amazzone*, la guerriera che si amputò un seno per combattere meglio. Può essere assunta a metafora della lotta contemporanea contro il cancro, ma per la filosofia del Progetto Amazzone è soprattutto l'evocazione di una sintesi memorabile di utopia e coraggio femminile, che vide una comunità arcaica di donne ribellarsi alla schiavitù e utilizzare il corpo per un nuovo progetto di vita.

Il corpo come utopia.

Il Progetto Amazzone, in maniera innovativa, propone lo stesso esempio alla società e alle donne colpite da cancro: la donna al centro di un evento globale, nell'unità inscindibile di corpo e mente. Il seno è simbolo del piacere, della nutrizione, quindi la chirurgia agisce anche su ciò che la parte del corpo rappresenta. Per questo sul trauma femminile si accaniscono paura, pregiudizio, isolamento, allora c'è anche una questione culturale che attiene la malattia e che per il Progetto

Amazzone è una via di conoscenza che va più in là di una sala operatoria, di una storia personale.

Obiettivi

Il Progetto si rivolge a tutti, sani, ammalati, donne, uomini, giovani, al fine di superare la divisione tra *sani* ed *ammalati* che esiste nella società occidentale; promuove l'esperienza umana della malattia come cambiamento unico del corpo e della mente.

Un salto di qualità: dalla terapia all'estetica.

- La *cura* è ricerca di strumenti molteplici e quindi non solo medici, ma "altri" idonei a gestire tale cambiamento. Una possibilità di gestione è quella estetica, fuori dai linguaggi della quotidianità e della comunicazione ordinaria.
- La guarigione è intesa come "processo" e quindi non come ritorno alla normalità *a come si era prima*, secondo il più diffuso luogo comune, ma come attraversamento della diversità (la malattia) e acquisizione della coscienza del cambiamento. In questo senso il Progetto supera il confine tematico del cancro per porsi come azione radicale di valorizzazione delle esperienze umane di frontiera.

Articolazione del progetto

I diversi piani di intervento:

- Le **Giornate Internazionali Biennali** con convegni, spettacoli, dibattiti, assemblee, che ogni due anni portano all'attenzione l'attualità delle problematiche scientifiche e culturali legate malattia;
- Il **Centro Amazzone**, laboratorio multidisciplinare contro il cancro, struttura operativa del Progetto

permanentemente aperta al pubblico;

- Il **Teatro Studio Attrice/Non**, laboratorio teatrale permanente e sede unica per l'Italia della videoteca del teatro del '900 «Occhi del Teatro» donazione dell'Academie Experimentale des Theatres di Parigi.

Le Giornate Biennali Internazionali: le sei edizioni dal 1996 al 2006

I edizione (19 - 24 novembre 1996)

- *L'Assalto al cielo* (da Penthesilea di Heinrich von Kleist) regia di Thierry Salmon;
- *L'Amazzone e l'attrice, drammi del corpo*, a cura di Laura Mariani;
- *Cancro della mammella: biologia, prevenzione e clinica* a cura di Biagio Agostara e Luigi Castagnetta;
- *Corpo e malattia nell'immaginario individuale e sociale* a cura di Alfonso Accursio;
- *Assemblea delle donne: Amazzone oggi: aggiornamento di una lotta.*

II edizione (30 novembre - 5 dicembre 1998)

- *Il riflesso*, laboratorio ed esito scenico di Natalya Kolyakanova;
- *Dalla vita alla scena. La via dei corpi guerrieri* a cura di Ferruccio Marotti con la partecipazione di Susan Strasberg;
- *Lezione magistrale di Dario Fo*;
- *Nuovi orizzonti del cancro al seno* a cura di Biagio Agostara e Luigi Castagnetta;
- *Linguaggi del corpo tra comunicazione e guarigione* a cura di Alfonso Accursio e Pierluigi Giordano;
- *Amazzone: il sogno di una nuova comunità* (Assemblea delle donne).

III edizione (9 - 15 ottobre 2000)

- *Meinwärts* di e con Raimund Hoghe;
- *Polnoc* dello Studium Teatralne di Varsavia, regia di Piotr Borowski;
- *Alle sorgenti del teatro. Gioco, rito, guarigione* a cura di Ferruccio Marotti e Luisa Tinti;

- *Guarigione sciamanica* con Yelitz Altamirano Valle;
- *Strategie contro il cancro per il nuovo millennio: terapie convenzionali, complementari e alternative* a cura del Memorial Sloan Kettering Cancer Center di New York;
- *Conferenza sulla salute della donna: Amazzone e differenze.*

IV edizione (25 novembre - 1 dicembre 2002)

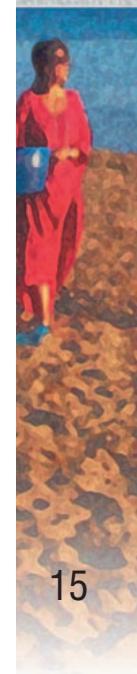
“Dal destino greco al destino genetico”

- *Le Antigoni*, messinscena di Marion D'Amburgo;
- *La notte dei capelli tagliati* (da le Troiane di Euripide), regia di Carlo Quartucci;
- *Le donne nella tragedia greca. Destino e separazione*, a cura di Anna Beltrametti;
- *Vita e opera: la macchina del destino* (Koltès, Pasolini, Genet);
- *Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno*, film di Laura Betti;
- *Dioniso, il dio, il destino nelle Baccanti di Euripide* di Jean Bollack;
- *Il dolore tra biologia ed etica*, a cura di Antonino Buttitta;
- *Evoluzione dei percorsi di cura contro il cancro*, a cura di Biagio Agostara e Luigi Castagnetta;
- *Un patto tra Arte e Salute* (incontri nei musei tra oncologi, esperti d'arte e cittadini).

V edizione (15 - 21 novembre 2004)

“Dal mattino dell'universo al tramonto del cancro”

- *Bang Bang/ in Care - Filottete e l'infinito rotondo*, regia di Giancarlo Cauteruccio;
- *Le Vigilie della voce*, recital vocale a cura di Miriam Palma;
- *Big Bang, domande sulla vita sulla materia, sull'energia* di Enzo Tiezzi;
- *Risonanze del Mito nella malattia* a cura di Anna Beltrametti;
- *Cosmo Sonoro e Caos biologico*, a cura di Antonino Buttitta;
- *Suono e comportamento* a cura di Luigi Pestalozza;
- *Uomo e cancro: ascolto, conoscenza, trasformazione*



a cura di Biagio Agostara, Luigi Castagnetta,
Giuseppe Carruba;

- *Un patto tra arte e salute*, seconda edizione.

VI edizione (13 - 18 novembre 2006)

1996 - 2006

Cancer in blue - Epica della cellula e degli eroi

- *Il Villaggio degli Eroi*,
Installazione multimediale al Museo Archeologico
"A. Salinas";
- *Blu: il colore dell'idea e della guarigione*,
Dieci anni di impegno e di innovazione
col Progetto Amazzone;
- *Il tallone di Achille*, Laboratorio di narrazione;
- *Teatro e società nel Progetto Amazzone*,
Koltès e l'epica della periferia,
La Marche, di Bernard-Marie Koltès
regia di Giancarlo Cauteruccio;
- *Odissea dell'eroe e del corpo*,
a cura di Anna Beltrametti;
- *Malattie rappresentate, malattia vissuta*,
a cura di Nino Buttitta;
- *Cancro al seno ed epica della guarigione:*
dall'epigenetica alla clinica,
Conferenza di oncologia.

Il Centro Amazzone

È nato alla fine del 1999 promosso dall'Associazione Arlenika in collaborazione con il Comune di Palermo e l'Azienda ospedaliera "Civico", "G. Di Cristina", "M. Ascoli". Il Centro Amazzone è strutturato come Laboratorio Multidisciplinare contro il Cancro a realizzazione delle linee-guida del Progetto Amazzone. Modello di integrazione tra medicina e cultura, annulla sul piano operativo la distanza e la differenza tra sani ed ammalati, tra il dolore e la cultura, facendo procedere insieme le aspettative di guarigione con la crescita della persona. Le attività sono dedicate alla prevenzione del cancro al seno e al sostegno delle donne nel percorso della malattia, attraverso la valorizzazione delle risorse umane.

Le aree di attività

Prevenzione del cancro al seno e sostegno nella malattia

Incontri di informazione e di orientamento. visite senologiche di prevenzione a cura del Dipartimento di Oncologia - Ospedale «M. Ascoli», mammografie a cura dell'Istituto di Radiologia, Facoltà di Medicina, Università di Palermo; consulenza psicologica a cura del Servizio di Psicologia dell'ASL 6; incontri di comunicazione tra paziente e medico.

Spazio di cultura scientifica "Marie Curie"

Conferenze e seminari su argomenti di oncologia, psico-oncologia, immaginario femminile, antropologia, formazione, progetti di ricerca multidisciplinare, laboratori di ecologia, viaggi di conoscenza, video.

Il "Teatro Studio Attrice/Non"

Un programma annuale di laboratori è dedicato alla ricerca dei linguaggi teatrali e al rapporto tra corpo e utopia, tra emozione e scena, che spaziano dal mito e dalla drammaturgia antica alle problematiche umane di maggiore attualità. Materia di lavoro sono l'espressione corporea, la scrittura, il canto, la drammaturgia del vissuto, la progettazione scenica. Le attività sono aperte a tutti: donne alla prima esperienza teatrale, attrici, attori, scrittori. Da qui nasce il nome dato al laboratorio per significare un'esperienza che tiene conto di apporti umani eterogenei, fuori dagli stereotipi del teatro di mercato e fuori dagli schemi del teatro-terapia, con cui spesso viene scambiata l'attività teatrale del Centro Amazzone solo perché la malattia viene accostata alla pratica scenica.

L'esperienza valorizza la funzione sociale del teatro. Come la tragedia classica usa il dolore, la ferita, per una esperienza di rigenerazione dei partecipanti. Il laboratorio come fabbrica della poesia del corpo; dal corpo *tagliato* al corpo *significativo*, un viaggio oltre le

chirurgie delle tante sale operatorie della realtà: l'anestesia dell'emozione, la perdita dello slancio politico, la censura delle diversità, la decadenza della parola. Il Teatro Studio dispone di una biblioteca e di una videoteca.

OCCHI DEL TEATRO

La videoteca Occhi del Teatro.

La videoteca raccoglie tra l'altro 56 video che documentano il lavoro dei maestri del teatro del '900, pervenuti al Centro Amazzone con una donazione dell'Academie Experimentale des Theatres di Parigi diretta da Michelle Kokosowski e dall'Institut Memoires de l'Edition Contemporaine diretto da Albert Dichy, col sostegno del Centro Culturale Francese di Palermo.

Teatro Studio Attrice/Non Attività 2000-2006

Progetto "La Farmacia di Penthesilea"

Prima tappa, "La partenza, la scelta delle armi",

- *Centro Amazzone, 8 marzo 2000*
Spettacolo "La Farmacia di Penthesilea",
messinscena di
Giovanna Cossu, Lina Prosa, Daria Teresi
- *Festival "Palermo di Scena",
12 settembre 2000*
- *Festival "Autrici a confronto", teatro "La Limonaia",
Sesto Fiorentino, 23 ottobre 2000*

Femminile e Follia

Seminario di Marion D'Amburgo

- *Palermo, Centro Amazzone,
Sala "S. Strasberg", aprile 2000*

Parole dentro

Studio scenico sulla reclusione politica e corporea
Realizzazione di gruppo

- *Palermo, Centro Amazzone,
sala "S. Strasberg", marzo 2001*

Progetto "Le Antigoni"

"*Antigone: corpi teatrali resistenti*",
con Michelle Kokosowski,
Academie Experimentale des Theatres, Parigi

- "**Le Antigoni**", lo spettacolo
messinscena di Marion D'Amburgo
*Rassegna "Le Opere e i Giorni",
Teatro "Ai Due Alberi", settembre 2001*
- *Cosenza, Teatro Rendano,
dicembre 2001*
- *Caltanissetta, Teatro Comunale Margherita,
maggio 2002*
- *Teatro di Segesta, 19 - 20 luglio 2002*
- *Teatro Santa Cecilia,
Palermo, 25 - 26 novembre 2002*

Cassandra on the road

Messinscena di Marion D'Amburgo e Lina Prosa

- *Antella, Teatro Comunale, 2003*
- *Palermo, Centro Amazzone,
Teatro "Ai Due Alberi", settembre 2003*

Negozi Gerusalemme

Drammaturgia di gruppo
a cura di Lina Prosa e Daria Teresi

- *Palermo, Cantieri Culturali alla Zisa,
Spazio Grande Vasca, dicembre 2003*

Le vigilie della voce

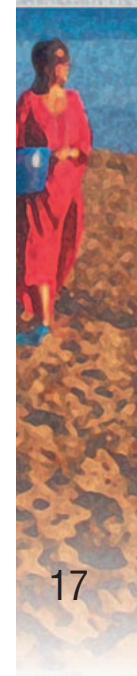
di Miriam Palma

- *Palermo, Museo Archeologico,
Progetto Amazzone, novembre 2004*
- *Piana degli Albanesi,
Cattedrale, dicembre 2005*

Progetto "Fino a Lampedusa"

Progetto multidisciplinare sulla clandestinità:
film, reportage, installazione, canto

- con François Koltes, Anna Beltrametti,
Maria Lombardo, Patrizia Pinotti, Lina Prosa,
Anna Barbera, Marie Vayssiere, Mauro D'Agati
- *Palermo, Centro Amazzone, 2005 - 2006.*



sguardi
sul tragico



Un prologo.

di Claudio Meldolesi

Le nostre società tecnologiche reagiscono al mistero negandolo. Perciò le città occidentali confinano l'incontro con la morte nei luoghi più periferici; e non parlo solo dei cimiteri, che sono stati espulsi dalla esperienza quotidiana della vita e profanati da meccaniche procedure d'interramento.

Non è facile trovare nemmeno l'obitorio all'interno dell'ospedale che, a sua volta, è isolato nell'habitat odierno.

E poiché, contestualmente, televisione e cinematografo sono colonizzati dai temi dell'eliminazione materiale dell'individuo, sotto ogni cielo e in ogni forma, con preferenza per le più aggressive e patologiche, ancora più metafisica si fa questa distanza fra vita e non vita, e inerme, tragicamente, la condizione dei predestinati. Contro questa logica, anzitutto, si realizza il Progetto Amazzone ideato non a caso da donne e, in particolare, da due donne creative e ostinate.

All'inizio del secolo che si va spegnendo, in quell'inizio profeticamente contrassegnato dalla guerra più vasta e terribile che si fosse mai vista, solo un grido espressionista sarebbe stato concesso a riunioni pubbliche, come la nostra; oggi siamo invece istituzionalmente convocati per dire del «mito» dell'Amazzone, ma in un pianeta ormai portato alle soglie dell'autodistruzione.

A qualcuno è sembrato donchisciottesco o puramente accademico, perciò, questo incontro, a cose fatte, però, potrà rivelarsi «utile» nel senso pieno della parola. Si tratta di scavare e dialogare fra soggetti diversi, cercando nell'altra faccia dell'Amazzone, donna fattasi guerriera, donna dal seno reciso, donna ribelle allo *status quo*.

In che senso possiamo dircene figli?

L'ambito dello scavo non potrebbe essere più oscuro, per questo, sono stati qui riuniti scienziati del corpo misterioso. Tali sono i clinici oncologi e gli studiosi della psiche, e non meno lo sono gli artisti e gli studiosi teatrali, essendo nato il teatro dal bisogno di rendere visibili e narrabili tutte le storie umane: a cominciare da quelle più «terribili» e degne di «pietà», quali erano le tragiche per Aristotele.

Non credo infatti che avesse ragione Testori, quando poneva a limite del diritto di teatralizzazione la soglia dell'ospedale degli incurabili, dei senza speranza. Non a caso, la grande drammaturgia novecentesca nacque con Cechov, che era medico, e conobbe fondamentali sviluppi con Schnitzler, il confidente di Freud, e passi per l'esperienza del giovane Brecht, studente di medicina e medico militare e, poi, per il calvario psichiatrico di Artaud riappropriato poi da Grotowski. E la lotta con la condanna fisica ha continuato a generalizzarsi nel teatro in lotta con le oscurità della vita; come la sociologia drammaturgica di Goffman si è manifestata fra mura ospedaliere, non senza richiami a Moreno e a Jung.

Delle donne artiste, poi, l'Amazzone può dirsi una musa: come soggetto altro che si affida alla potenza del cavallo per fuoriuscire dalla stanzialità subalterna, predestinata, per vedere - conoscere l'oltre; che si pone così in guerra con la schiavitù non avendo esitato ad amputarsi il seno, scelta la via di combattere con l'arco, cacciare e perfezionare la natura; che tragicamente prosegue la sua ribellione, sapendola irrealizzabile, e giunge così a collegare il rispetto primitivo della vita con il futuro, un futuro che, evidentemente, ancora ci riguarda.

E se oggi possiamo amare in lei più la ribelle della donna in armi, selvaggiamente ritratta dagli antichi,

il senso della socialità alternativa che ha innescato nel tempo può rivedersi fin nella storia recente delle partigiane in armi, in contrasto col maschilismo diffuso della Resistenza, come nella molteplice autorappresentazione umana: non è fra l'antico e il futuro che ancora trova il suo tempo il teatro?

Ogni ingegneria mitica è polisemica e ogni scienziato come ogni artista stabilisce con essa i suoi rapporti di socialità.

Non a caso, è tanto variata nel tempo la raffigurazione dell'Amazzone, nelle arti visive come nella coscienza mitopoietica.

E lo smarrimento di questo senso di superiore proiezione rigenerativa è una delle grandi perdite del nostro tempo.

Ho perciò l'impressione che questo convegno riuscirà davvero solo se dall'interno dei saperi coinvolti si innescheranno dinamiche di debordamento.

Questo mito della ribellione e della perdita, sempre pronto a rinascere obliquamente ha nella meraviglia infinita del corpo il suo nucleo. Come mito del corpo per se generatore, che rifiuta il limite naturale e culturale in vista di superiori visioni della natura e della cultura, l'«ingegneria» dell'Amazzone è disposta a ristrutturarsi ancora.

Politica in senso utopico è la posta in giuoco degli spericolati lavori che ci attendono; ma di una spericolatezza a misura d'intelligenza nuova qui si tratta. All'uomo che Goffman dice «equilibrista» involontario fra i ruoli che la società gli impone, le promotrici di questo incontro offrono l'occasione di specchiarsi con spericolatezza, appunto, in un mito di elementare ricongiungimento, che, si badi, non rispecchia altri stadi originari ma un'altra esperienza dell'esistente.

Significativamente ci troviamo a Palermo e non a Roma o a Milano.

L'«asse Roma-Milano» fu teorizzato dal fascismo per lo sviluppo della cultura e del teatro, in particolare; e oggi che nelle due metropoli il teatro vero nasce per eccezione è sintomatico che le Amazzoni ci chiamino a Palermo, quale epicentro della periferia italiana ed europea.

Quale mito sempre in via di riformulazione, l'Amazzone è figura più concreta, nell'intimo, di tanti contingenti «realismi». Sono perciò le donne, con la loro cultura altra, a ricordarcelo in questo minaccioso fine millennio: in cui il giuoco degli scambi economici pretende di sostituirsi all'esperienza singolare - di - gruppo, quale fu quella di cui qui parliamo, che perdura enigmaticamente in noi.

Teatro e terapia chiedono a questo punto il loro spazio specifico e di relazione con l'Amazzone e col tumore: temi che ho qui anticipato e ambientato, più che introdotto, perché solo per approfondimenti potrà identificarsi la parte in comune del discorso: cosa non facile, dato che la drammaturgia procede dal generale al particolare, all'inverso della ricerca scientifica «esatta».

Lungo i differenti processi analitici dovremo cercare i punti d'incontro, perciò, nella convinzione che l'oggetto e la sua rappresentazione non sono entità distinte. Se il teatro dilata le parvenze oggettive al rischio di mistificarne la natura, il grande uomo di teatro può profetizzare, come in fondo fece Artaud dicendo «peste» invece di «tumore», ma fornendo di questo impressionanti presentimenti nell'intuizione del male che devasta l'interno dell'uomo riducendolo infine a simulacro.

E d'altro canto la natura sintomatica del dettaglio che a teatro si fa generativa, è evidentemente debitrice del sapere organico, sia clinico che psicologico. Per cui, anche se non riuscissimo a trovare significative tangenze fra i due percorsi di ricerca, alla fonte i due saperi resterebbero in fertile relazione. Il seno mutilato dell'Amazzone indurrà certo, da questo punto di vista, a rivelazioni reciproche e quindi a dilatazioni di autoscienza.

Se la scena si illumina per stabilire relazioni fra entità che nella vita appaiono indeterminabili e se è invece la determinabilità il fattore istitutivo della ricerca scientifica, è poi l'intelligenza del possibile a fare dello specialista un creatore, in tutti e due i saperi.

E il mistero del seno reciso non può essere pienamente compreso da uno solo dei due punti di vista e nemmeno affidando a un'altra scienza dell'uomo, metodologicamente sottile, un mandato sintetizzatore. Siamo allo stadio delle conoscenze oscure, in materia, ma non prive di una logica maggiore. Chi scrive ha avuto occasione di partecipare a tre incontri universitari, prima di questo, in cui il teatro ha dialogato con scienze prossime su temi di frontiera, ma – come in questo caso – sollecitati dagli uomini di scena. Ebbene solo il primo non ha avuto esito dialettico, per l'indifferenza del grande Laborit alle problematiche del teatro antropologico che l'ospite, Barba, gli poneva da maestro esploratore.

Credo che la maggioranza degli scienziati diffidi dell'«universalismo» teatrale, ma fu Barba, nell'occasione, a mostrarsi lungimirante, pur conoscendo la sola biologia del teatro. Un incontro con vari sociologi europei, a Budapest, ha poi felicemente risollevato il tema delle permanenze strutturali a teatro,

mentre lo scorso anno a Malta, il cerchio si è chiuso e riaperto, proprio sul terreno biologico dell'espressivismo di varie coinè sociali, dimostrando transitive persino le strutture espressive di varie specie animali.

