Atlante di una Tragedia infinita

Si è concluso a dicembre il cammino della *Tragedia Endogonidia*, il progetto itinerante della Socìetas Raffaello Sanzio, undici spettacoli in dieci città d'Europa. Finalmente possiamo vedere dispiegato tutto il tracciato di un'opera che ha rappresentato una sfida alle consuetudini della drammaturgia, della creazione scenica, della produzione teatrale, e azzardare a comporre episodi, figure, invenzioni in un quadro unitario.

Per tre anni la compagnia di Cesena ha prodotto spettacoli a ritmi diversi, prima blandi, poi sempre più stringenti, sorprendendo ogni volta, ma anche creando una rete di rimandi, associazioni, sviluppi di immagini che ora ci sembra di poter padroneggiare. Il principio era quello di tessere una tragedia d'oggi: in dialettica con la forma inventata nell'antica Atene, eppure profondamente diversa. Una tragedia dell'eroe anonimo, che si oppone, esplora i limiti delle norme, o forse semplicemente vive, e si scontra con il potere, senza una comunità che accompagni la sua lotta, senza una *polis*, un coro che possa dare un senso più alto alla sua sofferenza, al suo sacrificio. Non c'è compianto, non c'è catarsi, non c'è esemplarità, non c'è società, ma solitudine e spersonalizzazione. Una realtà oppressiva colpisce con i suoi simulacri, le sue rappresentazioni che non si riesce a scalfire, con tavole della legge pesanti come pietre tombali, con poliziotti a volte simili a quelli delle comiche del cinema muto, a volte feroci e impassibili come macchine delegate a macerare ogni divergenza.

Una tale tragedia non ha parole o ne ha poche, scritte, frammentate, dette con fatica, dissolte; il testo è abbandonato: si assiste, come si vedrà, alla deriva degli alfabeti e dei sensi. Parla la lingua del corpo, del pericolo fisico e morale, del mito, la vanità della lotta e lo svuotarsi della storia. Non ha più personaggi ma "figure", come scrive Romeo Castellucci, ideatore, regista, inventore di scene, luci e costumi del ciclo, coadiuvato da Chiara Guidi per la regia, la composizione drammatica, sonora e vocale, da Claudia Castellucci per gli scritti, da Scott Gibbons per le musiche originali, suoni elettronici tellurici. La figura è una tensione fra il genere e l'individuo, qualcosa che abiura il personaggio e lo rende mobile.

La tragedia, prodotta insieme a festival e teatri francesi, belgi, tedeschi, inglesi, italiani, con un finanziamento del Programma Cultura 2000 della Comunità Europea, in ogni episodio prende il nome dalla città che la ospita, riprodotto in una sigla con numerazione progressiva. Ogni tappa nasce come non replicabile, unica, messa a punto in relazione con un determinato luogo e con un'occasione. Ogni episodio genera l'altro dall'interno come un organismo monocellulare endo-gonide. Queste le regole di partenza, che saranno poi moltiplicate e violate. Moltiplicate, perché a un certo punto iniziano ad apparire, accanto agli episodi maggiori, le "crescite", performance di durata variabile, perlopiù non superiore alla mezz'ora, che sviluppano una o due figure di tappe precedenti, dando nuove soluzioni e cercando imprevisti cortocircuiti. Violate, perché le tragedie nate per una città saranno poi replicate altrove, dimostrando come "anonimi" non siano solo gli eroi, oggi, ma anche i luoghi, intercambiabili perfino nei loro segni caratteristici. Una camera dorata può evocare una pittura medievale avignonese ma può anche, semplicemente, sospendere la visione in una temporalità astratta e sottrarre allo spazio naturalistico la prospettiva; un marmo ministeriale e obitoriale possiamo ritrovarlo a Bruxelles come a Roma o a Parigi; il bosco come la visione sfumata dalla nebbia stanno dentro ognuno di noi oltre che a Londra o nella Romagna. D'altra parte la contraddizione è inevitabile in un organismo che si definisce già come un accostamento di termini distanti, perché la tragedia finisce con la morte dell'eroe, mentre l'endogonide si perpetua per partenogenesi.

