

Titolo || Lost in translation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?

Autore || Gianni Manzella

Pubblicato || «art'o», n°30, pag. 19, estate 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Lost in translation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?

di Gianni Manzella

1.

No, non è una “generazione”, se dietro questo termine si vuole intendere la rivendicazione di un distacco dalle esperienze precedenti o un insolente spirito di gruppo. Loro, i più giovani, a sentir parlare di generazione non ci stanno tanto. Tutt'al più si sentono complici, lo si vede da come *partecipano* l'uno al lavoro dell'altro. Dal disinteresse, finalmente!, per chi vorrebbe metterci sopra il proprio cappello. Niente consiglieri spirituali, grazie.

Ma è indubbio che da qualche anno qualcosa si è messo in movimento in quella zona magmatica che si può approssimativamente indicare con il nome di giovane teatro, con le sue improvvise emergenze e le inevitabili ricadute. E qualche segno generazionale bisogna pur coglierlo. E non si è tanto convinti che a unirli sia una generale solitudine o la mancanza di speranza nel futuro su cui qualcuno si interroga. C'è piuttosto una concezione artigianale del lavoro scenico su cui varrebbe la pena riflettere.

L'arco espressivo è comunque ampio, anche se qualche comune linea di lavoro sembra di poterla riconoscere. C'è un teatro che ha esiliato il corpo dell'attore, di cui Pathosformel si fa coerente interprete fin dagli esordi ma che sconfina anche nel teatro mentale di Orthographe. Con un rigore formale che in altri casi si sposa (e si esprime) con la macchinaria di un barocco contemporaneo e tecnologico, contaminando musica video e corpo, com'è il caso di Anagoor o per altri versi dei romani Santasangre che però già se ne allontanano sperimentando lo scarto verso una direzione più performativa e *danzata* del loro teatro “apocalittico”. E la riflessione sul rapporto fra l'uomo e la natura, o sulla sua scissione, la corsa dell'umanità verso la propria fine, è un motivo ricorrente, impregna il nuovo progetto di Muta Imago, *Displace*, attraverso anche la scena slabbrata e informale fino al disordine su cui al contrario si muovono Teatro Sotterraneo o Codice Ivan.

Diversi sono i livelli di maturazione, dai mondi favolosi di **Dewey Dell** a una formazione ormai affermata qual è Babilonia Teatri col suo blob “made in Italy”. E lo si osserva anche nel divaricarsi della *durata* fra la ricerca di un tempo compiuto e la dimensione da trailer sovente assunta da questo giovane teatro, tanto da far sospettare che sia questa una modalità di pensiero piuttosto che un formato. Ma bisogna dare il tempo a queste esperienze di crescere, senza soffocarle nella stretta di un successo atteso. E vale anche per Teodora Castellucci che aveva conquistato un po' tutti col folgorante *À elle vide* dell'esordio, danzato in coppia con la sorella Agata nei panni alterni di fiabesche creature vagamente prossime a un gallo rosso e uno scorpione bianco. Una sorta di cosmogonia animale è evocata anche nel successivo e più complesso *Kin Keen King* che nasce sotto la sigla Dewey Dell. Nell'oscurità di un involucro cubico su cui si proiettano anche reminiscenze architettoniche, sotto il bombardamento sonoro creato dal fratello Demetrio, le ragazze Castellucci danno corpo a misteriose figure nere, insetti dall'enorme testa, istrici dagli aculei argentati che dalla danza traggono il motivo di una vita ancora precaria.

2.

Una ricognizione del nuovo teatro degli anni Dieci può partire dai più giovani di **Codice Ivan** (Anna Destefanis, Leonardo Mazzi, Benno Steinegger) rivelati dal premio Scenario e passati sotto la cura della “factory” di Fies che da tempo si è data il compito di sostenere questa zona di teatro. Il loro *Pink, me and the roses* è forse il manifesto disincantato di una generazione “lost in translation”. Dove non succede niente se non il farsi e disfarsi dell'immobile situazione scenica. Una ragazza in due (così dice la vecchia canzone dei Giganti iterata come sigla finale), una poltrona mossa per la scena su un pallet. Le rifrazioni innescate da una favola di Esopo o da ciò che “lo vorrei fare ma non lo farei mai”. Tutto avviene lì, a vista, amplificando il senso di precarietà ma anche il valore del processo. La canzone in playback che senza più musica diventa solo gesto e lo scoppio periodico di un palloncino, l'icona di una parrucca biondo platino e un paio di occhiali a cerchi concentrici che trasformano lo sguardo in un bersaglio. E qualcosa vuol pur dire.