In tal senso, percepisco questo ritorno culturale dell'Amazzone, figura allo stato naturale che in questo oscuro fine millennio ci chiama a riconoscere la cultura nel senso più ampio del vivere con la natura. Tema infinito, anche questo, per il teatro e decisivo per il nostro futuro di viventi.

(Dalla brochure «Progetto Amazzone», 1996)

Dalla costruzione all'invenzione: corpi altri.

di Laura Mariani

Per introdurre l'ampio tema del corpo femminile a teatro seguendo il filo conduttore dell'Amazzone, propongo in queste prime pagine due problematiche: da un lato quella della donna guerriero come figura di punta per l'attivazione di energia maschile sulla scena (con o senza travestimento) e, dall'altro, quella del dolore e della fatica fisica come strumenti di ricreazione del corpo in scena.

Le prime professioniste, le attrici della commedia dell'arte, vestirono volentieri i panni del guerriero, fino a incontrare la grande Clorinda. Andando oltre l'esibizione e i ruoli sociali, per sfidare la natura, esse evocavano con le loro metamorfosi le "zone d'ombra" fra i sessi. Sviluppavano così una energia inquietante per le sue contraddizioni, tra potere seduttivo femminile e forza maschile, e suscitavano fascinazione erotica e paura insieme (Taviani).

Seguendo le successive peripezie di Clorinda dentro l'immaginario sette-ottocentesco, Hélène Cixous si sofferma sull'opera di Rossini, ispirata al *Tancredi* di Voltaire, di cui è protagonista Amenaide: priva ormai della corazza ma ancor "più fortemente Clorinda", più bella di una donna e più potente di un uomo, mentre Tancredi ha la voce femminile del contralto e agisce in una sorta di lenta danza interiore, come se ciò che canta in un uomo fosse femminile. Dove comincia e dove finisce un uomo? Dove comincia e dove finisce una donna? Tancredi e Clorinda/Amenaide racchiudono come coppia l'enigma. Tancredi è una donna in un uomo; due voci entrambi femminili si rincorrono, una non è di donna, l'altra non è solo di donna.

All'altro polo la guerriera di Kleist, la Penthesilea, è tragica portatrice di morte: in guerra con l'altro – il sesso maschile pur quando ama – e con i suoi

stessi sentimenti. Simbolo di femminilità divorante e di cros primordiale, impotente a uscire dalla sua condizione di straniera per accedere a una identità sessuale "armonica", l'Amazzone diventerà madre degli "idoli di perversità" che popoleranno le fantasie maschili nella crisi di fine ottocento (Dijkstra). Contrassegnerà in tal senso non una "zona neutra" di possibile indistinzione o di superamento, ma un punto di non ritorno, in una guerra tra i sessi irrisolvibile.

A livello sociale inoltre la donna guerriero fece da riferimento a donne "in fuga" dalla loro quotidianità, soprattutto in stato di bisogno: molte, infatti, si arruolavano nell'esercito e se venivano scoperte si giustificavano con l'amor di patria. Di fatto l'inversione vestimentaria comportava una rottura rispetto all'esistenza precedente e una nuova identità di genere, con una radicalità capace di evocare il mito originario dell'Amazzone guerriera, con analogiche mutilazioni. Donna Catalina de Erauso, monaca alfiere del primo Seicento, si tagliò i lunghi capelli l'ultima notte in cui rimase nascosta: fu il gesto finale della sua trasformazione, il più sofferto forse; poi fece credere di essere un castrato. E Josephine giovane americana costretta nel 1866 a travestirsi per sopravvivere da sola all'ovest, diventò Jo con un gesto irrevocabile: si sfregiò una guancia col rasoio.

È la storia che ha ispirato il film *The Ballad of little Jo* di Maggie Greenwald.

I passaggi da un'identità all'altra sempre implicano processi concreti e rigorosi: tanto più nello spazio del teatro, quando fine dell'arte è non imitare la vita ma materialmente "rifarla" (Artaud). I maestri del Novecento teatrale ci hanno indicato com'è difficile, lento, faticoso questo processo di raddoppiamento del corpo: dalla

*"a quelle
– quelle dall'unico seno –
quelle amiche..."*

MARINA CVETAeva

capacità di conoscerne ogni dinamica, di saperne scomporre le parti, coscienti del fatto che “se si muove la punta del naso, si muove tutto il corpo” (Mejerchol’d) alla ricostruzione unitaria di un corpo/mente d’arte. Via obbligata per giungere a nuovi incontri espressivi della spontaneità e dell’artificialità è diventata perciò la “contrainte”: così Copeau nominava la necessità di agire sotto sforzo e di andare contro corrente, valorizzando per reazione i costringimenti sia esterni che interni nella tensione a cercare oltre i sentieri già tracciati. Ma di queste battaglie fisiche e mentali restano varie tracce nella vita e nell’arte: Titina de Filippo, diceva Eduardo, si ammalò per tutta l’energia che le aveva rubato Filumena Marturano, mentre Sarah Bernhardt è passata alla storia, anche per la capacità di convivere artisticamente con la mutilazione. Dopo essere stata celebre interprete di personaggi femminili e maschili (tra cui Giovanna d’Arco e Théroigne de Méricourt, la

creatrice dei battaglioni amazzonici durante la rivoluzione francese, morta folle alla Salpêtrière), Sarah continuò a fare teatro tra immense difficoltà, nonostante l’amputazione di una gamba. Questo terribile evento la fece diventare “come le statue, come una cosa eterna dell’arte”, secondo le parole della Duse: seppe trasformare la sua vecchiezza e la sua infermità non più in una “decadenza” ma in una “purezza” (Simoni). L’icona dell’attrice mutilata immobile e muta, rappresenta così una materializzazione dei Poteri del teatro, delle sue straordinarie energie, in un culmine dell’arte ottocentesca del corpo, alle soglie della rivoluzione registica. E oggi questa storia squisitamente teatrale si intreccia a una nuova concezione del corpo, de-costruito nella sua naturalità e messo in rapporto sempre più stringente con l’artificialità.

(Dalla brochure «Progetto Amazzone», 1996)

Le voci da dentro

di Anna Beltrametti

Il teatro ateniese di V secolo, tragico e comico, è intrinsecamente sonoro. È teatro musicale, in cui musica, canto e danza costituiscono le componenti primarie, originarie e preponderanti (non bisognerebbe trascurare il lessico tecnico e riflettere sul termine *episodio* con cui si designano le scene di parola e di dialogo in trimetri giambici sulle quali in genere si concentra l'attenzione interpretativa: per Aristotele, *Poetica* 1452b 20, il termine indica quello che sta tra un canto e l'altro, rovesciando la corrente prospettiva di chi legge i corali come stacchi drammaturgici). Ma non solo. È un teatro che sa articolare con estrema sapienza tutte le forme della sonorità: teatro di parola, per eccellenza, in cui le parole pesano come le pietre, ma anche di gridi, di sussurri, di lamenti e interiezioni che non significano come le parole, ma in opposizione alle parole. Bisogna sapere ascoltare questa drammaturgia, cogliere i cambiamenti di registro, le proporzioni distributive, gli strappi improvvisi, i silenzi, le inceppature del discorso, l'afasia.

È ovvio rimarcare che i collassi linguistici, il venir meno o il venir tardi delle parole, e l'esplosione cosiddetta lirica coincidono con l'impennarsi dell'emozione, che la voce pura del canto si spiega quando la logica tracolla con le sue regole e i suoi nessi d'inferenza, che il sussurro e/o il grido soccorrono quando non ci sono più parole per dire il dolore, la gioia, la paura e la vergogna, indicibile per definizione, dei tabù trasgrediti. I drammaturghi (in generale la cultura di V secolo in cui cresce e opera il teatro) sono del tutto consapevoli del legame tra dolore e canto: Aristofane, il coltissimo poeta comico letto purtroppo quasi soltanto in chiave politica, avvia la celebre monodia dell'upupa-Tereo, il re degli uccelli, che risveglia la sua sposa, l'usignolo-Procne,

sottolineando la trasformazione del più profondo dolore per il figlio ucciso dalla madre in un canto così puro da suscitare, a responsorio, il divino lamento dei cori degli dei (*Uccelli* 209-221); la tragedia, lo spettacolo per eccellenza polarizzato sulla morte, accoglie, da Eschilo a Euripide, nella propria architettura numerose forme di compianto, ne diventa il più interessante repertorio (le *Coefore* di Eschilo e le *Troiane* di Euripide sono esempi probanti della tragedia come pozzo di forme e della disciplina a cui il compianto formalizzato e rituale riconduce il dolore), conservando e perpetuando sulla scena ateniese modi musicali e gestuali di derivazione orientale, dal lugubre *ailinos* al *threnos*, al più complesso *kommòs*; le madri in lutto con le loro lamentazioni sono una figura stabile e codificata della tragedia — lo aveva ben visto Nicole Loraux a cui il tema della voce antica può essere fatto risalire.

I drammaturghi sanno anche tuttavia che il canto, se in alcune delle sue molteplici modulazioni è un sintomo del dolore e del disagio, non può essere una terapia. Il canto, nella forma del lamento, dà efficace espressione alla sofferenza.

Lo provano, nel teatro di Sofocle, Aiace, il cui nome può suonare come l'onomatopea del dolore, e Filottete, dalla ferita purulenta e dagli urli disumani, nella pre-civiltà e nella pre-umanità di un'isola di Lemno deserta e primordiale, luogo della regressione assoluta.

Lo drammatizzano, sulle scene euripidee, Medea, imbestialita con i suoi gridi da belva, e Fedra, del tutto astenica, quasi afasica, incapace di rispondere se non per cenni, con interiezioni protrate e brandelli di discorso, all'incalzare della sua nutrice che non rinuncia a cercare le ragioni del male della regina. Il canto, la voce che associa immagini, tenendo insieme con la

Ho visto con i miei occhi il ritorno del re.

Ne sono testimone.

Ma il canto lugubre di vendetta, senza accompagnamento di lira, il mio cuore lo intona dal di dentro, senza averlo imparato, e non ha più speranza né ardire.

(AGAMENNONE 988-992)

melodia quell'affastellarsi che logica distinguerebbe, che condensa simboli e prescinde dal tempo e dalla causa, esprime gli altrimenti inesprimibili scenari della veggenza, quelle percezioni quasi oniriche di cui Cassandra è figura antonomastica – Sabina Crippa mette in giusta luce la posizione di Cassandra tra voce e visione, tra canto e glossolalia, collocandola nel non-tempo e non-luogo del pre-linguaggio. Il canto incanala e orienta quell'energia esplosiva che il dolore o la veggenza liberano, devia chi soffre e chi pre-vede da possibili scariche lesive o autolesionistiche – Ernesto De Martino lo ha mostrato con chiarezza –, ma non cura il male, non incide sulle cause. Nella sua saggezza, intessuta di esperienza e di buon senso, lo sa bene la nutrice di Medea: “a definire sciocchi e di nulla intenditori gli uomini di una volta non sbaglieresti; si sono inventati inni per le feste e, per i simposi e i banchetti, canti che rallegrano la vita; **nessuno però ha scoperto il modo di placare con la musica e con le melodie le odiose sofferenze, da cui morti e miserie si abbattono sulle case** (*Medea* 190-8). Platone tornerà in più contesti sul potere incantatorio, ma non curativo, della musica (*Repubblica* III 411a; *Leggi* II 659e; 664b; 666c; VII 790e; X 887d). I personaggi che non accedono al *logos* o rifuggono da esso – che lo si intenda come discorso e/o come ragione – sulla scena di V secolo stanno di solito segnalando la loro posizione di margine: tra la vita e la morte (Fedra), tra l'umano e il divino (Cassandra), tra l'umano e il bestiale (Aiace, Medea, Filottete). Vivono quelle condizioni di liminalità che tendono a intersecarsi, a confondersi, e trovano nella follia la più efficace rappresentazione. Sono i personaggi più studiati nella loro devianza, i più interessanti per sé e per la storia del teatro. Ma quel teatro ateniese è capace di altre sfumature e di altre sonorità. Clitennestra, la regina virile, *androboulos*, dell'*Agamennone* eschileo, è una signora del *logos*: sa dire e contraddire, persuadere e comandare, sa mettersi in scena come sposa fedele per autodenunciarsi, a uxoricidio avvenuto, sulla scena, come orditrice dell'inganno e esecutrice materiale di Agamennone.

Sa che la vista è più attendibile dell'udito e difende presso il Coro dei vecchi Argivi il suo proclama della caduta di Troia raccontando la lunga teoria dei fuochi, la sequenza degli inequivocabili segnali luminosi che dall'Ida, tappa dopo tappa, hanno raggiunto Argo: non è donna sprovveduta da credere all'apparenza (*doxa*), non è una bambina trascinata da una diceria passeggera (*phatis apteros*, una voce senza ali, alla lettera: cfr. *Agamennone* 275ss.). Clitennestra HA VISTO o ha visto per lei la vedetta che, dal tetto del palazzo di Argo, ha dato l'annuncio del fuoco e della vittoria greca già nel breve prologo. Ma improvvisamente, dietro la richiesta, da parte del coro, di un resoconto più dettagliato, Clitennestra SENTE: “Troia, gli Achei, oggi, l'hanno in pugno. **Mi par di sentire un boato discorde** (*oimai boen ameikton*) **nella città**: se versi aceto e olio nello stesso vaso si distaccano, non li potrai chiamare amici; anche i vinti e i vincitori, **puoi ascoltare due voci distinte**, di due diversi destini (*Agamennone* 321-5)”. Improvvisamente le voci prevalgono sui segnali di fuoco, le voci da dentro si impongono sui segni da fuori. Improvvisamente si apre un'altra scena. Sono voci da dentro quelle che Clitennestra improvvisamente avverte. Avverte e non ode. Il verbo infatti, *oimai-oimai*, forse imparentato con il latino *omen*, rinvia in greco non alla sfera dell'ascolto, del sentire-udire, ma a quella del presagio, del presentire. E il boato (*boe*) che si alza da Troia, a differenza dei segnali di fuoco trasmessi da una postazione all'altra, non può raggiungere Argo – neppure nella speciale e fiabesca verosimiglianza della tragedia eschilea. Può risuonare soltanto dal di dentro di chi si sforza di spingere lo sguardo oltre il visibile, oltre la superficie manifesta delle cose per coglierne la verità nascosta, quella che non si potrebbe o non si dovrebbe dire né sapere. Le voci che Clitennestra crede di udire sono quelle della sua scena interiore proiettata su Troia, sulla notte della sua caduta, la paura e il desiderio della regina di Argo, sposa del vincitore. La regina crede di udire piangere (*oimozousi*) i vinti e quelle voci si trascinano dietro immagini: le trasgressioni dei vincitori, il loro vagabondare famelico... randagio, il loro cercare

cibo e rifugio nelle case dei vinti, i sacrilegi a scopo di bottino, quelle azioni che Clitennestra dice di temere e che di fatto si augura perché possano scatenare sui vincitori empi la vendetta di un ritorno disastroso (*Agamennone* 330-350).

In una tragedia, e in una trilogia, che non solo operano attraverso gli effetti sonori, ma li tematizzano, il brusco riorientarsi di Clitennestra dalla realtà, colta attraverso la vista e garantita dalle staffette del fuoco, alle voci della sua immaginazione segna il primo profondo stacco drammatico. Incomincia l'evocazione di una sonorità straordinariamente pregnante: il primo corale che segue (*Agamennone* vv. 355-487) rievoca preghiere **non ascoltate** di chi compie violenza, richiama il **tumulto** delle armi e delle navi scatenato dalla partenza di Elena per Troia, i **lamenti** dei profeti nella casa di Menelao e, forse, il **silenzio** di lui (il passo, vv. 412-13, è purtroppo corrotto), le voci dei cittadini gravide di rancore; e ancora, il terzo corale (vv. 975-1033) che introduce i primi gemiti di Cassandra (l'intervento di Clitennestra che avvia il quarto episodio, il suo invito alla principessa troiana che non risponde, è contenuto nei vv. 1035-1071 e non fa che sottolineare per contrasto il blocco linguistico e relazionale di Cassandra che duetterà solo con il coro, in sintonia con i lugubri presentimenti e la memoria dei vecchi, vv. 1072 ss.), le prime modulazioni della sua voce, insiste sulla paura, sul **canto non richiesto e non pagato che è un presagio** (*mantipolei*), sul **lamento di Erinni** (*threnos Erinyos*), **senza accompagnamento della lira, che il cuore intona dal di dentro, senza averlo imparato** (*esothern, autodidaktos*), contraddicendo il giubilo per il ritorno del re, smentendo quello che gli occhi hanno visto (vv. 988 ss.). Nell'esodo, la voce del coro, che ha compreso il canto dal di dentro, i tristi presagi, alla luce dei fatti e ha ormai trovato la via più piana del discorso nell'invettiva contro Egisto, diviene a sua volta incomprensibile per l'usurpatore. Per Egisto i vecchi di Argo parlano senza comprendere chi comanda, chi ha la barra del timone, senza tener conto di quello che hanno davanti agli occhi (...chi è sul ponte comanda... non vedi quello che stai

osservando? v. 1617 ss.): al contrario di Orfeo la cui dolce voce placava e trascinava tutto, i vecchi dicono parole da cui saranno trascinati alla perdizione, che sono provocazioni per lui e saranno per loro fonte di lacrime, più che parole balbettii, ululati (*nepiois hylagmasin*, v. 1631). Ad avviare gli eventi che condurranno alla seconda e culminante stazione della trilogia, la vendetta e il matricidio di Oreste, sono di nuovo parole che sembrano non avere alcuna referenza nella realtà, non tenere conto di un re esposto cadavere accanto alla sua concubina troiana né di un nuovo re che comanda al fianco della sposa del morto. Quelle che i vecchi del coro pronunciano, le sfide e le minacce che lanciano a Egisto, suonano per lui non meno enigmatiche delle voci da dentro che avevano angosciato il coro prima dell'assassinio di Agamennone, non meno inquietanti delle visioni di Cassandra. Per chi vive abbarbicato alla realtà e al presente della storia, esse hanno il potere irritante e, per qualcuno, paralizzante che viene dall'ombra, non rinviano a cose, ma all'assenza, al vuoto che pretende di essere colmato, a forme non ancora compiute, a un profondo non del tutto esplorato. A seconda del sapere o dell'ambito nel quale ci collochiamo, il luogo da cui le voci si originano, cambia nome, ma sempre resta un negativo, il punto che ci sfugge, quello che non possediamo e che incomincia a profilarsi sul nostro orizzonte. In una cultura che costruisce la gradazione epistemologica sul VEDERE, che considera l'autopsia la forma più alta e attendibile della conoscenza, che fa discendere dalla stessa radice, *fid, il vocabolario del vedere, del sapere e del ricercare, l'ascolto resta nella sfera dell'approssimazione. Le parole, ascoltate e riportate di bocca in bocca, si oppongono alle immagini registrate dall'osservazione diretta sia per gli storici sia per i medici. Ma **le voci**, quelle modulazioni che stentano a tradursi nelle parole dei vocabolari correnti e si esprimono con il canto, **quelle emozioni**, sono anche più vere delle immagini. Non designano nulla, non dicono cose, ma evocano o suggeriscono quello che nessuno sguardo può cogliere: ho visto con i miei occhi... — dicono i vecchi argivi —, ma un lamento,

DA DENTRO, mi angoscia. Falsificano lo sguardo, ne mettono in dubbio le certezze o non hanno alcun rapporto con quello che si è visto e si vede. Non a caso, il sovranaturale ha spie sonore. I grandi eventi miracolosi delle *Baccanti* euripidee e dell'*Edipo a Colono* di Sofocle sono preceduti da voci disincarnate e da boati cosmici: perfettamente coerente con la contrapposizione tra voci e sguardo che percorre l'*Agamennone*, il secondo narratore delle *Baccanti*, quello che racconta lo *sparagmos* di Penteo per mano di sua madre, contrappone la volontà laica di VEDERE del giovane re alla VOCE dal cielo (*ek d'aitheros phone tis... aneboesen, Baccanti* 1078), forse di Dioniso, che per due volte, nel silenzio rarefatto del bosco, ordina di punire chi ha voluto vedere troppo; modellata forse sulla scena delle *Baccanti*, un'altra voce, cosmica, in un altro bosco sacro e in un'atmosfera altrettanto rarefatta, preannuncia la scomparsa prodigiosa di Edipo che nessuno, neppure Teseo, che lo accompagna dove le figlie non sono ammesse, può osservare con gli occhi (*Edipo a Colono* 1621-8). Forse non c'è una storia mitica greca che illustri il motivo del pre-sentire, della voce da dentro o da altrove, dei suoi richiami, delle sue suggestioni. I miti delle voci senza soggetto, primo fra tutti il mito di Eco, girano piuttosto intorno al motivo dell'autoreferenzialità, del riecheggiamento per l'appunto, la variante acustica del mito di Narciso catturato dalla propria immagine riflessa. Ma il teatro non ha mancato di cogliere né di raccogliere la magia delle voci che stava alla base dei riti. Non ha mancato di appropriarsi della funzione emozionale, della forza ammalatrice, incantatoria e liberatoria per chi canta e chi ascolta, del potere destabilizzante delle nenie che incatenano, come l'inno delle Erinni, quel **hymnos desmios** che "colpisce, trascina e dissolve la mente, quell'inno che lega e non è accompagnato dalla lira", ossessivamente ricordato nel ritornello del primo stasimo delle *Eumenidi* 306 ss. Queste voci, lallazioni e canti, non parole, sicuramente immaginate sulle nenie o sulle esplosioni rituali, sicuramente parenti delle magiche voci delle fiabe in cui tutto parla, animali, piante e cose, non comunicano né

commentano fatti, persone o situazioni, non esprimono idee. Non condividono la semantica della comunicazione corrente. Vengono da una lingua altra, che sta dietro il silenzio e, a teatro, nel luogo per eccellenza del vedere e del far vedere, smascherano la logica della rappresentazione, modificano l'ottica, cambiano le prospettive, trasformano lo spettatore. È il 458 a.C., quando Eschilo costruisce la trilogia dell'*Oresteia* lavorando a tutti i livelli sulla dimensione della "voce da dentro". Il teatro di stato ha meno di ottant'anni di storia, ma i limiti dell'illusione scenica sono già tutti esperiti: quello che accade sulla scena del teatro, come quello che accade sulla scena del mondo, sull'una e sull'altra faccia di questo doppio, sono costruzioni artificiali, simulazioni, mascherate che le voci di dentro possono prevedere e del cui significato latente, del cui senso, possono dare la chiave. Lo spettatore dell'*Oresteia* era continuamente invitato ad ascoltarsi, mentre assisteva allo spettacolo e seguiva i ripiegamenti di Clitennestra, di Cassandra e del coro che ascoltavano ciascuno le proprie voci interiori: lo spettacolo risvegliava le voci di dentro, e le voci scoprivano il non detto e il non rappresentato nello spettacolo, in quello della scena, ma anche, di riflesso, in quello del mondo. Quello spettatore poteva imparare a guardare quello che accadeva davanti a lui, a guardare oltre la scena, dietro e fuori di essa, e ad ascoltarsi: gli venivano offerte le coordinate di un soggetto critico, in buon rapporto con le proprie emozioni. Angoscia, malattia, malessere, morte? Questi disagi soltanto modulano le voci? Bisogna chiederlo agli psichiatri e agli psicanalisti, il tema è loro o prevalentemente loro e, come Eschilo sapeva, come Freud scopre analizzando le memorie di Schreber, il più celebre malato di nervi del primo Novecento, la paura più del desiderio, anche se spesso in concomitanza, acutizza le voci di dentro e della verità. Ma non è tutto: tra detti e contraddetti della scienza, nel nostro immaginario c'è anche il suono, o la metafora acustica, il Big Bang della creazione, il grido che accompagna il travaglio della nascita assoluta. Di tutte le nascite? Anche delle possibili rinascite, individuali e collettive?