La *Tragedia Endogonidia* opera sull'immagine che sfuma o, impercettibilmente, si sfoca, sul suono delle azioni e delle cose, sulla presenza e l'assenza, sul colore e il buco nero, sul riflesso, sulla deformazione e rottura degli specchi riflettenti. "Credo che tutto quello che possediamo siano delle onde", scrive Castellucci nel primo numero di IDIOMA CLIMA CRONO, il giornale nero di lungo formato che ha raccolto, per otto numeri, più uno bianco dedicato agli scritti composti in un seminario all'Università di Bologna, le memorie, le ipotesi, i riflessi di questo palpitante divenire.
Onde, sfocature ed enigmi, sfide alla comprensione razionale materiate di folgorazioni che lasciano nello spettatore il senso di una partecipazione, di una lotta fisica e psichica, di una rottura, di una ricerca. Già dall'inizio semisegreto di Cesena, *C. #01 Cesena* (25-26 gennaio 2002), con un corpo polimorfo in trasformazione, donna uomo vecchio bambino, sesso che espelle materie sotto la minaccia di una macchina automatica che dardeggia frecce, mostro, essere oscuro, bios, liquidi, esplosione di sangue da gambe in latex pendenti. Ambiguità e germinazione di forme sotto un display meccanico, di quelli da stazione, didascalia che tornerà in altri episodi: maledice, lo spettatore e l'autore, chi ha concepito, fatto, visto, promette una vendetta del logos, si sbriciola in lettere mancanti, in grumi di consonanti, in frasi senza senso. Corpi vecchi, mascherati, che ballano, sussurri nel buio, dolore preparano la visione finale di un corpo steso in terra in una pozza di sangue, Carlo Giuliani, il ragazzo ammazzato dalla polizia a Genova per il G8 del 2001 come icona, con un uomo a torso nudo e pantaloni da carabiniere che con voce evirata d'angelo intona un lamento, fino a che una grande X non si incendia in proscenio e in proiezione lettere di umani alfabeti pulsano impazzite. Gli elementi sono già tutti in questa tappa preparatoria, siglata dai simboli e dai suoni affidati alla sonda Voyager come testimonianza della civiltà umana per gli spazi galattici, rivolta a critici, organizzatori, artisti per dare un'idea del progetto e cercare le strade produttive per renderlo possibile: il mistero, il dolore della trasformazione che non ferma forme indominabili, la minaccia, la legge, lo sfaldarsi del significato di fronte al corpo e alla violenza.
Le tavole della legge, bianche, mosaiche, appariranno al Festival di Avignone per *A. #02 Avignon* (7-15 luglio 2002), come pure il capro, origine della tragedia, che produce una poesia materica percorrendo lettere trasformate da due donne in suono. Gli spazi sono due: uno nero, dove assistiamo alla ripresa video del capro che si muove su una scacchiera di vocali e consonanti; l'altro bianco, delimitato da un sipario con soprascritta una misteriosa sigla e due nomi che associano la tragedia a lontani miti e favole, Ur e Oz. Un bambino in toga, due donne che dietro una plastica incisa da colpi o pallottole piena di un liquido lattiginoso leggono il tracciato dei segni calpestati dal capro, lettere che traducono gli amminoacidi dell'animale all'alfabeto latino nella pretesa di un linguaggio inscritto nel corpo anteriore a quello che rappresenta le cose, la materia nucleare prima della significazione della tragedia, tragos-oidé, canto del capro. Uomini in costumi da soldati di Rembrandt, che offriranno al bambino una pelle di montone e lo opereranno. Rivelazioni, in uno spazio ulteriore dietro il sipario bianco, una stanza dorata, delle trasformazioni fisiche di Cesena, manifestate da un clown che irrompe dall'esterno. Levitazione del bambino; rituali come un sacrificio. Finale simile a quello di Cesena: il corpo morto di un ribelle, il canto, la croce di fuoco.
L'episodio rappresentato all'Hebbel Theater di Berlino, *B. #03 Berlin* (15-18 gennaio 2003) cambia atmosfera: la scena diventa una nebbiosa Avalon e un ghiacciato paese degli Iperborei, in un grigio che rende incerte figure che si sdoppiano o annullano, in un bianco che rompe i riferimenti spaziali, evadendo da ogni concezione prospettica. Un velario appanna tutto: una madre è al centro della scena, su un letto, con donne simili a vedove, a mannequin guerrigliere, a infermiere che la accudiscono e la