Ma il “non far niente”, l'abitare la scena come fosse la propria casa o come se lo spettacolo coincidesse con la sua prova, anzi come se la prova fosse già (per immediatezza) lo spettacolo, sono tutt'altro che facili, se non vogliono essere una scorciatoia rispetto allo spettacolo *ben fatto*. Come diceva un maestro, il silenzio in scena dovrebbe essere una conquista, non la conseguenza di una incapacità di parlare.

Ciò che in realtà sembra di cogliere in molte di queste prove è un procedere per “prova ed errore” che in fondo appartiene molto alle scienze sperimentali. Così *Wish me luck* di Anagoor può sembrare un passo indietro rispetto a quanto il gruppo di Castel Franco Veneto aveva mostrato nella precedente *Tempesta* – ma l'affastellarsi dei materiali di gusto pittorico rivela anche il trovarsi nel mezzo di un processo di costruzione dello spettacolo. *EGMGS / (lasci)amo tutto* di Codice Ivan non offre sviluppo alle potenzialità espresse nel loro primo *Pink, me & the roses*, spia appunto di un *provarsi* alla ricerca ancora di un linguaggio espressivo personale tutto da conquistare.

3.

La *Tempesta* ma non è Shakespeare. È Giorgione da Castel Franco Veneto il nume tutelare e *genius loci* della raffinata e rarefatta opera prima del gruppo che, sulla scorta di un racconto di Buzzati, si è dato per nome **Anagoor** (o forse seconda, l'opera, prima c'erano state le evoluzioni equestri che in **jeug* accompagnavano il lento spogliarsi dell'abito ottocentesco con

Titolo || Lost in translation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?

Autore || Gianni Manzella

Pubblicato || «art'o», n°30, pag. 19, estate 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

cui si presentava la performer).

Siamo in quella provincia veneta, forse ricca ma non sempre felice, che d'improvviso ha prodotto una nuova generazione teatrale, sconvolgendo la tradizionale e ormai un po' asfittica geografia del nuovo teatro che prendeva linfa dalla Romagna della Societas Raffaello Sanzio e ora torna a guardare anche a Roma e Firenze. All'inizio è solo una finestra nello spazio buio, due ante accostate attraverso cui passano cieli nuvolosi, paesaggi nebbiosi in cui pare di distinguere figure che poi prendono progressivamente corpo. Atleti del cuore che si preparano alla loro performance. Poi il crescere delle luci rivela lì accanto una scatola vitrea, ugualmente immersa in una foschia fumosa che vela lo spogliarsi e il rivestirsi dei due interpreti. Un giovinetto in armatura, assai poco guerresco. La nudità di una Venere distesa nella posa pudica che da Giorgione arriverà a Tiziano e alla Olimpia di Manet. Sullo sfondo, un drappo rosso fluttua al vento di una tempesta che è tutta interiore, come nell'enigmatico dipinto dell'artista cinquecentesco loro conterraneo. Un senso di attesa si dilata nell'arco del lavoro, ed è il suo lato più emotivamente coinvolgente. Gonfiando l'erotismo senza sbocco che si spegne in un finale troppo dilatato.

Più sofisticata può apparire la tecnologia impiegata dai romani **Santasangre** nel loro *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale*, tratto centrale di una trilogia in progress di "teatro apocalittico". Dietro una vetrata obliqua si apre uno spazio scenico privo di profondità, dove una performer esegue di spalle una danza rivolta a un pubblico invisibile che sta dall'altra parte. Ma sul suo corpo si disegna un'altra immagine di lei, come un suo doppio che compie gli stessi gesti danzati, ma con uno percepibile sfasamento che le crea intorno come un alone. Il gruppo romano sperimenta qui l'impiego dell'immagine olografica, in dialogo con la presenza fisica dei tre attori in scena. E l'effetto è conturbante, più dell'assunto post-orwelliano che sta alla base del lavoro (il punto di partenza è in realtà il *Mondo nuovo* di Aldous Huxley), appesantito dai testi che arrivano anche fuori campo, fra uomini trasformati in automi e bambini classificati in base all'intelligenza. Il trucco, per così dire, è reso visibile. La finzione è dichiarata. In un monitor in primo piano si può controllare l'immagine filmica, cioè la parte fittizia, puramente virtuale della visione complessiva. Che però è perfettamente credibile, nella sua illusoria composizione. E dunque questa aggiornatissima *illusion comique* si trasforma in una riflessione metateatrale sull'oggetto della visione. Lasciando aperta qualche domanda sulla sostanza di quei corpi che possono darci un'emozione ma della cui realtà non siamo più tanto certi.