Antigone o della questione morale.

L'elaborazione tragica della sovranità democratica.

di Anna Beltrametti

Non c'è dubbio che questa soglia di fine – inizio millennio sia una delle stagioni di Antigone. Messe in scena di Sofocle e di altre più recenti riscritture sono favorite da un clima speciale in cui circolano traduzioni alte del testo antico, riproposizioni delle sue più celebri e ormai classiche versioni teatrali del Novecento e altre, meno note, ma interessanti rivisitazioni, narrative e drammatiche, del primo intreccio conosciuto. Il volgere del secolo e del millennio, come il passaggio tra la fine della guerra e l'immediato dopoguerra, come gli ultimi anni settanta, quegli anni di piombo del terrorismo europeo, evocano Antigone. La evocano e la enfatizzano. Nella tensione morale, provocata dai grandi eventi e dalle scelte a cui essi obbligano, nell'incertezza – schierarsi, non schierarsi, e per chi; assecondare opportunisticamente la ragione del più forte o contrastarla anche a costi altissimi, ma anche in quel vuoto lasciato dal crollo delle fedi e delle ideologie, in quella che un grande interprete delle Antigoni, G. Steiner, chiamava, proprio nei nostri anni settanta, "nostalgia dell'Assoluto", Antigone riaffiora e si impone nell'immaginario degli artisti: poeti e drammaturghi rielaborano l'archetipo sofocleo trasformandolo in un simbolo totalizzante affidato ad una protagonista assoluta. A partire da Anouilh pone la sua Antigone, irriducibilmente resistente, al centro di tutte le relazioni, motore di un intreccio che relega in secondo piano un Creonte umanissimo, tanto più umano e condivisibile quanto più imperfetto e disponibile al compromesso. Prima di lui, a condizionarlo, c'erano state le monumentali interpretazioni filosofiche di Hegel e poi quella di Kirkegaard, tradotta in francese da P. Klossowski e discussa nella seduta del 19 maggio 1938 al Collège de Sociologie, che avevano spostato

l'interesse dell'Occidente da Creonte su Antigone. Dopo di lui, Creonte rimarrà oscurato, nel polo minore o negativo di costruzioni dominate dall'eroina e poste sotto il segno della resistenza, della disubbidienza passiva e della ribellione attiva, ad ogni interdetto non condiviso, ora posta sotto il segno dell'amore, interpretato come abnegazione sacrificale, come fratellanza e ancora come forza magica che cambia il corso delle cose e media tra quelle dimensioni da tutte credute separate, tra i morti e i vivi, tra gli uomini e gli dei. E, d'altra parte, nel tempo delle perversioni del potere sulle rovine delle coscienze collettive e individuali lasciate dai totalitarismi del Novecento, che restava da dire o da immaginare sul potere che si era manifestato in tutte le forme e oltre gli estremi limiti? Nulla, durante e dopo queste prove, era più interessante che le vie per sfuggire ad esso, per salvarsi, per contrastarlo.

Antigone, quella di Sofocle, non è il bene, non è l'assoluto che l'Occidente ha avuto spesso bisogno di rappresentarsi per superare i suoi conflitti. Antigone, compromessa e perduta com'è nel mondo eroico che puzza per tutti di vendetta e di morte, è piuttosto la figura e il germe della questione morale. Il fatidico granello di sabbia – la metafora è di G. Green – negli ingranaggi di Creonte, non l'ostacolo che si oppone al sistema, ma l'anomalia che lo altera dall'interno. Invece che "niente sangue per Antigone" si potrebbe cominciare con "nessuna questione senza Antigone". I dati testuali evidenziano come Sofocle non solo non abbia immaginato un antagonismo equilibrato tra le parti di Creonte, in quel dialogo tra sordi giocato – come ha perfettamente indicato Steiner – su molteplici

antinomie, nulla consente di seguire Antigone fino a cogliere in questa tragedia la scena primaria e capitale del conflitto o dell'improbabile conciliabilità tra norma positiva e norma morale, tra legalità e giustizia etica. Le opposizioni semplici, didascaliche, in cui la filosofia ha cercato di transvalutare il tragico, sono incompatibili con il linguaggio tragico di V secolo, e specialmente estranee alla poetica anfibologica di Sofocle, anche prima della scrittura di Edipo Re. In questo caso specifico sono incompatibili sia con la violenza di Creonte, in cui sono difese le ragioni del miracolo greco, sia con il trasporto di Antigone per quel passato di morti e di massacri, rifuggito da Ismene prima che censurato da Creonte.

Piuttosto che il suo contrario, Antigone, quella sofoclea, è una parte di Creonte. Entrambi sono connotati con tratti di violenza, di eccesso, di delirio, di trasgressività che inutilmente Ismene ed Emone cercano di temperare. Entrambi condividono quella follia che caratterizza Antigone nel prologo e Creonte nell'epilogo. Antigone è dentro Creonte, per quella parentela stretta che Creonte ha rinnegato, e che, come una scheggia della sua memoria stimolata dagli eventi, mettendosi in moto lo paralizza impedendogli di continuare la sua storia. È lo scatto della conoscenza che obbliga il potente a mettersi in causa e a riflettere su un modo d'operare tutt'altro che criminale negli intenti, del tutto conforme al codice della politica, irreprensibile, ma rovinoso. Nel grande laboratorio della colpa che è la tragedia di V secolo i cui personaggi si fanno carico delle responsabilità collettive, Antigone interviene a scoprire e ad additare le colpe di Creonte. Come dire le colpe della politica che, senza guerre, continua a mietere vittime simboliche in nome della sua legge, in nome della sua pretesa di colonizzare anche i territori meno disciplinati del sangue e dell'eros. Antigone interviene a indicare il limite, la soglia del politicamente lecito e denunciare quei rischi che Creonte si assume varcandola: quei delitti che Sofocle teatralizza nel cumulo di morti caduti intorno a lui a segnalare una politica che uccide se stessa. Antigone che suscita il problema della giustizia, che scava nelle pseudocertezze o nelle incertezze della

democrazia per portarne a galla i grandi nodi irrisolti – i nodi irrisolti e forse irrisolvibili sono il dato costante e universale delle questioni morali di tutti i tempi – esce invece dalla scena così come vi era entrata. Nessun dubbio, nessun ripensamento la coglie a proposito del gesto trasgressivo e sacrilego, ma neppure a proposito del suo *genos* di cui porta con fierezza il carico di ero e di pathos. Nessuna questione morale turba Antigone, che pure mette in causa Creonte, troppo tardi per lui, ma forse non troppo tardi per Pericle con cui Sofocle, appena dopo l'Antigone e forse anche in virtù del successo ottenuto con la rappresentazione, condivide la carica di stratego. Non ci sono questioni morali per i vinti. E questa Antigone, che Sofocle costruisce come la portatrice di colpe e di enigmi arcaici che non si discutono più, nel laboratorio della colpa resta ancorata al mondo della vergogna e della gloria, dell'*aidòs* e del *kleos*, dell'abnorme eroismo sovrumano. Se Antigone è il fantasma del *genos* che inquieta Creonte, essa è anche il *requiem* inequivocabile del *genos* eroico tradizionale che esaurisce con lei le ultime risorse. Anche quando la città, sfinita dalla guerra, dovrà ripensare la propria immagine e correggere la sua leggenda di comunità territoriale di autoctoni legati tra loro perché nati dallo stesso suolo, reintrodurrà il tema della coappartenenza familiare, ma prendendo siderali distanze dagli Atridi e dai Labdacidi, dai loro equivoci neutralizzati per sempre. Con tutti i suoi orrori, quelli ereditati dal suo passato familiare e quelli subiti per ordine di Creonte, con la sua condanna legale e ingiusta, Antigone rimane un'aporia, irrisolta e irrisolvibile, un grumo di passato rappreso, incapace di interagire con la nuova complessità.

Scelta di brani da "Antigone o della questione morale. L'elaborazione tragica della sovranità democratica" in "Syggraphè": materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura aulica, a cura di D'Ambaglio, 2002, n. 4.

(Dalla brochure «Progetto Amazzone», 2002)

L'evidenza e lo scandalo.

di Patrizia Zappa Mulas

Sofocle è perentorio. A distruggere Edipo non è la ricerca della verità ma l'esposizione alla verità. La verità come radiazione. A scadenza regolare l'eroe che ha sciolto l'enigma viene distrutto dalle prognosi oracolari (alla nascita, a Corinto da giovane, a Tebe da adulto). Tra tutti i significati che è in grado di assolvere Edipo re, c'è anche questo ultimo della condanna genetica, l'ultima frontiera umana della paura. Edipo nasce con una profezia di sciagura, i piedi bucati lo condannano a essere riconoscibile quanto un test del DNA, la peste che ammalia la città di Tebe lo costringe all'indagine diagnostica. Alla fine Edipo è la grande peste e viene accecato dalla verità. Solo Giocasta sembra capace di sopportarla senza venirse distrutta. È pronta a accettare l'idea che Edipo sia l'assassino di Laio e a coprirlo. È pronta anche a coprire la verità sul loro legame di sangue, forte com'è di buon senso e di responsabilità politica. Giocasta sfida l'oracolo col suo illuminismo istintivo, mentre Edipo ne ha paura. Come noi. Edipo crede ciecamente alla diagnosi e ogni passo che compie per sfuggirla la avvicina. Ogni esorcismo si capovolge in un aggravamento, ogni terapia in un'intossicazione. Sofocle ha pietà? della ragione umana, ma ancora di più ha pietà? della paura. Quello che condanna Edipo non è la curiosità è la paura a renderlo solerte e ostinato, ma non la paura del male, la paura di se stesso. Forse la profezia diagnostica è uno specchio deformante nel quale il paziente vede riflesso quello che ha paura di essere. E intanto le storie si accumulano, personali e mitiche, una letteratura orale che riporta la cronaca della guerra dell'uomo contro la verità. Come quella del comandante Andrea. Aveva sopportato il carcere fascista, le torture naziste e la guerra partigiana con un coraggio che ne aveva fatto un eroe. Si era guadagnato

l'amore e l'ammirazione di tutti e la fortuna gli aveva messo accanto anche una donna degna di lui. Erano una coppia eccezionale. Un giorno il comandante Andrea si ammalò e i medici consegnarono alla sua compagna una prognosi di sei mesi di vita. La donna si trovò di fronte a una tremenda decisione. Alla fine, pensando a chi era stato quell'uomo, al suo coraggio di fronte alla morte e alla sua tenuta nelle prove più difficili, decise che era giusto dirgli la verità. Gli offriva in quel modo un'ultima occasione eroica, un modo di morire restando se stesso. Ma accadde qualcosa di diverso. Da quel momento l'eroe crollò. Fu insopportabile per lui affrontare la morte senza l'incognita della battaglia e la speranza dell'azione. Ora il nemico era dentro di lui, nel suo corpo (le cellule malate) e nella sua mente (la diagnosi). Il nemico era lui stesso, e non poteva combatterlo. La passività cui lo condannava la sentenza oracolare superava le sue risorse di coraggio. Non sapeva rassegnarsi al pensiero di conoscere la scadenza della propria vita e non perdonò alla sua donna di avergli detto la verità. Morì offeso e senza riconciliarsi con lei. L'ingombrante e radiante verità della diagnosi segnò da quel momento ogni istante, ogni aspetto della sua esistenza. È stato giusto imporgli una prova del genere? Sarebbe stato meglio tacere? Il dilemma tragico si pone quando nessuna delle opzioni possibili si presenta come accettabile. Soli di fronte all'abnorme possesso della verità ma esclusi dalle sue ragioni, il malato e chi lo ama si trovano invischiati nel dubbio di quale procedura scegliere, quale strada terapeutica e morale imboccare, improvvisamente indeboliti nell'intelligenza e col sospetto che sarà il caso a decidere, o peggio ancora sarà il carattere. Che gli dei abbiano già emesso una sentenza. E non basta.

La previsione della catastrofe individuale pronunciata a voce tanto alta, dati alla mano, nero su bianco, mette in luce tutta la nostra impreparazione e il tema della verità finisce per insinuarsi in ogni dettaglio personale, in ogni intercapedine dell'esistenza, in ogni respiro della relazione. Nel tentativo di amministrare la verità vengono commessi crimini affettivi o atti di sublime generosità. È giusto sapere tanto? È giusto sapere tanto quando si può? tanto poco? È giusto che il medico si scarichi del peso morale di una verità abnorme? Tiresia conosce da sempre la profezia di Edipo ma la tace per anni. Chi deve decidere se il paziente saprà avvalersi della verità o ne verrà distrutto? Chi stabilisce chi è Giocasta e chi invece è Edipo? Sono domande pesanti. Siamo tornati a subire l'oracolo di Apollo. Il cancro è entrato nella vita di tutti, sani e malati, a offendere la nostra ragione, a imporci prove morali durissime. Il cancro ci sfida. La diagnosi viene pronunciata con la stessa oscura chiarezza della sibilla delfica, come una sentenza di condanna o assoluzione emessa senza una legge che le corrisponda. In realtà la legge c'è, ma è sepolta nel futuro biotecnologico e lascia trapelare solo la punta dell'iceberg delle previsioni statistiche. Sei mesi, un anno, curabile al, guaribile al, percentuali di sopravvivenza e recidive. Sono formule che acquistano una valenza magica abbacinante. L'uomo non era mai stato tanto avvisato. Sono anni che subisco il tormento notturno di queste domande che la mattina non si sono sciolte, ma solo affievolite, come un dolore fisico. Con la luce tornano i rumori del mondo, le cure, i mestieri e quelle domande si ritirano in fondo a noi, in una zona irrisolta con cui siamo abituati a convivere. La luce ne riduce l'evidenza e lo scandalo. Sono anni che oscillo a scadenza regolare tra la notte delle

decisioni impossibili e la mattina del fatalismo, della rassegnazione, dello sproloquio interiore. Il cancro genera storie e parabole poco esemplari sul carattere ambiguo della verità. Ogni uomo occidentale, credo, conosce questa oscillazione e ha cercato di stendere una specie di protocollo morale che gli venga in soccorso. È un dilemma inedito sul quale la società non si è pronunciata e Sofocle non ha ancora arrischiato la sua ipotesi catartica. E siamo soli.

(Dalla brochure «Progetto Amazzone», 2004)

Bernard-Marie Koltès e Antigone.

di François Koltès

Nel teatro greco l'azione delle donne non è determinante: sono gli uomini che portano a compimento il destino. Antigone è un'eccezione: ella mette in scena il suo destino. Per questo Antigone avrebbe potuto essere un personaggio di Koltès. Paragonare il teatro antico al teatro di Koltès può sembrare, a priori, senza fondamento, anche perché si sa a come quest'ultimo sia ancorato al mondo odierno. Se è vero quanto sia semplice inventare ciò che si cerca nell'opera di un autore scomparso, non si esagera se si trovano delle corrispondenze molto forti tra Koltès ed Euripide, anche se – a meno che la mia memoria non mi inganni e che io mi sbagli – l'autore di Roberto Zucco non ha avuto grande esperienza di autori greci antichi. Certamente, il tema del destino, che sta alla base del teatro greco, è di esempio in questo titolo.

Innanzitutto in Euripide, come nel teatro antico in generale, gli uomini – l'umanità – appaiono come personaggi di teatro. In Koltès, gli uomini sono ugualmente gli attori dell'immenso teatro che è il mondo. Per comprendere questo punto di vista, che possiamo intuire dalla sua opera, basta ricordare una lettera dal Guatemala (il giovane autore allora scriveva *Combat de Nègre et de Chiens*), in cui si trova in modo molto chiaro, la sua visione cosmica del mondo e del destino dell'umanità, così anche la posizione dell'individuo come semplice personaggio al centro all'universo: ... il principale, è questa rivelazione di trovarsi davanti (...) qualche cosa (...) di talmente segreto, che si crede di assistere ad un rovesciamento del senso del tempo, e che si abbia davanti l'elaborazione interminabile e progressiva di un progetto di un futuro molto lontano. (1)

Questa attrazione per il destino, che Koltès ha, si trova

in ugual misura e costante nel teatro greco. Il mito greco è legato a questo fascino. Esso è completamente inventato in vista di una ricreazione di un passato culturale (2) e, di colpo, "ricostruisce la propria distanza". Da questo punto di vista, il mito di Roberto Zucco, per esempio, equivale al mito greco.

In apertura delle tragedie, gli autori greci lanciano una grande maledizione – legata al mito – che dà un peso immenso ai loro personaggi. Questa presenza pesante talvolta mitica di una memoria e di una storia si ritrova in Koltès. Si sa che Koltès aveva bisogno di scrivere, durante un certo periodo, la storia dei suoi personaggi, dei loro antenati e degli antenati dei loro antenati, molto prima che l'azione della pièce avesse inizio. Allorché inizia l'azione i personaggi sono pieni di un passato di cui non sono che in parte responsabili e che necessariamente non conoscono. Questa parte di storia mitica nella pièce è svelata poco o nienteaffatto, ma conferisce ai personaggi una profondità infinita. Allo stesso tempo, i personaggi prendono le loro distanze in rapporto al loro passato ipotetico, e gestiscono o tentano di gestire il proprio destino.

Il destino greco è un ritorno al passato familiare: l'opera di Koltès ne è piena. Si tratta dell'evocazione di un passato sempre pieno di mistero, di segreto spesso legato alla malattia ed alla morte, ad una sorte di maledizione. Se la vita di Koltès è segnata dalla passione e dal desiderio, la sua opera è anche segnata dalla visione di un destino della persona umana fortemente legato all'immensa difficoltà di andare verso la morte.

Personalmente collocherei qui la differenza essenziale tra il destino greco ed il destino koltèsiano: quando i personaggi greci vanno verso la morte, non c'è alcun

Note:

1) *Tikal, Guatemala, 1978.*

2) *Levi-Strauss dice: "Come la scienza, i Miti cercano di spiegare nell'insieme. Sono un'opera collettiva"...*

Egli aggiunge che i miti sono l'espressione di società all'origine senza scrittura, "senza archivi", che si sforzano di resistere al passaggio della Storia. In Koltès il mito si fonda sulla storia, reale.