martirizzano. Madre orfana e senza volto che piange una figlia morta, simula di estrarla ancora da sé e partorisce stracci, ritorna la sua bambina, si masturba, esibisce un sesso che non può generare fra coiti di donne incappucciate che mimano immaginari porno, fra sospiri ansimi vagiti risatine grida. Lo spazio smaterializzato del cordoglio (o della rievocazione di un assassinio primigenio commesso dalle proprie stesse mani) diventa un antro avvolto in scariche di energia baluginante, un luogo illuminato da lune malate, da soli neri, minacciato dalle catastrofi sospese sulla nostra terra. Il grigio di forme vaghe cede il posto a un paese ghiacciato di favola dove irrompono pelosi abominevoli uomini delle nevi, pronti a costruire cancelletti da baita alpina. La scena è lontana dal pubblico, assiepato nelle gallerie del teatro: nella platea siedono grandi conigli neri di pezza, che saranno poi abbattuti da yeti debordati dalla cornice scenica. L'immagine è devastante, fra lo sventolio di bandiere con grandi scritte misteriose, forse ebraiche: una tomba in scena, le bianche tavole della legge, la bambina rediviva che danza, il lutto che contorce la madre e quei corpi del coro-coniglio-spettatore abbattuti, come i ceceni e gli ostaggi nel teatro Dubrovke di Mosca, subito fermati in agghiaccianti istantanee che hanno fatto il giro dei mass media della terra per i nostri occhi voraci. Il sipario si chiude sulla tomba richiusa, su un girotondo di yeti e su un concerto di canti di gallo che annunciano una qualche livida alba.
Br. #04 Bruxelles (4-7 maggio 2003) è concentrato e violentissimo. Torna un'idea del tempo circolare, dove gli effetti precedono le cause, dove la morte irraggia un'energia mefitica che altera lo scorrere delle cose. Lo spazio sembra un marmoreo ministero o obitorio. Una bambino di pochi mesi gioca, inconsapevole. Un'inserviente nera pulisce una macchia invincibile. Una donna in gramaglie proietta una fiamma. Incombono nere tavole della legge. Un vecchio in bikini a fiori veste paramenti sacerdotali e poi si trasforma in poliziotto Altri due poliziotti entrano. Uno versa un liquido viscoso in terra, l'altro si spoglia. Assisteremo a un pestaggio violento, violentissimo, il corpo picchiato dai tutori dell'ordine si contorce, si rivolta nel sangue finto, si imbratta e finisce in un sacco a bestemmiare in una lingua fatta di scarti di lingue, di suoni inarticolati raschiati in gola, nella pancia. Era quella la macchia che l'inserviente puliva. La donna in nero si raserà i capelli e tutto diventerà come dopo l'esplosione di un cancro, di una bestia radioattiva. Col vecchio che si spoglia, annulla i suoi lineamenti con un passamontagna e sprofonda in un letto dove sparisce, come seme di un'umanità terminale, esausta, indistinta e futura.
A questo punto il ritmo di produzione diventa incalzante: l'episodio presentato nella capitale belga al KunstenFESTIVALdesArts è preparato parallelamente a quello che debutta in Norvegia all'International Festival Norway, *Bn. #05 Bergen* (22-25 maggio 2003). Qui vengono usati molti dei materiali di Avignone, in una specie di ricapitolazione di figure e situazioni precedenti, con variazioni. Troviamo le due donne che intonano le lettere della "poesia del capro" di fronte al liquido che scema a poco a poco rivelandone i volti (latte? sperma del capro?); vediamo il capro stesso che si aggira in uno sfondo nebbioso. Una vecchia viene sacrificata e una bambina appare al suo posto, rinnovamento del ciclo, regina di favole venerata e minacciata, posta da quattro guardie con cappellacci da guardie di Rembrandt ad assistere a un filmato di lettere pulsanti, di macchie in movimento, una visione divina o lisergica che si muta in fungo atomico. Un ariete da guerra ricoperto di pelle caprina incombe contro il pubblico. Spazi che si aprono uno dentro l'altro, bianchi prima, dorati poi. Teatro nel teatro? E dentro, cosa c'è? Figure che non si possono spiegare: si dispiegano nel mistero, con soffi, ansimi, sbuffi, terremoti per teatrali metamorfosi, offrendo il soma in pasto a qualche potere pronto a divorare. Un uomo rosso resta in scena: si spoglia, rivelando un fangoso corpo femminile, che si scopre ancora maschile, in una ginnastica che pare agonia. Gli abiti, vuoti, ascendono al cielo e l'attore rimane inerte,