4.

Tutt'altro clima ancora si respira nel teatro mentale di **Orthographe**. Fin dall'esordio nel 2005 alla Biennale veneziana diretta da Romeo Castellucci, con quell'*Orthographe de la physiologie en mouvement* che proiettava il solo simulacro della presenza degli attori, racchiusi in un set alle spalle dei pochi spettatori ammessi alla visione dello spettacolo alluso e negato, il gruppo romagnolo è autore di un teatro inteso come camera oscura, popolato da ombre che appaiono per brevi istanti nel buio e si dissolvono come al risvegliarsi dal sogno. *Controllo remoto*, il più recente lavoro diretto da Alessandro Panzavolta, si apre sulle immagini di guerre lontane proiettate su un sipario gonfiato da un vento alterno che le rende mobili, fluttuanti. Lontane. Campi di battaglia della guerra di secessione americana, eserciti schierati per la foto ricordo, l'immagine del condannato che "è morto e sta per morire" resa celebre da Roland Barthes. Ma poi quelle immagini si fanno più vicine nel tempo e nello spazio, mostrano devastazioni che dovremo ricordare nel momento in cui cambiano la prospettiva dello sguardo e l'ambiente sonoro, sempre più calato dentro la visione di un attacco notturno su una città. Incerti se si tratti di un war-movie o di un brano per niente fittizio di quelle guerre che stiamo combattendo, a dispetto della nostra carta costituzionale. Che qualcuno vorrebbe ugualmente lontane nella coscienza collettiva.

È una dimensione onirica del teatro che si ritrova anche nel lavoro dei romani **Muta Imago**, sigla programmatica nel loro volgersi a una drammaturgia non verbale. Contigua forse a quello stato di lieve incoscienza, di torpore che, partendo da una citazione di Anna Maria Ortese, si dilatava ne *La stanza di M* presentata al festival di Santarcangelo. Un letto, una figura femminile, un suono che non si sa da dove arrivi, l'accendere e lo spegnere una lampadine a ritmare il progressivo avvicinarsi a un ricordo, forse doloroso. Il rapporto con la memoria è saldamente al centro della ricerca del gruppo guidato da Claudia Sorace e Riccardo Fazi. Apertamente dichiarato in *Lev*, costruito sulla traccia dei diari di un paziente del neuropsichiatra Alexander Lurja, un soldato russo che in seguito a una ferita alla testa aveva perduto la facoltà di ricordare. Una memoria da risalire all'indietro, da ricostituire attraverso i suoi bagliori, per l'uomo che affronta questa prova anche fisica nell'esplosione di suoni e di luci di un'ambientazione quasi fantascientifica. Suoni e rumori fragorosi, lampi di luce accecanti accompagnano anche quell'altro sprofondare nell'incubo che è *Madeleine* (un titolo, il nome della figura femminile che vi si incontra, che può richiamare la protagonista dell'hitchcockiano *Vertigo* ma non meno i celebri biscottini proustiani, dunque di memoria comunque si tratta). La scorgiamo dapprima solo come un riflesso, in un gioco di specchi, al di là della parete a pannelli scorrevoli che chiude il fronte della scena. Quando compare al di qua, in un volteggiare di lampade nell'oscurità nebbiosa, si materializza anche la presenza di un uomo che sembra spiarla. E tutto diventa più incerto, più ambiguo. Il passato non si presenta più come una faticosa conquista, ma come il ritorno di qualcosa che incute paura. Una vertigine.

5.

A un teatro mentale sembra richiamarsi anche il **Gruppo Nanou**. Togliere al racconto l'azione, sembra l'intenzione da cui parte il loro *Motel [facende personali]*, lavoro in progress che però già proietta la formazione romagnola fra le più

Titolo || Lost in translation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?