3) *Se i miti esistono in Koltès, come in Quai Quest – con il passaggio del fiume – o in Roberto Zucco, esistono ugualmente dei dialoghi possibili tra i vivi e i morti; si vede in Sallinger dove il personaggio di Rouquin è realmente morto ma dialoga con i vivi, o in Le retour au desert con l'apparizione di una donna morta con la quale la giovane figlia tenta di parlare.*

4) *Myriam Boyer, in Comme une étoile filante, France 3, 1997.*

5) *In Combat de Negre et de chiens.*

6) *In Le retour au desert.*

7) *In Roberto Zucco.*

dubbio che vadano verso il nulla; i personaggi di Koltès, in cui la questione della morte è importante come per i greci, hanno nel loro spirito almeno un dubbio. In ogni caso, Koltès lascia sempre un briciolo di speranza, forse tenue ma reale. In lui la morte non appare definitiva. (3) Ci sarebbero ancora altri confronti da fare tra Koltès ed Euripide ed alcuni sono di una sorprendente evidenza. Per esempio, nella tragedia di Euripide c'è una forte attrazione per il dominio, che si può paragonare al fascino che esercitano su Koltès personaggi come Bruce Lee o Roberto Zucco. Un altro paragone può essere fatto tra il personaggio di Zucco in Koltès e l'Oracolo in Euripide. O ancora: nel teatro di Euripide, così come in quello di Koltès, la passione non è subita ma agita. Ma ciò che mi sembra più interessante, è che Euripide dà la parola a degli "emarginati": le donne, i bambini (Le Eraclidi); ecc. E costituisce sicuramente un'eccezione nel teatro antico. Si può dire che in questo caso Euripide sia moderno e, in un certo senso, universale. Come lo è Koltès che "mette al centro coloro che stanno ai margini". E' ugualmente sorprendente constatare che la situazione non è cambiata da più di due millenni, per ciò che riguarda le donne in particolare, che Koltès considera "ai margini", allo stesso modo come i Negri, i poveri (quelli "del basso più basso), gli omosessuali o gli esclusi in genere. Le "donne" di Koltès hanno un posto particolare nel teatro contemporaneo francese (Antigone è, in questo senso, vicina ai personaggi femminili di Koltès). L'autore constata che le donne sono esseri marginali, allontanati dagli uomini. Da questo punto di vista, egli non è il difensore delle donne, nel senso in cui si potrebbe intendere politicamente o socialmente. Ma egli dona loro, sulla scena del teatro, un altro posto, diverso

da quello che occupano solitamente: "non sono là per servire la minestra" (4), gestiscono il loro destino o, in ogni caso, l'autore propone loro di farlo. Come Antigone, le donne tentano di prendere in mano il proprio destino, abbandonato alla sconfitta e, in ogni caso, ad una opposizione feroce degli uomini. È il caso, per esempio, per Léone (5), per Mathilde (6) o per La Gamine (7). La prima, che è andata in Africa trascinata da Horn a cui lei si è attaccata solo a causa di questo viaggio straordinario, sceglie improvvisamente il lato della negritudine e si accosta volontariamente all'incognito. Per gusto, per desiderio, forse per irragionevolezza, ella vi si dona interamente. Inizialmente subisce l'opposizione di Cal, poi di Alboury, poi di Horn. La seconda, prima umiliata poi esiliata dagli uomini della sua città e dal fratello, decide di tornare nel luogo da dove è partita, per riprendere il suo posto, la sua dignità ed i suoi diritti. Coloro che l'avevano respinta e dimenticata la respingono senza pensarci due volte. Ma è lei che vincerà. La terza, per amore, per innocenza o per pura follia, decide di seguire fino alla fine uno straniero, lasciata andare incontro alla sua propria rovina. Lei gli si abbandona, contro il parere della sorella e con il disprezzo del fratello, poi con quello di Zucco. Queste donne hanno qualcosa della forza delle donne quando prendono il loro destino in mano. Danno un'emozione intensa, a causa di questo sentimento, che si vede messo in evidenza sulla scena, di esseri fragili ma capaci di agire fino in fondo le loro scelte, come pochi uomini farebbero, e non è necessariamente ciò che si vede nella vita. Bernard-Marie Koltès ha scritto i più bei ruoli femminili di questi ultimi anni, che sono tutti come delle Antigoni.

Bisogherà che un giorno un attore

“Bisognerà che un giorno un attore consegni il suo corpo vivo alla medicina, che lo si apra, si sappia finalmente cosa succede dentro, quando sta cosa recita.

Che si sappia come è fatto, l'altro corpo, perché l'attore recita con un corpo altro dal suo.

Con un corpo che funziona nell'altro senso.

Un corpo nuovo entra in scena, nel dispendio della scena.

Un corpo nuovo?

Ancora non si sa. Bisognerebbe aprire.

Quando sta cosa è in scena.

Il corpo in scena non è un corpo che esagera

(i gesti, le mimiche), l'attore non è un commediante, nè un esagitato.

Far teatro non ha niente a che vedere con l'agitarsi dei muscoli sotto la pelle, con un gesticolare di superficie, un'azione tripla delle parti del corpo visibili ed espressive (aumentare le smorfie, ruotare gli occhi, parlare alto e ritmato), far teatro non significa emettere segnali in più.

Far teatro è avere sotto la pelle, sotto l'involucro,

il pancreas, la milza, la vagina, il fegato, il rene e i visceri, tutti i circuiti, tutti i condotti, il battito della carne sotto la pelle, tutto il corpo anatomico, tutto il corpo innominato, tutto il corpo nascosto, tutto il corpo insanguinato, invisibile, irrigato, reclamante, che si muove sotto, e si rianima, parla ...”

Valère Novarina

(Brano tratto da “Lettera agli Attori”)

il **m**ito e la **m**essinscena



Thierry Salmon, la Sicilia e i luoghi del tragico.

di Anna Barbera



Nel 1995 Thierry Salmon, insieme a Renata Molinari, venne a Palermo per discutere sulla nostra proposta di spettacolo. Come, dove, quali parole, quali immagini, quale emozione, potevano essere utili a preparare il terreno più congeniale a delle aspettative umane ed artistiche di non poco conto? Noi che cominciammo l'immane avventura del Progetto Amazzone e Thierry che aveva deciso di interrompere l'anno sabbatico per ritornare in Sicilia, luogo della folgorante esperienza legata a *Le Troiane*, spettacolo nato tra i ruderi di Gibellina e mai uscito dalla mente di chi fu presente e che in un modo o nell'altro ha che fare col teatro. Fu proprio la memoria de *Le Troiane* a portarci sulle orme del regista belga, mediata da una amicizia con Renata Molinari, sostenitrice delle nostre attività di laboratorio condotte allora a Monreale, dove avevamo nutrito quel sentimento di teatro necessario, che poi sarebbe passato a dare senso alla presenza del teatro nel Progetto Amazzone.

Allora come tenere un canale di comunicazione capace di contenere tutte le sollecitazioni dell'evento? Seppure si fosse già pensato, insieme al Sindaco Leoluca Orlando e all'Assessore alla Cultura Francesco Giambone, di realizzare lo spettacolo negli ex capannoni industriali Ducrot, i Cantieri Culturali alla Zisa di oggi, preferimmo fare un giro largo. Temporeggiare. Preferimmo prima perderci. Andare altrove. Cercare il senso del nostro lavoro sulla scena di una storia che aveva divorato i suoi eroi e ne aveva protetto il silenzio.

La presenza di Thierry e di Renata, testimoni di un teatro non da completare ma da cercare, veniva incontro al nostro obiettivo: spostare la valenza teatrale del corpo lacerato della donna operata di cancro al seno sul piano

del documento fisico sfregiato della emblematica storia siciliana.

Organizzammo un viaggio di avvicinamento ai Capannoni dismessi e abbandonati andando per Miniere ed altri Teatri, anch'essi abbandonati. Sostammo al Teatro Garibaldi di Palermo e alla zolfara Floristella di Enna. Due luoghi a noi molto familiari. Nel teatro/rudere, di cui teneva ancora le chiavi il venditore di bombole, avevamo fatto nel mese di febbraio 1992 una esperienza emozionante di teatro clandestino realizzando, tra i rifiuti e gli squarci pieni di pericoli, la prima parte del progetto "Tetralogia di Io" insieme a Massimo Verdastro e a Carlos Valles.

Fu in quella occasione che l'attore scrisse in rosso sul fondo scena la frase del testo "Tutto resta chiuso nel cuore dell'uomo perché fuori è ancora tempesta". Alla miniera di zolfo avevamo dedicato un progetto di trasformazione in museo della zolfara, per tentare di conservare la storia più importante della Sicilia, oggi completamente dimenticata, che ha sostenuto un immaginario di forte tensione mitica incarnato nel corpo nudo e pesante del Caruso a lavoro.

In questi due scenari illustrammo a Thierry e a Renata il Progetto Amazzone.

Quindi ci spostammo ai Cantieri Culturali alla Zisa. Tempo dopo Thierry decise di lavorare su "Pentesilea" di Heinrich von Kleist, che poi sarebbe diventato, nella libera ispirazione, "L'assalto al cielo" con la produzione del Teatro Biondo Stabile di Palermo. E venne il tempo della straordinaria esperienza allo Spazio Zero dei Cantieri dove tre cicli di laboratorio prima delle prove finali scandirono non solo la nascita dello spettacolo ma anche la ristrutturazione e l'adattamento del capannone a spazio teatrale.

Thierry Salmon
al Teatro Garibaldi di Palermo (1995)

Il trasporto del Pupu di Zuccaru.

La prorompente presenza a Palermo del regista belga, contraddistinta da una passione che coniugava totalità e fragilità, ci restituisce un'immagine seppure privata, che alla luce della precoce dipartita dal mondo di Thierry, a soli quarant'anni, ci consente di riassumere il senso di una fatica gigantesca e di un coraggioso *nulla* che ogni inizio, ogni debutto, richiedono.

Il primo ritorno a Bruxelles Thierry lo fece portando con sé un *pupu di zuccaru*.

Ma quello che oggi ci emoziona e ci dice tanto sulla vita e sul teatro è il ricordo dell'incartamento del pupu, la costruzione della corazza di carta e di cotone idrofilo per renderlo meno fragile possibile. Thierry lavorò a questo con la stessa determinazione con cui avrebbe lavorato nel laboratorio con gli attori. Non siamo certe se il pupu arrivò in buono stato. Ma ci sembra ancora in funzione quel gesto mai definitivamente rassicurante dell'incartare.

Questa è una scena del "tragico" che sta al centro di queste pagine.



*Thierry Salmon
a Floristella (1995)*

Pentesilea e il Progetto Amazzone: doppio sguardo per una drammaturgia.

di Renata Molinari

“La sventura, si dice, purifica le anime. Per me, mia cara, fu diverso; essa m’ha esasperato e spinto, in una passione misteriosa, a rivoltarmi contro gli uomini e gli dei Strano: la gioia, dovunque la incontrassi, su ogni volto, mi fu odiosa; il bambino che giocava sul grembo della madre mi pareva un congiurato contro il mio dolore. Come mi piacerebbe adesso, invece, vedere intorno a me tutti felici! Amica, l’uomo può essere grande nel dolore, ma è divino quando è felice!”

HEINRICH VON KLEIST
(*Pentesilea*, scena 14)

Sono molteplici gli impulsi che guidano il movimento per la drammaturgia di questa *Pentesilea* dentro il *Progetto Amazzone*. Impulsi che non sempre rendono il passo fermo, equilibrato nel filo teso fra progetto e opera, fra la fedeltà a percorsi personali – con il loro carico di intimità e socialità, di scelte e condizioni, di pregiudizi e valori – e la formalizzazione di un gesto pubblico, gesto “proprio” come può esserlo quello teatrale: netto nella sua funzione e adeguato all’economia dello spettacolo, e al tempo stesso personalissimo prolungamento di un movimento interiore.

Impulsi molteplici, dicevo.

In primo luogo un incontro, quello con Lina Prosa e Anna Barbera.

Il contesto, quello di un convegno sulla scrittura femminile in un “teatro delle donne” tutto da formulare. Accadeva due anni fa, solo due, lunghissimi, anni fa. All’incontro è seguito l’invito, in una terra che non è mia, in una situazione a me cara e familiare, quella di un laboratorio teatrale. Nella situazione specifica si trattava del Laboratorio di Monreale, condotto da Anna e Lina, e di una rassegna ad esso legata. Rassegna che già nel titolo – *Le opere e i giorni* – rimanda alla poesia, e non solo alla memoria, delle radici e all’impegno di un lavoro quotidiano che non si arrende alla realtà delle convenzioni sociali e teatrali.

Potenza del laboratorio, quando questo non si riduce a genere teatrale, ma viene restituito al bisogno di senso di chi lo pratica. Il laboratorio di Monreale mi si è presentato come una casa matta del teatro, fra le abitudini del professionismo e le esigenze di un dilettantismo sui generis che riafferma il valore d’uso del teatro; il tutto in una estensione della pratica scenica fin

nelle radici stesse dell’esperienza dei suoi artefici: esperienza attualissima – mi verrebbe da dire post-moderna, in accezione sociale – eppure fortemente arcaica, come può esserlo un viaggio dentro le ragioni più intime del nostro fare.

Il sogno di un teatro “per chi lo fa”, che porti alla consapevolezza degli “altri” (spettatori, committenti, visitatori) ad un tempo la dignità del soggetto d’esperienza e il valore del veicolo – poetico e teatrale – di tale esperienza.

Il tutto inframmezzato da letture febbrili di testi a loro volta febbrili, dentro il disincanto della frontiera estrema del moderno e delle sue lacerazioni, la magia e l’ossessione di seduzioni mitiche ostinatamente inseguite anche dentro la realtà più ostile e degradata. Sono seguite scorribande allegre e ironiche proiezioni sulla scena del viaggio e dell’accoglienza, gesti di antica, munifica ospitalità, voci rubate alle leggende e pronte a scivolare – a farti scivolare – nella trappola fin troppo nota del luogo comune e dell’immaginario di maniera.

La generosità nel mettere – letteralmente – a disposizione le reciproche scoperte, l’indolenza di uno star bene che basta a dar nome all’amicizia, l’ospitalità e l’accudimento, rassicurante e coercitivo al tempo stesso, pronto a proteggere la relazione presente, a costo di immobilizzarla nell’età magica di una infanzia senza possibilità di trasformazione. Scene di vita quotidiana nel raro scaturire della confidenza. Su tutto, ancor più del sole mediterraneo, le voci e gli squarci improvvisi che fanno delle vie di Palermo veri e propri scenari della conoscenza. Un ticchettio di passi indolenti e curiosi, che guidano al manifestarsi improvviso eppure atteso, degli edifici più cari, non monumenti, ma dimore: di

spiriti, sguardi, viaggiatori lontani, inquietudini presenti. E il cielo, inaspettato soffitto dietro le finestre sventrate del centro: non si sa chi abbia subito l'oltraggio più violento, a percorrere questi squarci, l'improvviso insinuarsi di materia e figure dentro l'altra.

E poi gli incontri, quasi sempre difficili – ma “siamo tutti perfettibili” continua a ripetermi, col sorriso di un incontro lontano e irripetibile, Nino Gennaro – raramente liquidabili nella banalità della routine quotidiana del visitatore.

Può sembrare fuori misura questa mia introduzione al progetto; il fatto è che ora sono qui, ai capannoni della Zisa, di fronte al quaderno di appunti, nel tentativo di dare ordine alle mie note di drammaturgia per un progetto apparentemente tanto più grande di uno spettacolo, e mi chiedo quale movimento mi ha portata a questi capannoni. Sono qui, seduta ai tavoli della nostra mensa improvvisata, dietro una porta di legno che inquadra la barca del festino di santa Rosalia, é lì abbandonata sotto un muro di lamiere invecchiate. Accanto la grotta della Santa, le fronde ormai secche, su un carro dalle ruote rosse. Sono proprio lì sotto i ricchi rami di un sommacco pieno di vita (me l'ha detto il responsabile dei lavori che si tratta di un sommacco, “le foglie servono per conciare le pelli”, ha aggiunto dopo qualche riflessione a mezza voce, quasi a ritrovare nella memoria la consuetudine con mezza questo elemento del paesaggio - dall'arabo *summaq*, aggiunge a distanza il dizionario, l'arcaico *sommacco* serve a indicare la pelle o il cuoio conciato con le foglie dell'arbusto. Potenza di un'inquadratura nei vecchi cantieri della Zisa...!). Ebbene, se sono qui a cercare di definire e fissare gli impulsi che mi hanno condotta a questo lavoro su *Pentesilea*, la prima immagine che mi viene incontro – non solo cronologicamente – è quella di due sorrisi femminili in volti severi, illuminati da lampi di improvvisa e ben collaudata ironia, e assieme e dietro di loro il luccichio della notte sulla pietra delle strade di Palermo. Nonostante tutto - le difficoltà, le incomprensioni, la fatica, la lontananza.

* * *

Questo primo impulso si trasforma, con confidenza e trepidazione, in una proposta: quella di partecipare al Progetto Amazzone. Un progetto che trova la sua necessità fuori dal teatro e dalle sue convenzioni, nell'esperienza del dolore e nel mistero della malattia e soprattutto nella volontà e capacità di fare di questa esperienza una forza di trasformazione, una chiamata alla solidarietà e all'impegno.

Ed è proprio qui, nella tensione verso la trasformazione, nella possibilità intravista e voluta del mutamento, che torna in gioco l'istanza teatrale.

perché questo progetto che nasce fuori dalle scene riconosce al teatro la qualità antica di costituirsi come luogo di elaborazione comune di un pensiero, e ancora come pratica che consente di riconoscersi come collettivo, in grado di rigenerare miti e dare forme comuni e “comunicabili” alle immagini che in tale collettivo si agitano.

Teatro, come luogo di un pensiero in azione, che parla attraverso i corpi, i comportamenti, i vissuti contemporanei dei suoi attori.

E in gioco una ricerca che osa nominare e mettere in azione due tensioni fondamentali non solo dell'arte scenica: mettere le competenze professionali, tecniche artistiche al servizio di un progetto di vita, e dall'altro lato cercare e valorizzare in un luogo appartato, ma con funzione e vocazione pubblica, “ciò che teatro non è, ma lo alimenta” (Antonio Neiwiller).

Cercare e costruire quel gesto pubblico, quell'opera che può restituire in forma d'arte, le ragioni, le necessità che nutrono e determinano l'azione dei suoi artefici; si mette alla prova la possibilità di rivelare – senza esibizionismi e compiacimenti – l'intimità di un percorso altrimenti costretto alla solitudine di una vicenda privata segnata dall'isolamento del disagio, e dalla quotidiana sopraffazione dell'indifferenza.

* * *

Fare teatro a partire da “ciò che teatro non è ma lo alimenta”, riconoscere nel “vissuto di realtà” dell'attore l'elemento che dà forma, qualità e senso a un



determinato modo di dire una battuta, di nutrire un comportamento, di “gestire la scena. Con queste parole Antonio Neiwiller formula – da artista – (N.B. Le citazioni di Antonio Neiwiller qui riportate derivano da una conversazione-lezione registrata a Milano nel 1990, presso l'Università Cattolica) gli elementi costitutivi di una pratica di lavoro che alimenta filoni vitali di ricerca e fertili trame di relazioni nel teatro dei nostri anni. Siamo di fronte a quella “cultura attiva” (l'espressione è di Jerzy Grotowski, nella fase di “uscita” o interrogazione del teatro) che oggi più che mai si pone come definizione del territorio umano del teatro. Un territorio, che al di là delle formulazioni teoriche e poetiche dei maestri e dei compagni di viaggio più o meno vicini, per me significa soprattutto l'esperienza di lavoro con Thierry Salmon.

E a Thierry Salmon, per convergenze “naturali” di percorsi diversi, approda il nucleo teatrale di questo progetto.

Proprio da qui, da questa premessa poetica e da questa terra, otto anni fa era partita, con Thierry, una straordinaria avventura teatrale, attraverso il canto e i corpi-memoria (e speranza) delle *Troiane* fra i ruderi di Gibellina.

Segni, tracce, parole e momenti di vita che si intrecciano, quasi per necessità interna, a costruire relazioni sempre più articolate e profonde: perché la vera relazione è sempre apertura a nuovi incontri, a nuove possibilità, personalissime e comuni, così almeno io la immagino. Ed è un'altra utopia che la forza di questo progetto contribuisce a risvegliare nel momento stesso in cui la mette duramente alla prova.

Il rapporto vita rappresentazione è certamente il più delicato nella pratica teatrale, ma dire che “il vissuto di un attore non è teatro, ma lo alimenta... qualcosa che appartiene alla vita ed entra nel teatro” significa non solo porre il problema del rapporto fra attore e personaggio o funzione (memoria fisica ed emotiva dell'attore e prospettiva del personaggio, motori dell'azione e logica delle situazioni sceniche...), ma anche interrogarsi sulle ragioni e le condizioni di una ricerca “attraverso” il teatro, facendo esplodere il tema

spinosissimo dei tempi e delle condizioni di tale ricerca, o – se vogliamo essere più espliciti – dei tempi e dei modi della produzione teatrale.

Ecco i lunghi, “scandalosi” *détour* di Thierry Salmon verso lo spettacolo, quel “procedimento indiretto”, per dirla ancora con Antonio Neiwiller che consente all'opera di essere più vicina alla vita. In questa dimensione il tempo delle prove diventa la condizione della prova: non si tratta di esibire sulla scena, dentro un testo, dei vissuti personali, ma di creare le condizioni perché tali vissuti organizzandosi e trasformandosi, rivelino la loro profonda, elementare relazione con il tema (il mito?) affrontato. Il teatro di Thierry Salmon, quello che insieme cerchiamo, è un lungo percorso di lavoro che, conducendo verso lo spettacolo, costruisce le condizioni per vivere un luogo, abitare un'esperienza. Attraverso la lenta, paziente, a volte dolorosa costruzione di un alfabeto comune, in cui i vissuti, le emozioni e i saperi personali si fanno scrittura collettiva per raccontare il radicamento, la possibilità di dimora, in una terra d'elezione.

Un percorso di costruzione artistica che richiede “criteri e metodi di lavoro particolari, per cui il luogo appartato (chiamiamolo laboratorio, officina, come vogliamo) è fondamentale” nella consapevolezza che “il luogo appartato è sicuramente separato da quelli che sono i modelli di produzione, distribuzione e scambio in cui il teatro oggi è inserito”. (A.N.)

È una consapevolezza alla quale non ci si può sottrarre e che sicuramente merita di essere messa in evidenza nel cuore stesso di un progetto “anomalo”, come quello che ci riguarda.

* * *

Torniamo ora allo spettacolo, al suo rapporto con il Progetto Amazzone: al teatro come pensiero attivo attorno a un nucleo di temi e di esperienze.

Fra questi ci viene incontro in primo luogo la condizione femminile attorno alla quale si mobilita l'intero Progetto Amazzone: una condizione di malattia, di ferita, di mutilazione fisica e sociale. E con questa le censure, le

fantasie, le azioni e le immagini da lei attivate. Simbologie personali e collettive che si nominano attraverso il mito delle Amazzoni, o meglio le mitologie attorno alle Amazzoni: un immaginario collettivo che attraverso le avventure del tempo, prima ancora che nelle forme dell'arte, accompagna esplorazioni e conquiste, avventure nell'ignoto e sogni di radicamento. L'immaginario e i racconti, cui l'arte dà forma, su un popolo di donne, un popolo "separato", un popolo senza padri (ma oggi, questo immaginario è solo al femminile?): il mistero e il fascino di una comunità minacciosa nella sua dichiarazione di autosufficienza, inquietante nella sua forza, seducente nella sua bellezza. Un popolo di creature che accentuano il mistero della differenza mutilando il segno stesso di tale differenza. Quello che ci attrae dentro i territori delle amazzoni è uno squilibrio dentro lo squilibrio; quale che sia il punto di partenza, l'unilateralità delle Amazzoni ci rimanda, ancora una volta, ad accostare il tema del maschile e del femminile, nel segno della differenza e del sogno dell'integrità e della perfezione dell'intero. E fra le leggende delle Amazzoni, abbiamo scelto la più scandalosa e sublime, la *Pentesilea* di Kleist: poesia dell'identità e della lacerazione, nel racconto di una danza di guerra verso l'altro da sé, dolorosamente e amorosamente necessario alla propria definizione, più ancora che al proprio compimento. Nel delineare temi e situazioni, dentro il testo di Kleist e attraverso le immagini delle attrici e degli attori chiamati a dare corpo e vita alla "parola dell'orrido mistero" (*Pentesilea*, scena 22), ci troviamo di fronte a una materia enorme, difficile da governare, legata com'è a una forma poetica che non ammette approssimazioni, legata com'è alle ragioni del nostro essere qui. Fra le tante difficoltà una ci accompagna con vigile allerta: ogni spettacolo dentro un progetto rischia di essere uno spettacolo a tesi. Ma questo significherebbe mortificare il lavoro teatrale e con esso la vita di chi – straniero o indigeno – lo realizza. Nella percezione di questo pericolo, ci conforta ripeterci che non c'è megafono che tenga di fronte al mistero. Quello che uno spettacolo può fare, in questa condizione particolare di lavoro e di

progetto, è predisporre all'ascolto, rendere possibili le domande, lasciare che esse si formulino, accettarle nella sapienza e nella discrezione dei corpi che ce le propongono; fare silenzio, perché la domanda più esile, la risposta più pudica, possano trovare la propria voce.

* * *

E mentre il mio sguardo insegue le *piccole mani* (scena 2) di Pentesilea nel loro *assalto al cielo* (scena 9), e un *sogno roseo* (scena 6) di pace dentro i *funebri splendori della guerra* (scena 20), raccolgo le immagini, i racconti, le complicità e i risentimenti dei primi mesi di lavoro verso Pentesilea. Mi accompagna il sogno di chi ha voluto questo progetto e l'utopia concreta del lavoro di Thierry Salmon.

E mi accompagnano, ancora una volta, le parole di Antonio Neiwiller: monito prezioso, pieno d'amore e disincanto, in un'impresa così esposta alle tentazioni... Con queste parole mi congedo per ora dal nostro *Assalto al cielo*, ed è un congedo che vuole essere anche una dedica, all'artista e dell'amico.

"Il teatro non è tutto. Se no, non riusciamo a capire. Se uno ha un'idea totalizzante del teatro tutto si risolve al suo interno. Invece il teatro è soltanto una parte della tua vita, importante, costitutiva, ma non rappresenta tutta la tua vita.

Allora c'è bisogno di un doppio sguardo, di guardare tutto ciò in un'ottica più vasta, più ampia. Questo non fa che arricchire l'elemento vitale che poi entrerà a far parte della rappresentazione.

Il doppio sguardo appartiene alla visione del mondo e dell'esistenza di chi lo pratica, di chi in qualche modo si vede, riesce a vedersi dentro e fuori dell'opera. Questa necessità di guardare e di guardarsi, di guardare dall'esterno quello che stai facendo e sentire questo *processo* appartenere a qualcosa di più ampio, è qualcosa che travalica il teatro, è anche però la sua profonda eticità.

Potrebbe partire da qui il discorso della sana umiltà, alla quale non siamo molto abituati, e che è umiltà che si costruisce nel tempo".



VERSO
.....



... Una inondazione di seni ricoprì le colline del fiume.

“Un’umidità infida saliva dal nudo terreno; il passo di armate in marcia faceva tremare la tenda; i pali oscillavano in quella terra che non offriva più presa; i due campi riconciliati lottavano contro il fiume che si sforzava di annegare l’uomo: pallido, Achille entrò in quella notte da cui non sarebbe sorto nessun sole. Lungi dal vedere nei vivi i precari superstiti di un fatale maremoto ancora minaccioso, adesso erano i morti ad apparirgli sommersi dall’immondo diluvio dei vivi. All’acqua instabile, animata, informe, Achille contendeva le pietre e il cemento che servono a fare tombe.

Quando l’incendio serpeggiante giù dalle foreste dell’Ida giunse fino al porto a leccare il ventre delle navi, Achille contro i tronchi, le vele, gli alberi stranamente fragili scelse il partito del fuoco che non teme di abbracciare i morti sui letti di legna dei roghi. Turbe bizzarre sbucavano dall’Asia come fiumi: preso dalla follia di Aiace, Achille sgozzava quella mandria senza nemmeno riscontrarvi dei lineamenti umani. Quei branchi destinati alle cacce dell’altro mondo, lui li mandava a Patroclo. Comparvero le Amazzoni; un’inondazione di seni ricoprì le colline del fiume; l’armata fremeva a quell’odore di velli nudi. Per tutta la sua vita le donne avevano rappresentato per Achille la parte istintiva della sciagura, quella di cui lui non aveva scelto la forma, che doveva subire, che non poteva accettare [...]

La sua spada affondò in quella gelatina rosa, tagliò nodi gordiani di viscere; le donne urlanti, partorendo la morte per la breccia delle ferite,

s’impigliavano come cavalli da corridoia nel groviglio delle loro stesse interiora. Penteseilea si svincolò da quell’ammasso di donne calpestate, duro nocciolo di quella polpa nuda. Aveva abbassato la visiera perché nessuno si commuovesse guardandole gli occhi: lei soltanto osava rinunciare all’astuzia di essere senza veli. Con la corazza, l’elmo in capo e la maschera d’oro, quella Furia minerale non conservava d’umano che i capelli e la voce, ma i capelli erano d’oro, e di oro risuonava la sua voce pura. Sola fra le sue compagne, aveva consentito a farsi tagliare un seno, ma tale mutilazione era appena visibile su quel petto divino. Trascinarono fuori dell’arena le donne morte afferrandole per i capelli; i soldati si disposero a quadrato, trasformando in campo chiuso il campo di battaglia, spingendo Achille al centro di un cerchio dove la carneficina era per lui l’unica via di scampo. Su quello sfondo color kaki, jeldgrau, blu orizzonte, l’armatura dell’Amazzone variava la sua forma con i secoli, le sue tinte secondo i proiettori. Con quella slava che di ogni finta faceva un passo di danza, il corpo a corpo diventava torneo, poi balletto russo. Achille avanzava, poi indietreggiava inchiodato a quel metallo che conteneva un’ostia, invaso da quell’amore che si ritrova infondo all’odio”.

(Branco scelto da Thierry Salmon da "Fuochi, Patroclo o del destino", di M. Yourcenar. Traduzione italiana di M. L. Spaziani. Bompiani, Milano, 1984).

Immagini e parole in corso d'opera.

Thierry Salmon: frammenti di una conversazione



Quali sono i motivi che ti hanno spinto ad aderire al Progetto Amazzone e a scegliere la Pentesilea di Kleist?

“La capacità di Anna Barbera e Lina Prosa di costruire a partire da un'esperienza dolorosa, di fare di ciò che in generale si associa alla distruzione, un'elevazione. Questo era un elemento già presente nelle *Troiane*, messo in scena a Gibellina nell'88.

Mi è stato chiesto di continuare qualcosa, cominciato molti anni fa, in Sicilia, ma questa volta a Palermo, città di tutte le possibilità e di tutte le impossibilità. L'interesse per il corpo vissuto, con la sua storia, le sue cicatrici, l'evoluzione e trasformazione naturale, in opposizione al corpo-capitale-bellezza, il corpo finto delle fotografie”.

“La scelta della Pentesilea di Kleist è dovuta al fatto che tutti parlano dell'impossibilità di un suo allestimento e che già al tempo delle Premesse alle Troiane (lo studio preparatorio presentato a Santarcangelo nel 1986) ero incerto fra Euripide e Kleist. Lo spettacolo era tratto da un pezzo della Cassandra di Christa Wolf che racconta un incontro tra le Troiane e le Amazzoni.

Mi è sembrato un segno che dalla Sicilia mi venisse la proposta di realizzare una parte che era rimasta dentro di me”.

Quali aspetti del tuo lavoro pensi di dovere o potere sviluppare, nella costruzione di questo spettacolo?

“Posso dare attualmente solo delle linee portanti:
Il ritmo;

Il piacere, la leggerezza;
La lingua parlata;
La musicalità del testo;
Sognare, a partire dagli attori;
Dopo tanto lavoro con attrici, il lavoro con attori, la relazione fra i due modi di essere, di costruire;
L'innesto in una città, la permeabilità, gli incontri: che una necessità possa incontrare un'altra necessità”.

Qual è il tema o la domanda che ti interessa esplorare attraverso la Pentesilea, anche alla luce del lavoro fatto finora?

“La dinamica dei comportamenti determinati dall'amore, dalla passione. Questa specie di disegno invisibile tracciato da due esseri che non possono uscire dal foglio di carta su cui si sono volontariamente iscritti. Le identità maschile e femminile quando gli schemi sono definitivamente infranti, la difficoltà di diventare un uomo che non sia più semplicemente l'inverso, l'opposto della donna; la solitudine della nuova donna, la tentazione del separatismo, (la sua ombra).
Da te/da me. Gli amori internazionali, sempre più diffusi, per via della caduta delle frontiere, di una facilità di spostamenti che contemporaneamente determina uno stato permanente, o quasi, di separazione fisica; destini distinti, riuniti solo dalla parola telefonica”.

(Dalla brochure «Progetto Amazzone», 1996)

Un coro di donne all'assalto del cielo.

Kleist arriva in fabbrica

di Franco Quadri



«La Repubblica»,
giovedì 28 Novembre 1996

Da qualche mese le proposte originali ci arrivano dalla Sicilia. E Palermo, dopo la chiesa e le sale recuperate della Kalsa, s'inventa ora un teatro più su, alla Zisa, nel capannone dismesso da una fabbrica: è la sede del singolare «Progetto Amazzone» concepito da Anna Barbera e Lina Prosa, che allaccia un convegno sul cancro alla mammella a un evento scenico incentrato su quelle mitiche mutanti donne guerriere che per meglio tendere l'arco si sarebbero mutilate del seno destro. Lo spettacolo, che s'intitola **L'assalto al cielo** ed è prodotto dal Teatro Biondo, è una libera lettura della **Pentesilea** di Kleist, solitario monumento sublime e irrapresentabile.

A realizzarlo ecco un cultore di ardui itinerari inconsueti quale Thierry Salmon, tornato nell'isola e nel clima delle sue indimenticabili **Troiane** con una compagnia giovane e internazionale, perlopiù italo-belga, di 28 elementi. Conosciamo il suo partito preso, a volte pesante come un handicap, di legare i propri spettacoli a un concetto di assoluta verità con l'ambizione di confondere la finzione e la vita. Anche stavolta è questo

il punto di partenza con gli attori che iniziano la rappresentazione sistemando la scena, firmata come i costumi da Patricia Saive e, secondo un'altra particolarità del regista, costruita con soli accessori di teatro: le panche allineate ai lati che poi invaderanno l'enorme hangar e le strutture metalliche che delineano a metà sala un boccascena praticabile e sul fondo un palcoscenico da aprire sul buio esterno della notte. A buttarsi verso una concretezza ricalcata dai modi del football e del rock, con imbarazzanti tuffi nel teatro-verità, sono gli uomini tutti in tuta che si oppongono con un povero linguaggio di tutti i giorni all'impemeabilità del gruppo femminile in divisa di pelle, sostituita poi da non perspicue tenute rosa. Il contrasto tra i sessi su cui si basa il progetto rischia allora la riduttività esplicativa di un confronto di bande, nel segno di una convenzione che da **West Side Story** conduce all'odierno cinema.

Il nucleo delle donne è gratificato, rispetto ai contendenti maschili, dall'immersione in un più alto immaginario. Grazie a loro si riscontra, nella

drammaturgia di Renata Molinari, uno scatto verso la verità poetica, la sola che conti a teatro, perché l'assieme diventa coro e s'avvicina al testo, sostenendo le azioni con la declamazione scandita, all'unisono, delle descrizioni kleistiane. L'emozione perdura nelle fasi rituali: la cura dei prigionieri bendati, la preparazione della festa delle rose, le intense attese ritmate dal sistro, comunicano un senso di gruppo reso segreto dalle complicità femminili, di cui si fanno per prime sensibili tramite Maria Grazia Mandruzzato, Cecilia Kankonda, Almerica Schiavo.

Si coglie allora quel dato imponderabile, determinante per il delicato tema affrontato, che sfugge alle fasi dirette dell'azione. Questa soggiace infatti al rischio del raggelamento in immagini puramente coreografiche come nelle **Danai** di Purcarete. E trova un limite nella debolezza intrinseca dei due protagonisti, privilegiati da denotazioni fisiche: lei, Tamayo Okano, dall'arcana bellezza orientale, lui, Fabrice Rodriguez, dalla bionda chioma tinta sopra la corporatura aitante; ma non basta questo a conferire il richiesto magnetismo, né il mimico corteggiarsi a evocare l'amore. Anche loro s'illuminano solo grazie alla ritualità: per esempio quando i due sono condotti allo scontro sulle spalle dei compagni, come arieti di guerra; o nell'abbraccio coi coltelli in bocca e nelle mani. Solo allora, per un attimo si sente l'inscindibilità kleistiana di amore e morte. Ed entra in scena l'ambiguità col travestimento da donna di Achille, prima che la chiusa inverta chissà perché l'originale: nel decisivo duello, dopo uno scontro a metà tra boxe e lotta libera, invece dell'uomo, travolto nel testo da un cerimoniale bacchico, sarà la donna a soccombere. E mentre il palcoscenico mobile irrompe effettisticamente tra le panche vuote della sala,

s'approda al melodramma con una mielosa chiusa melodica, ultimo chiaroscuro di una serata che cosparge di cadute le intuizioni memorabili.

L'assalto al cielo / da "Pentesilea" di Heinrich von Kleist

regia Thierry Salmon
drammaturgia Renata Molinari
scene e costumi Patricia Saive
luci Vincent Longuemare
ambientazioni sonore Luc D'Haenens
ritmo Renato Tonini
movimenti Monica Klingler
canti Cécilia Kankonda
con Marie Bach, Serena Barone, Tadzio Baudoux, Stefania Bonafede, Eric Castex, Lorenzo D'Angelo, Elvira Feo, Dimitri Linder, Simonetta Goezi, Cécilia Kankonda, Stefano Lodirio, Filippo Luna, Maria Grazia Mandruzzato, Giovanni Martorana, Pietro Massaro, Mariano Nieddu, Tamayo Okano, Paola Pace, Giusva Pecoraino, Laura Peduzzo, Giuditta Perriera, Sabrina Petyx, Enrico Roccaforte, Fabrice Rodriguez, Candy Saulnier, Almerica Schiavo, Roberta Vitale, Nadia Volpe

direttore di scena Rossana Raddi
assistenti regia Roger Bernat, Carmen Blanco Principal
assistente scenografo Stefano Serra
tecnico luci Giuseppe Salsi
istruttore fisico Vincenzo Nicoletti
coordinamento Nicolò Stabile

capo dei servizi tecnici fonici Pietro Seffer
capo macchin. costruttori Sergio Beghi, Giuseppe Alterno
capo macchinista Giovanni Di Blasi
macchinisti costruttori Damiano Di Fazio
macchinisti Stefano Ingrassia, Gaetano Presti, Gaetano Simonelli, Giuseppe Truscelli
1° elettricista Edoardo Pacera, Giacomo Tarantino, Mario Burgio, Filippo Di Blasi, Raimondo Cammarata
 Nino Annaloro

elettrici Giuseppe Baiamonte, Raffaele Caruso, Piero Greco
sarte Carmela Rubino, Maria Romano, Erina Agnello
attrezzista Maria Pecoraro
spettacoli Cantieri Culturali alla Zisa, Palermo, 19 - 30 Novembre 1996

TEATRO BIONDO STABILE DI PALERMO

Progetto Amazzone
 ideazione e direzione Anna Barbera e Lina Prosa

L'assalto al cielo
 di Pentesilea di Heinrich von Kleist



regia **Thierry Salmon**
drammaturgia **Renata Molinari**

scene e costumi Patricia Saive; *luci* Vincent Longuemare; *ambientazioni sonore* Luc D'Haenens;
ritmo Renato Tonini; *movimenti* Monica Klingler; *canti* Cécilia Kankonda
 con Marie Bach, Serena Barone, Tadzio Baudoux, Stefania Bonafede, Eric Castex, Lorenzo D'Angelo, Elvira Feo, Dimitri Linder, Simonetta Goezi, Cécilia Kankonda, Stefano Lodirio, Filippo Luna, Maria Grazia Mandruzzato, Giovanni Martorana, Pietro Massaro, Mariano Nieddu, Tamayo Okano, Paola Pace, Giusva Pecoraino, Laura Peduzzo, Giuditta Perriera, Sabrina Petyx, Enrico Roccaforte, Fabrice Rodriguez, Candy Saulnier, Almerica Schiavo, Roberta Vitale, Nadia Volpe

direttore di scena Rossana Raddi; *assistenti regia* Roger Bernat, Carmen Blanco Principal
assistente scenografo Stefano Serra; *tecnico luci* Giuseppe Salsi; *istruttore fisico* Vincenzo Nicoletti;
coordinamento Nicolò Stabile

capo dei servizi tecnici Pietro Seffer; fonici Sergio Beghi, Giuseppe Alterno; capo macchinista costruttori Giovanni Di Blasi; capo macchinista Damiano Di Fazio; macchinisti costruttori Stefano Ingrassia, Gaetano Presti, Gaetano Simonelli, Giuseppe Truscelli; macchinisti Edoardo Pacera, Giacomo Tarantino, Mario Burgio, Filippo Di Blasi, Raimondo Cammarata; 1° elettricista Nino Annaloro; assistente Giuseppe Balamante, Raffaele Caruso, Piero Greco; sarte Carmela Rubino, Maria Romano, Erina Agnello; attrezzista Maria Pecoraro

Palermo, 19 - 30 Novembre 1996
 Cantieri Culturali alla Zisa, Via Perrigiano 104, ore 21.30, domenica ore 18.00
 martedì 19 (ingresso e metà, lunedì 20 riposo)
 Botteghino Teatro Biondo tel. (091) 582364 - 7434341; ore 10/13 - 16/19 - Biglietto Lire 15.000, ridotto Lire 10.000

   
 Città di Palermo Asessorato alla Cultura Teatro Biondo Stabile di Palermo Associazione Arfenika Palermo

VERSOPENTESILEA







VERSOPENTESILEA





Il viaggio poetico di un'esperienza.

di Lina Prosa

"Le Antigoni" è un progetto teatrale, al plurale, articolato in più tappe di spettacolo che dà corpo ad un'esperienza che avendo nel suo centro il mito non può mai dichiararsi esaurita.

Ma è anche il metodo di lavoro del Teatro Studio Attrice/Non, all'interno del Centro Amazzone, che fonda la propria esperienza teatrale nella ricerca e nella sperimentazione dei linguaggi umani che spostano l'asse della comunicazione in territori rischiosi, dolorosi, estremi.

Lo spettacolo confluisce nel programma del Progetto Amazzone 2002, proponendo il risultato conclusivo di una esperienza durata quasi due anni.

La tappa di Segesta è stato il momento più significativo, non solo perché il Teatro Antico è lo spazio fisico dei conflitti originari in cui il Teatro dell'Occidente si è formalizzato ed ha rispetto al presente forza enigmatica, ma anche perché si è trattato per noi, di una scommessa affascinante: riprendere contatto con l'origine equipaggiati con il nostro sentire contemporaneo, con una drammaturgia originale, capace di rilanciare una prospettiva poetica al pubblico, alla società di oggi.

La necessità della reinvenzione è stata ed è la risposta ad una domanda d'obbligo per chi oggi cerca di interpretare la fatica interiore del mondo contemporaneo mettendosi in contatto con il nebuloso mondo dell'antichità: chi è per noi, nel nostro tempo, Antigone?

Siamo partiti da una risposta, anzi abbiamo cercato di seguirne una, sopraffatti come siamo stati dalle troppe fascinazioni che la creatura sofoclea ha suscitato e continua a suscitare: Antigone, il nucleo poetico che ogni donna porta dentro di sé dinanzi al conflitto vita-morte, nei suoi risvolti intimi e civili; lo specchio femminile della Storia, la sagoma acquatica di un plancton, che assume visibilità e tensione nei momenti più drammatici, laddove il teatro del dolore rimette sulla scena un fratello ucciso ed una donna che ne pretende la dignità del pianto e della memoria.

Nella vicenda raccontata da Sofocle così andarono i fatti: nella guerra tra Argo e Tebe, Polinice, un fratello di Antigone prende le difese di Argo, Eteocle, l'altro fratello, prende le difese di Tebe. Morti in battaglia per mano di entrambi, Creonte assegna ai due fratelli due destini diversi:





ad Eteocle la sepoltura, a Polinice no, con l'obbligo che la legge venga rispettata dai cittadini pena la morte. Antigone si ribella alla volontà dello zio e dà sepoltura a Polinice. Condannata viva dentro la tomba, Antigone preferisce darsi la morte da sé.

Il suo gesto causa la distruzione della famiglia di Creonte: Euridice sua moglie ed Emone, suo figlio e promesso sposo di Antigone, si uccidono. Creonte resta solo nel deserto degli affetti e dei sentimenti.