Autore || Gianni Manzella

Pubblicato || «art'o», n°30, pag. 19, estate 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

interessanti. La prima stanza del provvisorio dittico si apre in una baluginante luce crepuscolare che a stento rischiarà uno spazio spoglio, essenziale nell'uniforme grigiore. Un tavolo con due sedie ai lati, un tappeto steso lì davanti. La coppia che l'abita si muove per passi lineari, nelle fratture temporali determinate dai frequenti momenti di buio. Spesso rifugiandosi sotto quel tavolo che possiede una evidente forza magnetica, fino a illuminarsi di luce propria come un oggetto fantascientifico "non identificato". Un silenzioso rumore di fondo, dove pare di percepire l'eco di una quotidianità, fa da ossessivo basso continuo. Un improvviso taglio di luce illumina il dettaglio di un corpo messo a nudo. Potrebbe facilmente ricordare, all'inizio, un tratto della *Tragedia endogonidia* di Romeo Castellucci e soci, padri o maestri certo non estranei alla formazione dell'ensemble di Ravenna e di tanto giovane teatro del nuovo millennio. Ma si capisce anche che i due artefici, Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci, vanno per una loro strada. Dove semmai incontrano il mondo immobile di Edward Hopper, il tempo senza gesto dei dipinti dell'artista americano. *Quella* solitudine, quel senso di attesa privo di oggetto.

Il crescendo sonoro del finale, un presagio di rosso che si incarna nella figura apparsa in trasparenza sul fondale, anticipa il passaggio alla seconda stanza. Qui tutto si è fatto più pieno, in qualche modo più spettacolare. Ci stanno un divano visto di schiena e poltrone rosse attorno a un tavolino, su cui incombe una lampada ad arco. Di uno spazio ambiguo comunque si tratta, ripetutamente terremotato. Che partecipa dell'anonimato di un non-luogo quanto dell'intimità di uno spazio vissuto, non a caso il titolo rimanda all'albergo di una notte, luogo di transito per definizione. E che sembra di spiare *dal di fuori*, nella luce intermittente di un faro, come solo da uno specchio possiamo indovinare i movimenti della donna che si contorce sul divano. Più violenti diventano progressivamente anche i gesti della coppia, forse la stessa di prima o no, chi può dirlo, sono figure metamorfiche quelle che vi appaiono, che fingono per noi una quotidianità ricostruita teatralmente come nelle immagini di Gregory Crewdson.

6.

Un teatro che ha esiliato il corpo dell'attore. Un corpo da velare, ci dicono, la cui presenza è dunque resa non *immediatamente* visibile, ma appunto *mediata* da qualcosa che si frappone allo sguardo. Dentro uno spazio che rende percepibile lo sparire del corpo. O per meglio dire ne smargina i confini, quasi a radicalizzare la lezione pittorica di Francis Bacon, con quelle figure scolorano per energia di movimento nel luogo che le ingloba.

Fin dal dittico d'esordio **Pathosformel** affronta con grande rigore formale la questione della presenza del corpo in scena, e della sua negazione a una immediatezza spettacolare. La giovane formazione guidata da Daniel Blanda Gubbay e Paola Villani ha scelto come colta ragione sociale il termine coniato da Aby Warburg per alludere a un'immagine che ritorna nell'"atlante della memoria" per l'intensità emotiva del gesto, capace di coniugare il pathos della creazione originaria con la possibilità di ripetersi in contesti differenti. E in effetti, forma e contenuto convergono inscindibilmente in *La timidezza delle ossa*, che già dal titolo allude a uno scarto fra la materia corporea e la maniera in cui si rivela; o in *Volta*, che del primo lavoro è come il negativo, forse il necessario elemento complementare. E non solo per l'alternarsi del nero al bianco, in una scala cromatica che sembra riconoscere solo gli estremi. Da un lato, una mobile costellazione di impronte che si aggregano e scivolano sulla superficie di uno schermo di un biancore latteo, ossicine umane in cerca di una provvisoria riconoscibilità. Dall'altro, corpi invisibili nell'oscurità della scena, di cui è percepibile soltanto una sorta di simulacro, il riflesso di uno strato chiaro di cera che li ricopre e che poco alla volta si sgretola, lasciando la traccia materiale del *consumarsi* dell'evento scenico. In una letterale *dissolvenza* dei gesti che abbiamo visto disegnarsi nello spazio.