Lo spettacolo del Teatro Studio, con la messinscena di Marion D'Amburgo, in scena anche nei panni di Tiresia, abbandona l'antica trama per entrare nello spessore poetico eterno di Antigone scegliendo per tale obiettivo la via dell'emozione. Ogni donna in scena è *Antigone* e le Antigoni si fanno officianti di un rito, religioso e politico nello stesso tempo, che è la memoria, il cui gesto fondante è la sepoltura del fratello ucciso.

Il gesto assume valore rivoluzionario, istituito com'è nel contesto di un rischio mortale, di una disubbidienza a cui è associata la pena di morte, ed ancora perché noi crediamo in un processo poetico del teatro che è cambiamento. Dinanzi ad un Creonte incarnazione del potere di tutti i tempi, le Antigoni evocano i nodi più dolorosi della storia. Riportano all'emozione del presente la macchina della morte del '900 ancora accesa nel nuovo millennio. Una macchina alimentata dalle deportazioni naziste, dal ripetersi del conflitto tra Palestinesi ed Israeliani, dalle dittature visibili e invisibili, dai nuovi genocidi etnici.

Ma le Antigoni, com'è nella loro natura, evocano parallelamente lo spirito rivoluzionario di tutti i tempi, e così il processo immaginario e politico, inscindibile in Antigone, si alimenta anche di alcuni miti della tradizione rivoluzionaria del secolo scorso.

Se Antigone è divenire poetico, è soprattutto la Poesia a poterla evocare, nel senso anche formale del termine. Così lo spettacolo prende avvio dall'arrivo di Tiresia/Foscolo, che decantando *I Sepolcri* riporta alla memoria di Creonte il tema della sepoltura e quindi l'esistenza di Antigone. Creonte tenta disperatamente di negare la memoria di Antigone, cercando in tal modo di salvare la propria coscienza, ma non riuscirà ad arrestare ancora una volta, il ripetersi del rito della sepoltura del fratello ucciso, del rito, quindi, del teatro.



Il laboratorio: chi è Antigone?

Appunti di lavoro di Lina Prosa

Il corpo. Le vestigia di una lotta.

Se Shakespeare è il più grande autore di teatro, Antigone è l'autrice della nostra anima, il fondamento laico che il mito produce e riproduce in assenza di scopo, di eternità, di certezza, di salute.

Con questo riconoscimento inizia il nostro viaggio verso "Antigone".

Siamo in tante, siamo donne.

All'arrivo *saremo* "Antigoni".

Partiamo avvantaggiate. Perché Antigone ci giustifica. Giustifica il nostro bisogno di rivoluzione, il nostro attaccamento al sentimento, la nostra determinazione, la nostra morale, la nostra politica di non abbandonare mai un nostro fratello sulla via, ma coglierne il corpo come un fiore anche nel deserto.

Nel fatto di sentirci "giustificate" in questo modo sentiamo forte la funzione contemporanea di Antigone.

L'affermazione della volontà.

Antigone contiene una specialità: tiene aperto allo sguardo di tutte le generazioni l'archetipo che lei è. Lo espone come una ferita aperta, come uno scandalo. Neanche la nostra contemporaneità, costruita sul consumismo e sull'accumulazione materiale, la intimidisce, la dissuade dal mostrare un gesto nudo, senza resa, che riguarda la morte, la salma di Polinice. Ciò le è possibile per due ragioni. Perché ha natura teatrale e perché la funzione del teatro è non chiudere mai il conto col dolore di ogni tempo.

Perché Antigone ha natura femminile, attinente profondamente alla *bontà*, qualità che non toglie a

nessuno, la possibilità di assumere dignità anche nelle esperienze estreme, negli eventi che si addicono alla polvere, come la scena infinita della copertura e scopertura del cadavere di Polinice collocata nelle pieghe del turbinio della natura, così come Sofocle ce la lascia immaginare.

Ha un senso ancora oggi usare la parola bontà?

Bontà infinita è la memoria.

La memoria si sostituisce alla perdita del corpo e regala all'uomo la possibilità della trasformazione.

Antigone non può interrompere il ciclo culturale di questo dono che nella civiltà greca aveva radici così concrete da assumere addirittura caratteri di mediazione con il potere degli dei.

Oggi, la bontà non appartiene al linguaggio del potere, ma a quello della "volontà" che opera in quegli interstizi della realtà dove la presenza umana va improvvisata e non formalizzata.

Ne è chiara espressione la società di oggi in cui i portatori di *volontà*, il cosiddetto volontariato, sono oggi i realizzatori di *bontà*.

Non per niente Antigone è entrata a far parte del nostro *volontariato* teatrale, che vogliamo mettere in relazione al volontariato politico del pacifismo anti-global, al volontariato rivoluzionario delle donne arabe, ai contestatori del treno nucleare in Germania, e a tutte quelle manifestazioni di contestazione in favore della salvaguardia della vita umana e della sua dignità.

Lapide / lapidaria

Antigone scioglie il nodo dell'antitesi cultura / morte. L'antitesi tra durata e fine, tra identità e dissoluzione.

Per Polinice una tomba a tutti i costi. Così come ancora oggi i morti vanno restituiti ai loro parenti, perché solo loro sanno dove portarlo, così il corpo morto del fratello di Antigone va restituito alla sua famiglia, riportato al nome, alla memoria.

La lapide, la pietra fatta monumento. L'Archivio.

Il fascicolo che racchiude le parole più brevi del mondo. Le parole che colpiscono. La parola più breve in assoluto è il nome della persona.

Battesimo/Sepoltura, l'iter dell'affermazione del nome: iscriversi al mondo, affermare la memoria di essere stati al mondo. Iscriversi al registro delle nascite della Chiesa e dello Stato civile è l'atto formale che istituisce la verità del corpo.

Lo notifica e lo indica nel mondo della carne.

In questo modo il corpo non sarà carne tra altra carne: tra mucche, pesci, vitelli, conigli ...

Se io non avessi un nome, sarei già stata in giacenza nella macelleria.

È il pericolo che corre Polinice, fratello insepolto di Antigone.

Quando nasce la tragedia?

Nasce quando, sebbene si abbia un nome, per tradimento o per interesse politico, si è condotti lo stesso, alla macelleria, laddove si annulla l'identità di corpo per perdersi nell'anonimato della carne.

Non si è al cimitero ma alla macelleria.

È la condizione disgraziata in cui non ci si può togliere di dosso le mosche voraci, né ci si può mettere addosso una coperta per ripararsi dal freddo del frigorifero.

Si perde la potestà sul proprio corpo, di eseguirne bisogni e illuderlo con prospettive.

Creonte ha decretato, per ragioni di potere, di destinare al macello la salma di Polinice, perché indegno figlio

della patria. Azione insopportabile, inaccettabile, sottrarre la salma al parente.

Come non si possono non ricordare le grandi azioni di Polizia, Marine e Militari che oggi si mettono in moto in occasione di disastri per il recupero dei corpi:

l'inabissamento del sottomarino russo, la scomparsa dell'aereo di John Kennedy, la strage di Ustica, l'annegamento della contessa Augusta ...

Cercare ad ogni costo il corpo per ridarlo ai parenti ... per indagare sulla verità ...

Niente è vero se non in presenza del corpo.

Antigone non può accettare il decreto di Creonte.

Lei, idea portante di Archivio, si ribella.

È il primo scontro alla pari tra maschile e femminile.

Il suo luogo è la casa reale della dinastia di Edipo.

È il contesto in cui Creonte con le parole di Sofocle arriva a dire: "Ora è lei l'uomo, l'uomo non sono più io".

La contesa del corpo

Il tema dello scontro tra parente e autorità è la contesa del corpo. L'obiettivo della contesa è l'affermazione dell'appartenenza o la sua negazione.

Antigone conosce la macchina che produce appartenenza: è la ripetizione del rito, il ristabilimento di un tempo circolare (di abbraccio cosmico) che il dittatore invece ha voluto rendere lineare con la forza. Ma ad un morto non può essere più assegnato il tempo lineare.

Antigone non può che vincere la contesa e ristabilire l'ordine della natura.

Lancia nella tragedia un tema parallelo: il tema del corpo-fratello. Antigone disubbidisce assimilando il



proprio corpo allo stato del corpo di Polinice.
 Attraverso la morte. Di sua stessa mano.
 Antigone: un genio del depistaggio.
 La sua scelta conduce alla rovina la famiglia del potere:
 Creonte, Emone, Euridice.
 Antigone spoglia il re di tutti i suoi affetti. Gli taglia i
 legami di parentela.
 Per lui né moglie, né figlio, né nuora, né nipoti.
 È questa la modalità di vittoria di Antigone.

**Il suicidio di Emone
 e il riprodursi della tragedia.**

Tocca ad Emone, promesso sposo di Antigone, entrare
 nel precipizio della perdita.
 La tomba di Antigone è il luogo della resa dei conti.
 Emone e Creonte all'interno della tomba si scontrano
 all'interno di un silenzio insopportabile:

la mancanza di una risposta razionale all'accaduto.
 Laddove non c'è risposta ad una domanda,
 il corpo non si relaziona più ad altri corpi, ma crede di
 essere il mondo stesso, come lo specchio che riflette
 l'immagine solo di chi domanda. Così ogni azione è
 rivolta contro se stesso.
 Se io mangio, mangio me stesso.
 Se io penso, penso me stesso.
 Se io uccido, uccido me stesso.
 Ecco il precipizio che si presenta ad Emone che pur
 tentando di uccidere il padre, alla fine uccide se stesso.
 Continua così il depistaggio di Antigone.
 Finchè i corpi avranno bisogno di corpi-fratelli, non si
 estinguerà mai la tragedia.
 Cos'è il potere?
 Qual è la funzione di Creonte e di tutta la sua famiglia?
 È il fiore del disastro.
 È il giardino incantato sconvolto dal furore dalla lotta
 dei corpi.

Antigone / Uccello sconsolato

di Marion D'Amburgo

Nel 1996 venni a conoscenza del Progetto Amazzone, provai immediatamente un istintivo trasporto per l'iniziativa che dava un approccio forte, diverso, al problema della malattia.

Ragioni biografiche segnavano il mio entusiasmo per il progetto di Anna e Lina, la realtà della vita mi aveva dato l'opportunità di comprendere che la malattia è un appuntamento non disgiunto dalla propria crescita e il dolore un'occasione.

Desideravo dare un piccolo contributo al progetto. Alcuni anni dopo ebbi l'opportunità di scambiare alcune parole con Lina a Firenze in occasione di un convegno, passò ancora un po di tempo e poi Lina mi chiese di tenere un breve seminario al Centro Amazzone, lavorando su alcune figure femminili (Medea, Gertrude, Emma B, vedova Giocasta).

Trovai nella serena quiete della villetta che ospita il Centro, con i suoi numi tutelari, Argo e Piero, uno spazio di lavoro forte e attento, per l'energia di Lina e del magnifico gruppo delle Attrici/Non (Le Giovane, Daria, Elena, Eleonora, Magda, Stefania, Letizia, Dora, Maria, Patrizia, Franca, Rosalia, Donata a cui poi si è aggiunto l'ineffabile dottor Blasi). Da febbraio il gruppo ha deciso di lavorare sul mito di Antigone. Il mio lavoro è stato preceduto da un seminario di Michelle Kokosowski.

La mia vicenda teatrale è nata proprio dal rapimento per l'Antigone del Living, che ad Arezzo incontrai davanti agli affreschi di Piero della Francesca. Il gesto di Judith che copre di terra il corpo di Polinice, mi è rimasto confitto nella carne come una meta irraggiungibile. Così con nel cuore quel gesto adorato e nella testa lo stridore, lamentoso, acuto, della fanciulla Antigone (cito Sofocle con qualche scorrettezza) raggiunsi di nuovo

Palermo, e mi sembrò necessario e naturale chiedere a Lina di scrivere un testo autonomo per le sue moderne Antigoni, che in qualche misura cesellasse la natura e il percorso delle partecipanti al progetto.

In seguito è venuto naturale cercare una scrittura teatrale del testo, dove è precipitata una visionarietà, una sorta di poetica ricerca di trasfigurazioni individuali tese a cercare ognuna un'aspetto di quella mitica Antigone, che ancora come un uccello sconsolato, con il suo stridore cerca di frantumare la nostra incolmabile distanza dalla vita.

Conoscersi dentro la malattia produce piccole utopie umane. Nella terra desolata del teatro arrivano nuovi semi, che produrranno alberi possenti come quelli che incorniciano lo spazio delle Antigoni.



Le Antigoni

<i>progetto e drammaturgia</i>	Lina Prosa
<i>ricerca di laboratorio</i>	Giovanna Cossu, Daria Teresi
<i>messinscena</i>	Marion D'Amburgo
<i>coordinamento</i>	Anna Barbera
<i>in scena</i>	
Tiresia	Marion D'Amburgo
Creonte	Livio Blasi
Antigoni Corifee	Giovanna Cossu, Elena D'Angelo, Daria Teresi
Antigoni Partigiane	Patrizia Schiavone, Magda Vicari, Rosalia Zangara
Antigoni Ebreo	Stefania Amato, Letizia Gagliano
Antigone della Montagna	Franca Zangara
Antigone Voce	Dora Randazzo
l'Angelo	Massimiliano Blasi
<i>scene e costumi</i>	
assistente	Daniela Cernigliaro
luci	Cinzia Infante
<i>seminari interlaboratoriali</i>	Marcello D'Agostino Michelle Kokosowski, Marion D'Amburgo
<i>compagnia</i>	Teatro Studio "Attrice/Non"
<i>spettacoli</i>	
	Rassegna "Le Opere e i Giorni", Teatro "Ai Due Alberi", settembre 2001
	Cosenza, Teatro Rendano, dicembre 2001
	Caltanissetta, Teatro Comunale Margherita, maggio 2002
	Teatro di Segesta, 19 - 20 luglio 2002
	Teatro Santa Cecilia, Palermo, 25 - 26 novembre 2002





Centro Amazzone
Teatro Studio Attrice/Non

LE ANTI
GONI

Teatro ai Due Alberi
 sabato 15, domenica 16,
 lunedì 17 Settembre 2001, ore 21.30

Centro Amazzone
Palermo - corso Alberto Amedeo, 13

Tel. 091.6124003 Fax 091.6120140 E-mail: centro.amazzone@libero.it Internet: http://web.lin.it/arlenika











Uguale, preciso. E inedito.

di Anna Beltrametti

Un dramma o un poema?

Lina Prosa scrive per la scena una Cassandra inedita in una forma altrettanto inusuale che sembra risalire all'origine del teatro. All'inizio – non lo sappiamo e non lo sapevano gli antichi con la certezza dei documenti, ma lo immaginiamo e lo immaginavano così –, una voce si stacca dal coro e dialoga con gli altri/le altre del gruppo: ora suona rilevata per tono o per registro, per sensibilità o per sapienza; ora invece si contrappone all'unisono degli altri che non la capiscono, non la seguono, non la sentono o non vogliono sentirla e cercano di sopraffarla. Così, sola e errante, è quest'ultima Cassandra sulla scena, con la sua poesia non la parola piana della comunicazione ordinaria, ma poesia, scandita dalle visioni, dal ritmo e dalla grafica – in cui le altre del coro non si riconoscono e che non trova, nel basso continuo e monotono delle altre, nessuna eco e nessuna amplificazione. Solo contrasto e diversità.

Questa voce sola, del personaggio e dell'attore originario, è la Cassandra di Lina.

La più simile, tra le riscritture, alla profetessa eschilea dell'Agamennone, che non vuole, o non sa, parlare a Clitennestra, ma evoca, per allucinazioni enigmatiche che i vecchi Argivi del coro comprendono, la perversa violenza degli Atridi. La nuova Cassandra non ha più veli. I suoi abiti di scena sembrano raffazzonati nel deposito globale del Kitsch dismesso, della moda povera che tutto fonde e confonde. La istituiscono, lei orfana di padre e delirante, a icona mondiale della marginalità che altri oggetti di scena, tutti intensamente simbolici, via via connotano più precisamente: borsoni da migrante; lattine da archeologia industriale e riciclo; la mela, frutto mitico, antico e proibito;

l'Iliade, poema della guerra in cui il mito dell'antica principessa si inaugura; la bandierina della Croce Rossa, emblema e luogo dell'assistenza in cui la vicenda dell'ultima schiava deriva. Calata, con i suoi inconfondibili tratti atavici e mediterranei (microasiatici e troiani, greci e siciliani: che importa distinguere?) nel paesaggio desolato dell'America contemporanea, della recessione economica e dell'aggressività politica, questa Cassandra postmoderna contamina mondi e tempi. Attraversa con la sua poesia antica, intessuta di immagini alte e popolari al contempo, il deserto e l'afasia di un'America in cui, come sempre, si intravede il futuro prossimo dell'Occidente.

Le parole, che danno suono alle visioni, sono la ricchezza della più recente come della prima Cassandra. Fioriscono sulla sua "bocca calda", che conosce il sapore mediterraneo del sangue, delle antiche vendette, e i colpi freddi, metallici della violenza moderna, asettica, mirata alla mente e all'anima più che ai corpi. Che sa lo sputo di Apollo, germe di verità e di malattia, e il seme del padrone, avatara di Agamennone, la forza penetrante che ferisce e schiavizza.

Che sa la morte del padre ucciso alla guerra o al mercato, guerra quotidiana di tutti contro tutti – e la maestà di una grande madre, cicogna sempre gravida, regina in perenne, feconda scomposizione.

Chi è questa Cassandra che torna, uguale, precisa al suo mito, e intrinsecamente diversa dalle sue ascendenti? Chi è questa donna, principessa e schiava, a cui "si chiede di parlare quando muore la logica"? Chi è questa che viaggia per mare e per terra, che vive cosmici congelamenti e naufragi da disgelo, illudendosi, per un attimo, di trovare la normalità accanto a un uomo, un nuovo Apollo, un nuovo Agamennone,

apparso per sporcarle ancora la bocca, a infettarle il cuore e la mente, riportandola all'inizio della sua favola di diversità?

Tra noi, laici anche quando siamo credenti, questa strana creatura, che fiuta la CRISI e l'annuncia quando le altre/gli altri del coro chiederebbero e vorrebbero false e soccorrevoli buone novelle, che sfida la STRADA e i suoi pericoli, riconoscendo le maschere che incontra, che inquieta e non rassicura, non ha lo stigma di un dio,

ma quello della poesia. Della poetessa, della drammaturga, che si rifrange e si trasfigura in ogni sua (re)invenzione poetica.

*(Programma di sala dello spettacolo
"Cassandra on the road")*

Lo spettacolo.



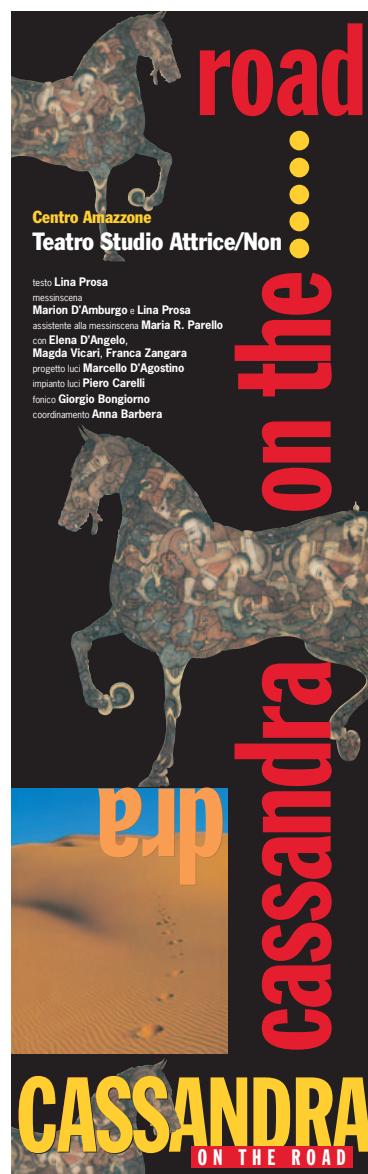
Cassandra è una donna greca emigrata in America. Operaia alla CocaCola, è stata licenziata per avere predetto la crisi della fabbrica. Cassandra, come nell'Antichità, è destinata ancora una volta ad essere non creduta, rifiutata, emarginata. Nomade in terra straniera, vive tutte le contraddizioni della situazione. Né un rapporto d'amore, né un passaggio in autostop, né un ballo in discoteca, riescono a portare a compimento il suo cammino di donna: la condanna al nomadismo è proporzionale alla capacità che Cassandra ha di allungare lo sguardo oltre il visibile. Il vuoto di comunicazione che l'accerchia è altrettanto proporzionale alla violenza con cui ogni volta viene negata la sua parola. La scena prende vita da questa tremenda impossibilità di conciliazione che accompagna Cassandra nel rapporto con la realtà. La condanna è già nel passato. Uguale, preciso. La condanna è già nel presente. Uguale, preciso. La favola della profetessa punita da Apollo a non essere mai creduta e l'archetipo guerresco della Guerra di Troia, sono il seme ineliminabile di una riproduzione nel presente, di una difficoltà femminile che coincide ancora

una volta con una società che conserva la logica della guerra.

Nel cortocircuito tra passato e presente Cassandra intreccia femminilità e storia, dissenso e appartenenza, movimento e memoria, passando da un'Iliade "alta" dell'aristocratica Troia, ad una nuova Iliade, "bassa", americana, intrisa degli umori e dei misteri di un luogo simbolo della civiltà dei consumi: i Mercati Generali. Se nel passato Cassandra è figlia di Ecuba e Priamo, nel presente è figlia di un sorvegliante dei Mercati Generali. Luogo centrale della scena, essenziale, segnato da oggetti della quotidianità e da riferimenti di culto della modernità, è il mercato delle mele a cui è legata la sopravvivenza di due venditrici di mele, ovvero Coro residuo della tragedia greca. Da qui Cassandra riparte per lanciare la sua ultima profezia: il congelamento finale della nostra realtà-frigorifero.