Ripartire dalla tela bianca, che era stato il punto d'arrivo (non più valicabile) delle avanguardie artistiche novecentesche, sembra dunque il nodo con cui si confronta in partenza Pathosformel anche nella materializzazione dell'impianto scenico. Magari per far emergere qualcosa che sta sotto la tela, o sotto la pelle. Ciò che ci rivelano è il rapporto funzionale fra il lavoro artistico e l'immagine creata, quella sorta di deserto bianco in cui lo sguardo scava alla ricerca dei resti fossili di una vita animale che è lì pulsante e allo stesso tempo è già scomparsa. Giacché dietro quell'immagine che si spegne nel silenzio da cui era partito il lavoro, svelandone l'aspetto di composizione musicale, dietro l'impalcatura dello schermo che la sorregge c'è poi concretamente l'impegno fisico degli attori, i loro corpi mediati ma tutt'altro che assenti.

Il successivo *La più piccola distanza* può allora sembrare un arretramento verso un teatro astratto, che richiama esperienze storiche delle avanguardie novecentesche, con quel balletto meccanico di sagome quadrate che scorrono sfiorandosi sui binari di invisibili fili tesi su un piano che riduce la profondità dello spazio scenico alle due dimensioni di uno schermo. Una danza combinatoria di andate e ritorni, accelerazioni e rallentamenti, pieni e vuoti, incroci e inversioni di moto. Dietro le cui pause, le esitazioni, i tremolii si può ancora indovinare la mano umana che le guida ma non sentire un pathos.

Una danza di smembrati fantasmi è di nuovo *La prima periferia*, ultima creazione di Pathosformel. In scena ci sono infatti tre scheletrici modelli anatomici, maneggiati e messi in posa da altrettanti *invisibili* servi di scena. O piuttosto metafisici manichini, uomini senza volto alla De Chirico che si adattano alla meccanica vita che gli è imposta dall'esterno. Ambientato in uno spazio neutro e bianco, una pedana con un bordo rialzato, che richiama le evoluzioni delle piste di skate, il lavoro dell'ensemble veneziano vive di piccoli spostamenti, dello sfrigorare delle articolazioni, dei passi che mimano una impossibile danza, al ritmo ipnotico di una musica d'ambiente sempre più percussiva, che fa vibrare fisicamente le viscere dello spettatore. Ma più che ai manichini bisogna guardare alla *periferia* di quei corpi che li agiscono, per ritrovare il senso della complessità che sta dietro a ogni gesto. È qui che il corpo esiliato degli attori prende la sua rivincita, mostrando nel vivo la sua

Titolo || Lost in translation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?

Autore || Gianni Manzella

Pubblicato || «art'o», n°30, pag. 19, estate 2011

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

indispensabile centralità.

7.

Si torna a una cifra espressiva di informale immediatezza e slabbratura drammaturgica con il lavoro di **Teatro Sotterraneo**, ma calata dentro una padronanza della scena che ha fatto del collettivo toscano una delle realtà più solide di questa zona di teatro. E può costituire un punto di arrivo il dittico formale e tematico che *L'origine della specie* realizza con il precedente *Dies irae*. E non tutto è ugualmente convincente nei “5 episodi intorno alla fine della specie” scanditi in *Dies irae* da un timer digitale che misura il consumarsi della durata performativa. L'inizio però è folgorante, con gli interpreti in tuta bianca intenti a mimare i molti sanguinosi modi di farsi male. Spari coltellate sgozzamenti in stile film splatter, con esclamazioni da fumetto e generosi spruzzi di liquido rosso che si deposita sul fondale candido come in un'azione painting – e infatti lo firmeranno alla fine come un quadro dipinto. La finzione è esasperata, è anzi l'oggetto stesso dell'azione, ma intanto quel crescendo di urla, di sirene d'allarme, qualche disagio lo mette proprio in rapporto all'*indifferenza* che l'accompagna.

I passi successivi sono altrettante stratificazioni che sovrappongono un fondale all'altro, di colori diversi, come se il presente non possa manifestarsi che sulle rovine sepolte di ciò che è appena passato, mentre come un'ossessiva colonna sonora scorrono le cover della dolente *Hallelujah* che fu di Leonard Cohen prima di Jeff Buckley. E il presente è, purtroppo, quello mediatico così difficile da maneggiare senza perderci, quello delle trasmissioni radio con dj, dei sondaggi in diretta, delle aste televisive e dei messaggi al numero in sovrapposizione. Difficile dunque anche da seppellire. A futura memoria ci lasciano, sigillata in una busta di plastica, la macchinetta con cui si erano fotografati a vicenda corpi e gesti e infine anche emozioni e sentimenti.