Cassandra on the road

<i>di</i>	Lina Prosa
<i>messinscena</i>	Marion D'Amburgo Lina Prosa
<i>assistente alla messinscena</i>	Maria Rosa Parello
Cassandra	Elena D'Angelo
coro/venditrici di mele	Magda Vicari Franca Zangara
<i>progetto luci</i>	Marcello D'Agostino
<i>impianto luci</i>	Piero Carelli
<i>fonico</i>	Giorgio Bongiorno
<i>coordinamento</i>	Anna Barbera
<i>produzione</i>	Associazione Arlenika onlus col sostegno del Comune di Palermo
<i>compagnia</i>	Teatro Studio "Attrice/Non"
<i>spettacoli</i>	Antella, Teatro Comunale, 2003 Palermo, Centro Amazzone, Teatro "Ai Due Alberi", settembre 2003











Filottete e l'Isola.

Il progetto.

*Nessuno ha sparato,
ma siamo rimasti colpiti.
Siamo alla ricerca di cure.*

Il progetto mette insieme parola e musica per dare corpo al filo conduttore della quinta edizione del Progetto Amazzone: il suono. Un filo che, procedendo dalla tecnologia impiegata nella diagnosi e nella cura della maggioranza delle malattie del nostro tempo, e in particolare del cancro, attraversa i territori artistici, antropologici, sociali, psichici, per comunicare un'esperienza umana che sta alla frontiera linguistica della malattia.

Il titolo "Bang bang/in Care" evoca l'accidente originario, lo sparo anonimo, il mistero, il formarsi della "ferita", quindi la necessità della cura, il sogno della guarigione. La vittima è ancora una volta Filottete, ovvero noi, ancora in fila per la sopravvivenza, ancora nell'Isola, in cerca di un porto nell'ordine rotondo dell'esistenza.

Lo spettacolo nasce appositamente per il Progetto Amazzone con materiali di scrittura e di musica originali, creati per l'occasione da Lina Prosa e Giovanni Sollima. In scena prende corpo un esperimento singolare.

Insieme: un musicista di punta della ricerca, corpo, voce e strumento sconfinanti nella performance totale; un'attrice, Patrizia Zappa Mulas, interprete densa, anche scrittrice, parola e carne di un rapporto complesso e singolare col teatro; un regista, Giancarlo Cauteruccio che con la compagnia Krypton ha arricchito il teatro di poetiche contaminazioni e storiche sfide.

Nella sala d'aspetto di una infermeria Filottete aspetta il turno per la medicazione del piede gravemente piagato e maleodorante. Ma c'è un altro Filottete che lo precede, che è dentro, definitivamente dentro con le sue urla di

dolore e la puzza di cancrena. C'è sempre un Filottete che ci tocca aspettare nella sala d'attesa di un ospedale, come se quello che ci è concesso non è uno spazio di cura, ma di ascolto, di distanza dall'origine dell'enigma. Quando guarirà il primo Filottete, potrà essere curato il secondo. Ma chi è il primo. Forse neanche quello immortalato da Sofocle nella omonima tragedia che racconta sullo sfondo della guerra di Troia l'abbandono dell'eroe greco nell'isola di Lemno da parte di Ulisse e dei suoi compagni a causa di una ferita al piede che non si rimargina. Ma dall'arco magico di Filottete dipende la vittoria. Dall'interesse degli uomini si intreccia poi, la storia. L'Isola con il Paziente è la chiave di una realtà bisognosa di sciogliere le proprie difficoltà. Come ieri, come oggi. Vi cresce l'albero genealogico dell'urlo e del dolore. Il meccanismo è lì, nella infermeria, antro laico della speranza e della scienza, con cui è possibile solo un rapporto mitico, perchè nonostante l'evidenza fisica della causa non c'è immaginario che basti a soddisfare le domande e a chiarire la prognosi interiore. Allora si scrive. Si tenta anche la diagnosi. Appoggi la bocca sulla piaga, ne assorbi l'infezione, ne respiri la puzza, meglio ancora se l'hai già fatto con un familiare con un amico, perchè non sia finzione prendersi cura del corpo dell'altro. perchè? non sia finzione il teatro. Si annota. Credendo di avere individuato la prima vittima platonica, la prima ombra capace di soffrire, il primo Filottete, ferito, ingannato, spiato, dalla luce, dall'innocenza. Eppure accade tutto qui, oggi, in luoghi assolutamente concreti: ospedali, ricoveri, day hospital, ambulatori, cliniche. Luoghi di partecipazione della donna perchè è al femminile che la malattia restituisce i misteri della caverna e ne chiede la visione con gli occhi umidi della commozione. Il Filottete del testo è l'attrice stessa,

l'eroina della sala d'aspetto, l'eterna seconda rispetto al turno della medicazione, ma ugualmente seconda rispetto a tutto ciò che l'ha condotta qui. Il suo stare ridisegna il paesaggio del presente: ricrea ancora una volta quell'isola di Lemno del racconto sofocleo, luogo rotondo della esclusione e della solitudine che come pietra nell'acqua che produce cerchi concentrici, si replica tra le cose mediterranee: Lipari, Lampedusa, Linosa... Sono gli avamposti di percezione dell'infinito, sedi cavernose di tutti i Filottete che ci precedono o che avanzano. Ma cambia fortemente lo sfondo in cui agisce il Filottete di oggi. Non più quello mitico del mondo

omerico, ma quello dozzinale del traffico commerciale di navi e container che trasportano ininterrottamente carne macellata per le multinazionali dell'alimentazione, primo fra tutti Mac Donald's. Forse anche Filottete è diventato oggi carne da macello? Nell'eventualità di una guarigione del nostro eroe a cosa servirà l'arco magico, a quale vittoria ci condurrà, se le guerre di oggi non sono fatti di scontri ma di decisioni prese? Questa differenza in cui siamo costretti oggi a lavorare, seppure di scrittura, sconvolge il rapporto tra limite e mito. Turba la coscienza.

La Musica e lo scudo.

di Giovanni Sollima

È davvero difficile scrivere sulla sofferenza, sulla malattia, sulla morte, sui luoghi di sospensione, come le stanze "sospese" della chemioterapia dell'ospedale dove sono stato cercando fonti sonore. Mi sono sentito anche inadeguato, intruso, colpevole (ma di che?) - ladro di suoni (i suoni delle macchine). Più facile scrivere da tecnici come protetti da uno scudo (lo stesso che sentivo "costruire" dentro di me il giorno del sopralluogo in ospedale?). Solo musica. Trovo che dica forse più delle parole. O forse no. Il mio modo di procedere è, come al solito, molto disordinato, sporco e anche delirante. Per "Bang Bang/in Care" ho assemblato, senza ordine, materiale di ogni genere e provenienza, note (musicali e non), documenti audio,

campionamenti, bugiardini, testi di oncologia, immagini, ecc. Poi ho cominciato a tracciare dei percorsi, a trovare un centro pulsante, vitale, (o anche qualcosa di diametralmente opposto, statico o come in trance), comunque un segno, e a lavorare sui grandi cerchi concentrici del suono che può parlare liberamente di tutto. Canzoni, ecco cosa sono. Semplici, nude e crude. Sei brani che nel loro insieme costituiscono un blocco compatto - una specie di "romantico" animale - ma che, al tempo stesso, rendono visibile e ben definita ogni singola componente (nessun timore per il "romantico" che, per me, è una non ben definita forma di sentimento che nulla ha di ottocentesco. Percezione (romantica).



Giovanni Sollima
in «Bang Bang/in Care»
Filottete e l'infinito rotondo
Palermo - Cantieri Culturali alla Zisa
15 - 19 novembre 2004
(foto di Mauro D'Agati)

6

movimenti

Fast
Inversion
Recovery

Short Time
Inversion
Recovery

Phase
Contrast

Inversion
Recovery

Gradient
Echo

Time
Of Flight

SONG 1 (Voc, GL CT, KABS, Cello, Drums)

Fluorouracile può portare ad un aumentato rischio di infezioni microbiche, ritardata cicatrizzazione e sanguinamento delle gengive.
Gravidanza e allattamento
controllati adeguati che

DOSE, MODO E TEMPO DI SOMMINISTRAZIONE
I farmaci somministrati per via parenterale, prima della somministrazione, devono essere sottoposti ad ispezione visiva per verificare l'eventuale presenza di particelle o alterazioni del colore. ogniqualvolta la soluzione e il contenitore lo permettono (vedi capitolo "Avvertenze speciali"). Si raccomanda di somministrare i farmaci al loro primo ciclo di infusione.

FLUOROURACILE TEVA deve essere somministrato solo per via endovenosa.
È possibile la somministrazione anche per via intratecale, facendo attenzione, in ambedue i casi, ad evitare l'ascesso.
Il dosaggio deve essere personalizzato e calcolato al giorno per giorno del paziente, usando il giornale non dovrebbe superare gli 800 mg/m².
Se non si nota tossicità si possono somministrare 3 mg/Kg in 6^h 6^h, 10^h e 14^h di notte.
In caso di tossicità, ridurre il dosaggio. La prima dose essere somministrata il primo giorno anche se non si nota tossicità (vedi capitolo "Avvertenze speciali").

I pazienti a rischio e quelli definiti "Avvertenze speciali", dovrebbero compiere manifestazioni di tossicità fino a che non si verifichi la terapia deve essere somministrata giornalmente. Le dosi sono somministrate per via endovenosa in 30 minuti. I pazienti a rischio e quelli definiti "Avvertenze speciali", dovrebbero compiere manifestazioni di tossicità fino a che non si verifichi la terapia deve essere somministrata giornalmente. Le dosi sono somministrate per via endovenosa in 30 minuti.

SONG 2 Cello

SONG 4 d=80
1) Voc
2) Cello
1st Delay (CLEAN-BENDING)

GUITAR

SONG 3 Voc ASINCRONS DJ SET

giovanni sollima

Principio alla
circa 12 e 6 ore.

Filottete e l'Invasione della Carne

di Giancarlo Cauteruccio

Un cerchio di sale, linea di confine tra acqua e terra, un'isola, luogo dell'attore, dell'errare, del destino, luogo dell'esilio. In questo spazio convesso l'attesa è la condizione della malattia, la malattia è il consumarsi del corpo determinato dal tempo, il tempo è lo specchio del corpo nel suo riconoscersi vulnerabile, ma il teatro non è forse sintesi di spazio, corpo e tempo?

Il testo "Bang Bang/in Care" offre la possibilità di attivare una messa in scena in cui gli elementi si dispiegano per contrapposizioni linguistiche compenetrandosi l'un l'altro, dove la drammaturgia poetica non costringe il progetto registico ma lo libera in un viaggio creativo complesso e affascinante al tempo stesso. Lo stridore contemporaneo del mito che emerge da questa speciale visione del Filottete si traduce nelle scelte estetiche in un alternarsi di accanimento e leggerezza dove duplice è il registro simbolico delle forze a cui il corpo soggiace; i disegni del fato il cui veleno è allo stesso tempo esilio e rimedio e una

scienza medica che ha sostituito l'intuizione con le geometrie terapeutiche. Il disegno scenico è intriso di segni forti ma elementari che si liberano nella composizione di un'opera più vicina alle arti visive e installative che a quelle di una messa in scena tradizionale, dove lo spazio metaforico diviene il luogo dell'azione di un teatro d'arte composto da materia viva: l'acqua, il sale, la luce/calore, il vento, insieme diventano circolarità, luogo rotondo, corpo ouroboros con i suoi elementi. Non è forse fatta di acqua e sale questa nostra carne? Questa carne che invade i corpi e le autostrade, questa carne che in espansione o in sottrazione ci rende obesi o scheletrici, questa carne che urla il dolore del destino di ognuno di noi. L'attrice offre dunque il suo corpo in pasto a questo spazio e a questo suono distribuendolo nella fatalità? del tempo, corpo di attrice e di donna che attraversa e si lascia attraversare dall'uomo Filottete, dal mito Filottete, che fa sua la ferita inguaribile di un teatro impossibile.

«Bang Bang/in Care»
Filottete e l'infinito rotondo
 Palermo - Cantieri Culturali alla Zisa
 15 - 19 novembre 2004
 (foto di Mauro D'Agati)



Sani e malati, questo teatro ci sa curare

di Lidia Ravera

Lo spazio scenico, nel capannone vasto e disadorno dei Cantieri Culturali della Zisa, a Palermo, è delimitato da un perimetro di cristalli di sale, perfettamente circolare. Luci laser sono appese ai trespoli della fleboclisi, altre luci, in forma di croce rossa, sono a terra, come abbandonate dopo il bombardamento di un ospedale e altre ancora, gialle e intermittenti, ruotano come sul tetto di un'ambulanza. Nel cerchio, gelido e nitido che il sale limita e illumina, due spanne d'acqua coprono la terra. Gocce d'acqua cadono anche dall'alto, da un cerchio invisibile, in una pioggia danzante.

Al centro del cerchio, come un'isola infelice, si alza il podio per la musica, dove giace un violoncello bendato. Su un grande schermo, in stampatello cubitale, si leggono presagi più o meno funesti: «Ucirà. Guarirà. Morirà. Marcirà». L'attrice, unica presenza viva, si alza adagio da una sedia a rotelle, arranca nell'acqua zoppicando su uno stivaletto di garza insanguinata, la stampella a tracolla come una faretra, dolore e rassegnazione e attesa che si alternano sul viso grazioso, pallido e, proprio per questo grazioso pallore, ancora più terribile. Il sottofondo prima della parola è un ronzare di macchinari elettronici per il controllo del male negli abissi tormentati del corpo. Nomi diventati comuni, la Tac, la Risonanza Magnetica.

L'atmosfera è satura di angoscia e quando l'attrice inizia a recitare, tutto è già stato detto, quello che non si può dire: il dolore, l'attesa (della medicazione, del sollievo, del verdetto, della previsione), l'alternanza di delusione e di speranza, di stanchezza e di desiderio, di pace e di ansia. Assistiamo, immobili e quasi trattenendo il fiato, a *Bang-Bang in Care*, concerto per voce monologante e violoncello accompagnato (batteria, chitarra elettrica, tastiere), scritto nella regia da Giancarlo Causero,

nelle parole da Lina Prosa, nelle musiche da Giovanni Sollima, nell'interpretazione da Patrizia Zappa Mulas. Quattro autori, per un evento diverso sia dall'accademico noiosetto che dal teatro in forma di televisione, cui siamo fiaccamente abituati.

Il testo è una libera rilettura di quella figura mitica d'avventuriero del dolore che è Filottete, l'arciere che pestò per errore un serpente divino e ne ebbe, come punizione, un piede ferito, che non riesce né a guarire né a morire. Filottete fu sbarcato a forza, da solo, nell'isola di Lemno perché, con i suoi lamenti di malato, disturbava i rituali necessari a propiziarsi la buona sorte per la navigazione. Quale metafora migliore per accompagnare, con una rappresentazione serale, i sei giorni del «Progetto Amazzone», seminario di riflessione artistica, mitologica e scientifica sul cancro al seno? La malattia è intralcio e solitudine, intelligenza coatta dell'essenza delle cose e superamento del superfluo, sofferenza e illuminazione. Sono state due amazzoni, segnate dal male e poi guarite, a dare vita a quest'appuntamento coraggioso: Anna Barbera, giornalista, e Lina Prosa, drammaturga, donne battagliere e colte. Hanno aperto un Centro di attività permanenti, una sorta di osservatorio sullo stato di salute mentale e fisica, di chi viene, a vario titolo, coinvolto dal cancro (contiguità, paura, malattia) e hanno dato vita alle «edizioni internazionali, che si propongono di presentare, ogni due anni, un aggiornamento in campo medico oncologico, accanto a un programma culturale per mettere in risalto l'unicità della condizione umana dei toccati da male». Dal 1996 hanno risposto all'invito oncologi e musicisti, letterati e scienziati. In questi giorni si è sentito parlare di Tolstoj e de *La Morte di Ivan Illic* dallo slavista Fausto Malcovati,

«L'Unità»,
domenica 21 novembre 2004

di «Suono e comportamento» dal musicologo Luigi Pestalozza, di «cellule staminali: adulte e nuove strategie per la prevenzione del tumore alla mammella» da James E. Trosko, direttore della divisione di genetica umana e oncologia dell'Università di Michigan, Lasing. Informazione, discussione, riflessione. E poi la catarsi del teatro, il sacro rituale collettivo che spurga il veleno della consapevolezza, sia essa quella estrema della malattia o quella, più universale, della condizione umana. Patrizia Zappa Mulas compie un intero giro del cerchio di sale spingendo, nell'acqua stagnante, la sedia a rotelle su cui sta accasciata a testa in giù. È un baloccarsi sinistro: deve far passare il tempo, lei. Perché questa è l'unica vera differenza fra chi è sano e chi no: chi è sano spera che il tempo rallenti, chi è malato vuole farlo correre, verso la fine del male. Morte o guarigione. Si trastulla, l'attrice, nell'attesa, croce e delizia del bambino e del malato, che del bambino recupera alcune caratteristiche salienti (fragilità, stupore, dipendenza). È sorella e «seconda» a Filottete, aspetta fuori dalla porta chiusa di una medicheria. Lui è dentro, l'altro, a vivere il presente del male: la medicazione, l'operazione, la radiografia, la terapia. Lei è fuori, nel non-tempo dell'aspettare. Recita: «Seconda. A turno. Prima c'è lui. Isolata dal resto, che è complesso, veloce, fulminante, infinitamente teletrasmesso... seconda in terapia assapora l'invidia». Alla fine della parola monologante, sale sull'isola Giovanni Sollima, appoggia a terra il violoncello fasciato, che suonerà, poi, su un'unica corda offesa, e impugna lo strumento sano (un esemplare del '600, dalla voce squisita).

La melodia, che ha composto dopo aver frequentato i luoghi della chemio e della radioterapia, è di una purezza straziante e lotta contro scoppi di tuono. Palpita la batteria come per una crisi cardiaca, irrompe la sonorità tecno del ronzio dei macchinari salvavita, la chitarra tenta un alleggerimento ma fallisce, sono una litania le parole stampate sulle scatole dei farmaci, e così, in musica, va in scena la lotta muta fra il desiderio e il destino, l'onnipotenza e il limite, eros e thanatos. Sollima recita con il suo strumento, lo strapazza e lo rincuora, recita con la sua faccia da ragazzo nervoso,

con le mani e con l'archetto, con gli occhi e con le labbra. Mentre la «seconda in attesa» incanta un pubblico incapace di non continuare a guardarla, con una immobilità eloquente, che si situa fra il coma e la perplessità, in un silenzio carico di ironia. Quando la musica riduce la sua forza, riparte la parola. «Questa volta sono io che urlo. Filottete, io urlo. Infermiere, io urlo». Dal cerchio invisibile ricomincia a scendere la pioggia, l'attrice, lentamente, porta le mani al viso, apre a dismisura la bocca e fa comparire una delle più celebri icone della disperazione e dello stupore, *L'urlo* di Munch, mentre una nota che non è più una nota, ma un suono disumano ed eterno come l'attimo in cui si muore, lacera l'aria fredda del teatro. Prima che scatti l'applauso 30 secondi di silenzio teso sono il segnale autentico nell'efficacia dell'evento. Ci si mette un pò, a tornare fra i sani. A compiacersi dello spettacolo. Come è giusto che sia. Come Cauteruccio, abilissimo nel maneggiare la crudeltà sul corpo dell'attore e sulla psiche dello spettatore, voleva. Si esce dai Cantieri della Zisa con una certezza: l'arte, nel momento in cui ferisce, cura. E, unica fra tutte le attività umane, allontana dalla sofferenza la più dannosa delle qualifiche, quella di essere inutile. Le due amazzoni, Prosa e Barbera, possono, davvero, essere soddisfatte di sé stesse.