In *L'origine della specie* la scrittura di Daniele Villa risale dalla “fine della specie” ai suoi inizi, chiamando a testimone Charles Darwin. Si parte dal big bang, da un'esplosione primordiale che si accompagna alle note dell'Inno alla gioia. Si attraversano i regni vegetale e animale per arrivare a dire che in principio era il verbo, ma di un principio molto scimmiesco si tratta. I tre performer in camice bianco armeggiano con un computer che produce sullo schermo di fondo qualche formula scolastica o la costruzione dell'ecosistema, fra lampi e esplosioni vulcaniche, sulla zolla di terra di un videogioco dove vedremo sorgere e distruggersi una città. Operano con strumenti chirurgici su una pianta grassa e vanno su una striscia di terra distesa sulla scena con passo da astronauti, in cerca degli scheletri dei biblici progenitori dell'umanità, mentre Darwin armato di pistola uccide Adamo ed Eva e sullo schermo passano feroci e innocenti le immagini di un film da ultime grida dalla savana.

Quando appare l'ultimo panda rimasto sulla terra a dire “voglio morire”, si pensa alla passione dell'ensemble fiorentino per i grandi peluche già manifestata in altri lavori. E infatti a dibattere con lui, a suggerirgli di *evolversi*, ecco anche un Mickey Mouse che la musica di Dukas ci fa sospettare un po' aspirante stregone. Ma la silenziosa concentrazione con cui si compie il suicidio assistito dell'ingombrante pupazzo è un colpo imprevisto. Quel che caratterizza il lavoro di Teatro Sotterraneo non è forse una scherzosa ironia, come qualcuno vorrebbe, troppo facile da agire, ma la dismisura. Cioè la distanza che mettono fra l'azione e la sua significazione. Li abbiamo conosciuti che correvano in tondo in questa sala, oggi ci dicono di un disagio più difficile da rimuovere delle paure sulla fine dell'umanità.

8.

Ma si diceva dell'emergere di una provincia veneta nella nuova geografia disegnata dal giovane teatro. E qui il pensiero va immediatamente all'esplorazione che **Babilonia Teatri** va compiendo di un'altra periferia, questa sì materiale e concreta, giacché prende a modello o bersaglio l'hinterland veronese da cui escono e in cui restano radicati gli artefici. Ma dietro alla quale si installa altresì una periferia culturale, tuttavia. Quell'*oltre* della cultura bassa che si identifica nella televisione di massa e nei giornalotti che ne amplificano il predominio. E si sa poi quanto sia rischioso e facilmente perdente il confronto con la videocrazia. Teatro spazzatura si potrebbe dire, con preghiera di non essere fraintesi. Dove si centrifuga cioè una realtà fatta, come avviene ad esempio in *Pop star*, nelle storie *terminali* esibite da tre cadaveri inquadrati nelle rispettive bare, di solitudini e voglia di successo, divani piazzati davanti al televisore e soffocini infilati in forno, alcol e parole a fiumi. Veneto e botte. Scopate e sprangate. E Laura Pausini che fa da commento musicale e chiave ideologica col sonoro di una premiazione a Sanremo. (Non cantava del resto De Andrè che dal letame nascono i fiori?).

L'atteggiamento del gruppo diretto da Valeria Raimondi e Enrico Castellani sembra essere di non aderire né sabotare. Né apocalittici né integrati, si sarebbe detto un tempo. Mirano a una oggettività priva di moralismi, che enuncia e non denuncia. La merda è merda, non si scappa. Hanno trasformato in elemento di riconoscibilità la frontalità della rappresentazione e il flusso verbale detto in tono impersonale, a volte amplificato da una tragica coralità. I tre cadaveri vestiti di colori sgargianti snocciolano il proprio racconto a diverse velocità ma senza nessuna volontà di interpretazione. Cioè quelle tiritere corali, urlate con tono impersonale, che sono diventate il marchio dell'ensemble veneto. Dove tutto si mescola sul filo delle associazioni verbali. Va a sapere ormai qual è la cultura alta e quella bassa, se tutto è diventato un unico minestrone, tutto è lì a portata di mouse, basta guggolare. Quando cade una pioggia di fiori, già sai che siamo più vicini a un cimitero che a Sanremo. Sembrano pop, forse sono i più disperati.