Bang Bang/in Care

Filottete e l'infinito rotondo



testo Lina Prosa
regia Giancarlo Cauteruccio
creazione musicale originale Giovanni Sollima
interpretazione Patrizia Zappa Mulas

esecuzione dal vivo Giovanni Sollima Band:
 Giovanni Sollima, violoncello,
 Marco Amico, chitarra,
 Riccardo Scilipoti, tastiere,
 Giovanni Caruso, percussioni

con la partecipazione di Livio Blasi

progetto scenico Giancarlo Cauteruccio
 Loris Giancola

costumi Loreley Dionesalvi
 Massimo Bevilacqua

progetto luci Trui Malten
operatore luci Loris Giancola
operatore video Cristiano Caria

rendering progetto scenico Mirko Greco

registrazioni ed elaborazione voce Francesco Martorelli

tecnico del suono Gaetano Leonardi
fonico teatrale Giorgio Bongiorno
assistente tecnico Piero Carelli
macchinerie teatrali Piero Brasile
assistente alla regia Augusto Petrucci
fotografo di scena Mauro D'Agati

produzione progetto Anna Barbera
amministrazione Roberta Porciani
segreteria organizzativa Ilaria Giannelli
produzione e uff. stampa Pina Izzi
produzione Associazione Arlenika onlus e
 Compagnia teatrale Krypton col
 sostegno dell'Assessorato
 alla Cultura del Comune di Palermo

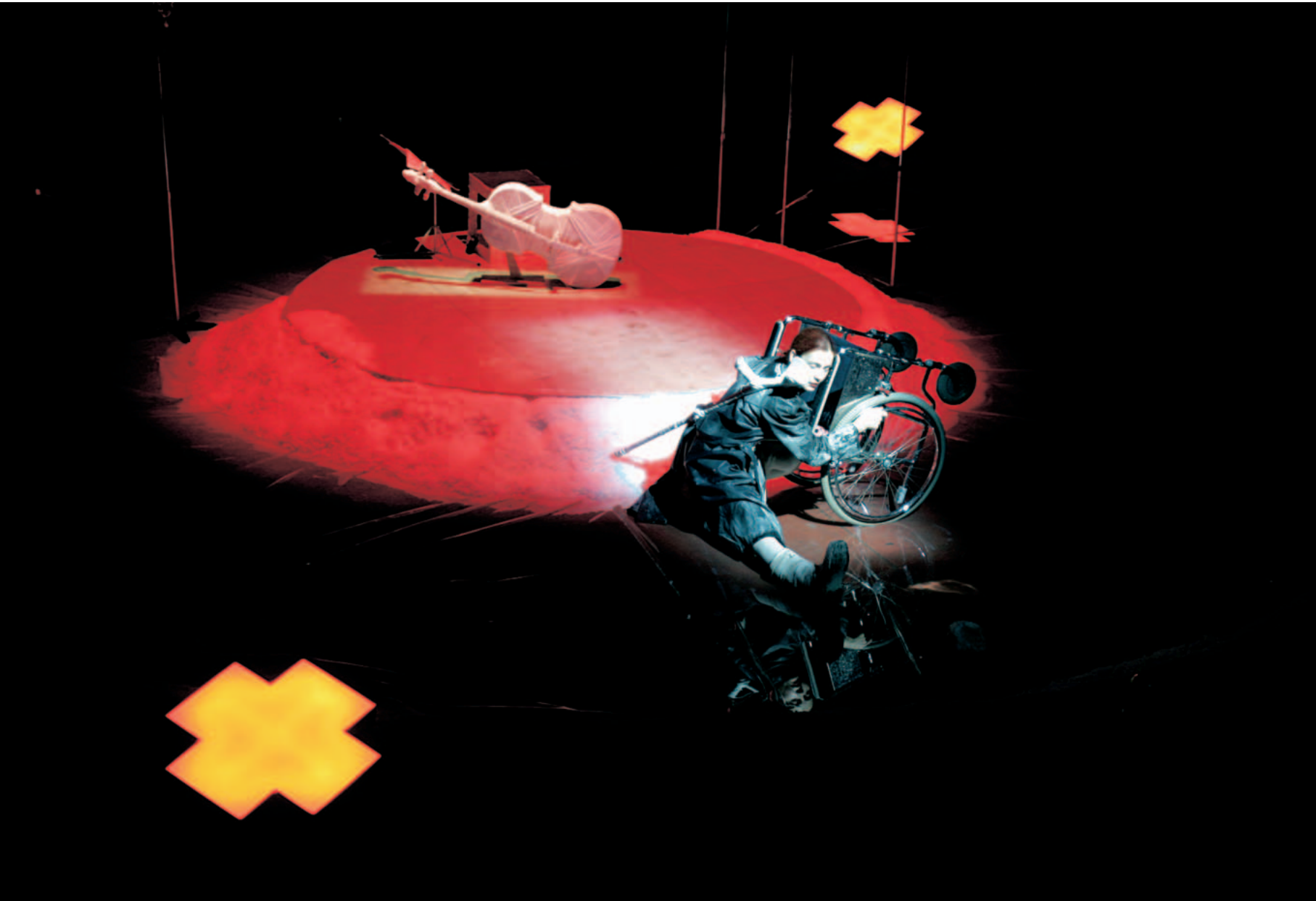
spettacoli Progetto Amazzone, Cantieri
 Culturali alla Zisa, Spazio "Tre Navate",
 Palermo, 15 - 19 novembre 2004

GUARIRA'

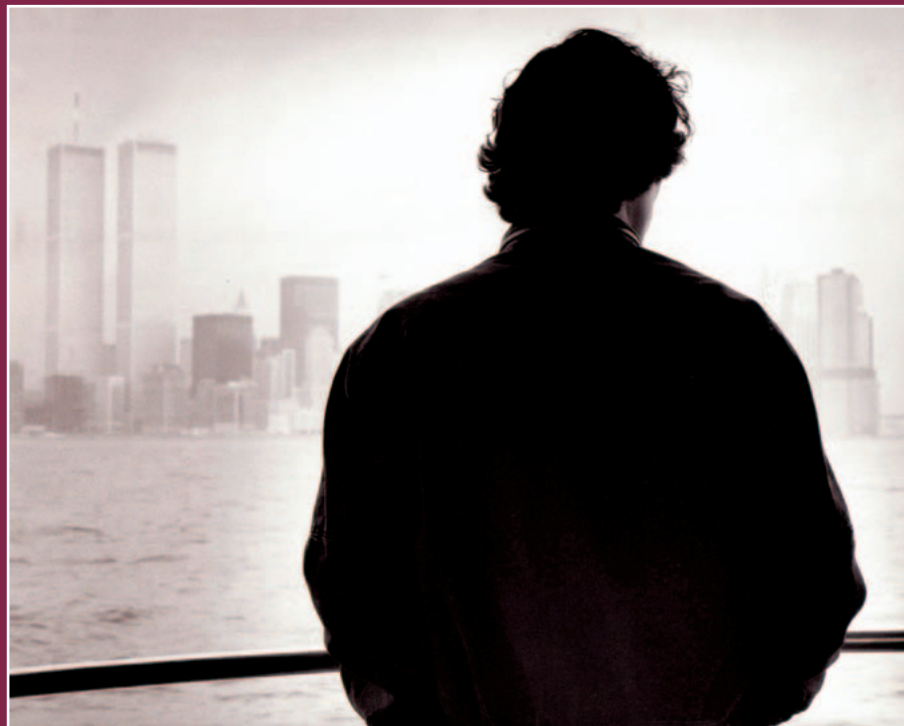








apparizione della periferia



L'altra epica nella realtà contemporanea

di Anna Barbera e Lina Prosa

*Quando tutto sarà finito
e una nebbia da fine del mondo
ricoprirà la terra, resteranno,
sempre, gli abiti inzuppati
di sangue degli eroi.*

B. M. KOLTÈS

Il mondo antico, quello greco in particolare, ha insegnato a raccontare e a rappresentare gli eroi: epica arcaica e teatro ateniese di V secolo hanno narrato e messo in scena le tappe salienti della vicenda eroica, l'allontanarsi degli eroi dalle loro comunità di appartenenza, la liminalità in cui essi hanno sostenuto le prove sovrumane e qualificanti, la difficile reintegrazione nel loro mondo, contrastata come il ritorno di Odisseo. I malati di cancro, nelle prove a cui devono sottoporsi, nelle sfide alla morte, e, infine, nelle loro odissee di ritorno alla normalità, sono percepiti e talvolta si percepiscono come eroi del nostro tempo, eroi tra gli altri, ma più privati, umbratili, di quegli altri che si impongono all'attenzione collettiva per pubbliche anche se dubbie imprese.

Il Progetto Amazzone dedica la sesta edizione delle Giornate Internazionali a questa riflessione così pregnante di suggestioni e stimoli. Nello stesso tempo apre uno scenario su una umanità di margine. Si tratta di una odissea "bassa" nel senso del linguaggio, nel senso della mancanza nella contemporaneità della ritualità sociale a fini ripetitivi e conservativi della memoria come accadeva nell'antichità.

Che ne sarà degli ammalati, seppur in odore di eroismo?

Che ne sarà dei deboli, dei poveri, dei disagiati, dei disgraziati, dei peccatori, seppur in odore di eroismo? Siamo in periferia, nel luogo della non appartenenza. Nel luogo santo senza altare. Sull'orlo di una catastrofe, che forse è già avvenuta, ma che trattiene sul limitare del respiro ugualmente frammenti di vite e personaggi, materia di racconto che nutre un'altra volta ancora passaggi omerici che si appropriano degli interrogativi,

delle inquietudini che ci hanno reso simili a tutti quelli che ci hanno preceduto.

Uno scenario che ci restituisce la scrittura di Bernard-Marie Koltès.

Un terreno, duro, pieno di asperità, ma cantabile, che ci presta la lingua per questo afasico millennio e per proiettarci in quella "solitudine dei campi di cotone" dove ci sentiamo a casa, ma anche in procinto di andare altrove.

Prende da qui le mosse il progetto Koltès su cui si continuerà a lavorare oltre il decennio del Progetto Amazzone e che avrà come prima tappa, all'interno delle Giornate Internazionali della sesta edizione, la traduzione e la messinscena del testo "La Marche", mai rappresentato fino ad ora.

Su queste pagine mettiamo temporaneamente insieme brani della produzione di Koltès, mediati da una lettera manoscritta alla madre, per dare corpo a quello scenario della periferia di cui si parlava sopra e renderne possibile una apparizione.



Il Cliente

da “Nella solitudine dei campi di cotone”

Io non cammino in un certo posto e ad una certa ora; io cammino, semplicemente, andando da un punto all'altro, per affari privati che si trattano in questi luoghi e non lungo il percorso; io non conosco nessun crepuscolo né alcun tipo di desiderio e voglio ignorare gli incidenti del mio percorso. Io andavo da quella finestra illuminata, dietro di me, lassù, a quell'altra finestra illuminata, laggiù davanti a me, secondo una linea perfettamente dritta che passa attraverso lei perché è lei che vi si è messo. Ora non esiste nessun modo che permetta, a chi va da un luogo elevato a un altro luogo elevato, di evitare di scendere per poi dover risalire, con l'assurdità dei due movimenti che si annullano e il rischio, tra i due, di pestare ad ogni passo i rifiuti buttati giù dalle finestre; più si abita in alto, più lo spazio è sano, più dura è la caduta; e quando l'ascensore deposita lei in basso, condanna lei a camminare in mezzo a tutto quello che non si è voluto lassù, in mezzo a un mucchio di ricordi putrescenti, come, al ristorante, quando un cameriere le presenta il conto ed elenca, alle sue orecchie nauseate, tutte le pietanze che lei ha già digerito da un pezzo.

D'altronde bisognava che l'oscurità fosse ancora più fitta, e che io non potessi indovinare niente del suo viso; allora avrei, forse, potuto sbagliarmi sulla legittimità della sua presenza e dello scarto che lei ha fatto per mettersi sul mio cammino e, a mia volta, fare uno scarto che si accordasse al suo; ma quale oscurità sarà così fitta da farla apparire meno oscuro di essa?

Mentre lei va in giro non c'è notte senza luna che non sembri mezzogiorno, e quel mezzogiorno mi rivela sufficientemente che non è la casualità degli ascensori che l'ha portata qui, ma una insopprimibile legge di gravità che le è propria, che si porta, visibile, sulle

spalle come un sacco, e che la tiene legata a quest'ora, in questo luogo da cui valuta sospirando l'altezza dei palazzi.

Quanto a ciò che desidero, se ci fosse qualche desiderio di cui io possa ricordarmi qui, nell'oscurità del crepuscolo, in mezzo ai grugniti degli animali di cui non si riesce a vedere nemmeno la coda, oltre a un forte desiderio che ho di vederle lasciar perdere l'umiltà e di non farmi dono dell'arroganza — perché se io ho un debole per l'arroganza, io odio l'umiltà, in me e negli altri, e questo scambio non mi piace —, ciò che io desidererei, lei certamente non l'avrebbe.

Il mio desiderio, se ne avessi uno, se glielo esprimessi, le brucerebbe il viso, le farebbe ritirare le mani con un grido, e lei fuggirebbe nell'oscurità come un cane che corre così velocemente che non gli si vede nemmeno la coda. Ma no, il turbamento di questo luogo e di quest'ora mi fa dimenticare se ho mai avuto qualche desiderio di cui mi possa ricordare, no, io non ho nessuna offerta da farle, e bisognerà proprio che lei faccia uno scarto perché io non ne ho da fare, che si tolga dall'asse che io stavo seguendo, che sparisca, perché questa luce, lassù, in cima al palazzo, a cui l'oscurità si avvicina, continua imperturbabilmente a brillare; squarcia l'oscurità, come un fiammifero acceso, buca lo straccio che cerca di soffocarlo.

(TRADUZIONE DI ANNA BARBERA)

Koch

da “Quai ouest”

Koch Per favore, puoi aiutarmi ad attraversare questo hangar, e accompagnarmi in riva al fiume, dove si dovrebbe vedere bene il nuovo porto? Dov'è che si prende il ferry? Sono troppo maldestro per rischiare di andarci da solo. Può aiutarmi anche a trovare due pietre da mettermi in tasca. Prometto che non le chiederò nient'altro. Non se l'abbia a male per la mia indiscrezione, la prego. Farò meno rumore possibile. Deve credermi; qualsiasi cosa immagini, io sono innocente; non ho fatto nessuna delle cose che ci si potrebbe immaginare vedendo un uomo in questo stato, qui, a quest'ora, e con uno scopo che non è tanto facile indovinare. So che in questi casi si pensa a mille cose, mille ragioni, e nessuna è la buona. Ma la prego di credermi.

È vero, non ho le scarpe adatte per camminare qui, e la mia memoria non è così buona da guidarmi in questa oscurità; d'altronde tutto è così cambiato che ho assolutamente bisogno di qualcuno che mi aiuti a andare dall'altra parte; là ci sarà forse abbastanza luce perchè io possa trovare da solo le pietre; allora la ringrazierò e amen.

Il problema sono i soldi, voglio dire il contante, le monete, i biglietti; è molto tempo che non ne ho più avuti tra le mani; lei deve sapere che da molto tempo i soldi non si portano più in monete o in biglietti, come credo si facesse nel Medioevo (ma di storia non ne so niente). Sì, quel tanto che serve per bere un bicchiere. In un bar o per comprare le sigarette; ma siccome ho smesso di fumare e, quanto all'alcol, bevo rarissimamente, ho con me solo carte di credito. Io gliele do volentieri, se è capace di usarle. Sò che non è facile. Ma se lei è capace, tanto meglio per lei. Quanto a me, me ne frego. *(Avanza di qualche passo*

nella penombra, posa a terra il suo portafoglio, indietreggia e torna dov'era prima).

È a pochi passi di qui; forse cento passi; sono sicuro di non aver sbagliato hangar. Il posto dove si prende il ferry; è là che voglio andare; è un motivo onesto che basta, mi pare, a spiegare la mia presenza in questo posto; in ogni modo a lei importa poco; ma è lì che voglio andare

di Bernard-Marie Koltès
da «Il ritorno al deserto e altri testi»,
Ululibri, 1991

Il Metró da “Roberto Zucco”

Un manifesto con la scritta «ricercato» e la fotografia di Zucco, senza il nome. Seduti l'uno vicino all'altro, sulla banchina di un metró, stanno Zucco e un vecchio signore.

IL SIGNORE Io sono un uomo anziano e son rimasto qua dentro più del ragionevole. Stavo già rallegrandomi d'esser arrivato per l'ultimo metró, quando d'un tratto a un incrocio, in mezzo a questo dedalo di scale e corridoi, non son più riuscito a trovare dove fosse la mia stazione, e si che ci vengo ormai così spesso che pensavo di trovarla anche ad occhi chiusi, come fosse la cucina di casa mia. Non sapevo che dietro quel percorso ch'io faccio ogni giorno, in apparenza così limpido, c'era tutto un mondo oscuro di tunnel, di direzioni sconosciute che io avrei ignorato tanto volentieri, e che la mia stupida distrazione mi ha invece obbligato a conoscere. Ed ecco che le luci si spengono e restano solo quei lampioncini bianchi di cui ignoravo perfino l'esistenza. E allora mi metto a camminare dritto davanti a me in un mondo sconosciuto, il più svelto possibile – che non è poi granché, per il vecchio che sono. E quando finalmente mi sembra d'intravedere un'uscita al termine di una scala mobile che non finisce mai... patatra! Ecco una cancellata!... Enorme. E così mi ritrovo qua, in una situazione ben strana per un uomo della mia età, punito per la mia distrazione e la mia lentezza. Non so cosa sto aspettando, e a dir la verità non vorrei neanche saperlo perché non è certo alla mia età che si apprezzano le sorprese. Forse aspetto l'alba, anzi sì, è senz'altro l'alba quella che sto aspettando, in questa stazione che mi sembrava un tempo così familiare come la mia cucina e che adesso mi fa paura. Aspetto senz'altro che si riaccendano le solite luci, aspetto di veder passare il primo metró. Ma a dir la verità sono un po' angosciato. Rivedrò veramente il chiarore del giorno, dopo un'avventura così grottesca? E mi sembrerà ancora la stessa, questa stazione?

Potrò mai dimenticare quei lampioncini bianchi di cui ignoravo perfino l'esistenza?
E come cambierà la mia vita, dopo una notte in bianco?
I giorni e le notti torneranno a succedersi come una volta?
O sarà tutto spostato?...
Son cose che mi preoccupano profondamente...

da “Roberto Zucco”
di Bernard-Marie Koltès
in «Da Sallinger a Roberto Zucco»
Ubulibri, Milano 2005

Lettera alla Madre

Mexico m'a beaucoup, beaucoup plu. Je climatiser en mes agréable, à côté d'ici où il fait 40°C à l'ombre! Je crois que j'y retournerai assez vite, si le Salvador et le Guatemala sont aussi chers qu'ici... car j'ai trouvé des copains à Mexico qui m'ont extrait de mon hôtel le troisième jour, et j'ai passé deux jours merveilleux.

Ne t'inquiète pas même si tu lis les nouvelles sur le coup d'état ou autres choses au Nicaragua: d'abord, je n'y resterai pas longtemps, ensuite, comme étranger, je ne risque vraiment rien. Je suis arrivé ici le lendemain du coup d'état, par le seul avion qui a marché, et c'est une atmosphère assez incroyable pour moi; je te raconterai cela plus tard. Maintenant que les guerilleros ont quitté l'assemblée nationale, tout le peuple fait une gigantesque grève. C'est une très, très étrange ville que Managua.

Mais ce n'est pas ici que je ferai ma vie!

Je pense à toi, tu peux le croire, pratiquement en permanence. J'ai l'impression d'avoir quitté le vrai Monde depuis très longtemps pour me trouver dans un univers de liane. Je vais aller voir un port ce matin, Bluefields, sur la mer des Caraïbes, puis, vers le 1^{er}, je me dirigerais vers le Guatemala en passant par El Salvador, que j'ai aperçu pendant une escale d'urgence, et qui semble aussi être une incroyablement petite république!

Écris-moi vite à tes adresses, pour me donner de tes nouvelles, car sinon, je ne sais pas comment en avoir. J'ai eu envie de te téléphoner, mais vraiment, je crois que vu les circonstances, il faut que je devienne écrivain!

Je t'embrasse très, très fort.

Aucune maladie, aucune petite bête

en perspective!

A bientôt.
Bernard.

P.S.: Je fais de grands progrès en espagnol!

Un particolare grazie a François Koltès che ci ha dato la possibilità di entrare nel mondo di Bernard-Marie Koltès.

Sommario

- Nei luoghi di costrizione dove si pensa.
di Thomas Bernard 3
- Se la funzione del teatro è non chiudere il conto
col dolore di ogni tempo. Per una prefazione.
di Anna Barbera e Lina Prosa 4

La clandestinità e l'altra storia

- Dove nasce il Progetto Amazzone.
di Lina Prosa 8
- Malattia/ Teatro: l'esposizione fisica del corpo. 11
- Scheda / 1996-2006 Progetto Amazzone
Centro Amazzone / Teatro Studio Attrice/Non 14

Sguardi sul tragico

- Un prologo.
di Claudio Meldolesi 20
- Dalla costruzione all'invenzione: corpi altri.
di Laura Mariani 23
- Le voci da dentro
di Anna Beltrametti 25
- Antigone o della questione morale.
L'elaborazione tragica della sovranità democratica.
di Anna Beltrametti 29
- L'evidenza e lo scandalo.
di Patrizia Zappa Mulas 31
- Bernard-Marie Koltès e Antigone.
di François Koltès 33
- Bisognerà che un giorno un attore.
di Valère Novarina 35

Il mito e la messinscena

Verso Pentesilea

- Thierry Salmon, la Sicilia e i luoghi del tragico. 38
- Pentesilea e il Progetto Amazzone:
doppio sguardo per una drammaturgia.
di Renata Molinari 40
- ... Una inondazione di seni ricopri le colline del fiume 45

- Immagini e parole in corso d'opera.
Thierry Salmon: frammenti di una conversazione. 46
- Un coro di donne all'assalto del cielo.
Kleist arriva in fabbrica. *di Franco Quadri* 47
- La locandina 49

Verso Antigone

- Il viaggio poetico di un'esperienza.
di Lina Prosa 54
- Il laboratorio: Chi è Antigone? *di Lina Prosa* 56
- Antigone / Uccello sconsolato.
di Marion D'Amburgo 59
- La locandina 60

Verso Cassandra

- Uguale, preciso. E inedito. *di Anna Beltrametti* 66
- Lo spettacolo. 68
- La locandina 69

Verso Filottete

- Filottete e l'Isola. 74
- La musica e lo scudo. *di Giovanni Sollima* 76
- Filottete e l'Invasione della Carne.
di Giancarlo Cauteruccio 78
- Sani e malati, questo teatro ci sa curare.
di Lidia Ravera 79
- La locandina 81

Apparizione della periferia

Verso Koltés

- L'altra epica nella realtà contemporanea
di Anna Barbera e Lina Prosa 88
- Il Cliente / da "Nella solitudine dei campi di cotone" 90
- Koch da "Quai ouest" 91
- Il Metrò / da Roberto Zucco 92
- Lettera alla madre 93



Centro Amazzone Teatro Studio «Attrice/Non»

90134 Palermo - Villa Basile

Corso Alberto Amedeo, 13

Tel. +39.091.6124003

Fax +39.091.6120140

E-mail: info@progettoamazzone.it

Web: www.progettoamazzone.it

- Il Centro è aperto tutti i giorni
da lunedì a venerdì, ore 9.00 - 13.30;
apertura pomeridiana
lunedì, ore 15.00 - 18.00.
- La videoteca "Occhi del Teatro"
è consultabile su prenotazione
da lunedì a venerdì, ore 10.00 - 13.00.



Città di Palermo
Capitale dell'Euromediterraneo



Associazione
Arlenika onlus



cancer in
blue
*ten years 1996***2006**



Quicksicily[®]

Studio grafico Pietro Lupo - Palermo

www.quicksicily.com info@quicksicily.com asplupo@libero.it

vers 200618