adagiato sulla terra. Flusso, conflitto, empatia. Olocausto sottratto alla comprensione e alla compassione; solitudine e assenza di senso che rompono le maschere di spiegazioni e rassicurazioni.
Gli episodi di Parigi e Roma, ancora preparati in parallelo, apriranno questo mondo baluginante ad apparizioni di figure storiche, mescolate a miti che si smontano, a cori muti che si dissolvono, al cinema e alla fotografia come arti della riproduzione, di una ripetizione del vivente che suona come terrore o come farsa. *P.#06 Paris* (18-31 ottobre 2003), presentato negli spazi industriali dell'Atelier Berthier dell'Odeon per il Festival d'Automne, ospita in scena un'orchestra che non suonerà una nota: si alza e fugge quando un Cristo irrompe in scena fracassando le porte esterne. Un sacrificio di Isacco avviene poco prima che la figura di un dio in cilindro e vestito rosso, simile alla figura di Bergen ma con la barba bianca, faccia vedere il montone che doveva sostituire il ragazzo, vittima immolata su due lavatrici in centrifuga, con l'acqua che dilaga e trasforma l'entrata di alcuni poliziotti in una comica dei primi film dei fratelli Lumière. Groppe di cavalli sbucano dal muro; una sfinge, una casa nera scossa da urla attraversano la scena. Bandiere francesi sbattono nello spazio svuotato lottando contro rombi di guerra, e poi avvizziscono. Irrompe il Cristo e una donna intabarrata come un'emigrante spreme un seno per nutrirlo, ma non sgorga neppure una goccia di latte. Piovono automobili dalla soffitta della sala: saranno le croci cromate di un Golgota contemporaneo, dove il Cristo si crocifiggerà, per esser poi deposto alla guida, in un abitacolo, come noi tutti i giorni. Un rito di festa cinese, il liquido dell'eroe, coriandoli, fuochi e pioggia di carta come neve disegnano qualcosa che assomiglia ai resti di una barricata di qualche rivoluzione fallita: un vecchio si aggira fra le rovine, con le sembianze del generale De Gaulle.
In *R. #07 Roma*, presentato per Romaeuropa Festival (21-30 novembre 2003), emergeranno da uno spazio bianco, labirinto che falsa le proporzioni, che nasconde gli angoli, le entrate e le uscite, due lati del carattere italiano, Mussolini e Arlecchino. E prima un essere inconsapevole, come il bambino di Bruxelles, il bios puro, si muoverà vivendo: un vero scimpanzé davanti a un monolite, con una citazione folgorante dell'odissea nello spazio di Kubrick. Giovani preti con le fruscianti zimarre nere giocano a girotondo o a basket, come in una famosa foto di Mario Giacomelli. E il grassone che sembra un papa re vestito di bianco, e poi si precisa come un grottesco Mussolini, firmerà con loro un patto, la scellerata transizione fra stato e chiesa (il riferimento è ai Patti Lateranensi del 1929), la spiritualità avvilita a norma di stato. Ma fra la legge e la natura dell'animale stanno il delitto e la rappresentazione. Un rosso uomo che già conosciamo vampirizzerà Mussolini, per poi trasformarsi in Arlecchino. Un terremoto fa franare le scene e mutare orizzonte in una scena multicolore. Una donna passa e si spoglia, si esibisce nuda davanti al carrello della spesa, vergognosa, inquisita da una voce di colpa esterna. Irrompe un girotondo di preti e una forte campana li disperde. Il palcoscenico si svuota nuovamente, in attesa di qualcosa: il pavimento si squarcia e torna Arlecchino con un fucile; minaccia come un guerrigliero. Tutto diventa buio, squarciato da lampi al magnesio, mentre una voce ripete: "Non devi guardarmi!". Lo scandalo della visione e dell'esibizione, dell'attore e dello spettatore legati in un patto scellerato che chiede a entrambi di uscire da sé, di apparire, di avere bisogno dell'altro per definirsi, ritorna come ai tempi dell'*Amleto* del 1992, confliggendo con la storia e con la vita "naturale", senza risoluzione.
In *S. #08 Strasbourg*, rappresentato al Théâtre Le Maillon della città alsaziana (17-20 febbraio 2004), cambieranno completamente le figure, ma la concentrazione sull'atto della rappresentazione sarà più forte. Lo spazio dell'ex fiera trasformato in luogo teatrale è unico. Nel capannone chiuso da una vetrata un monte di terra sul fondo segna lo spazio scenico. Oltre la vetrata scorre la normale vita della sera: nel palazzo del ghiaccio, di fronte, si gioca una partita di hockey. Una parte degli spettatori può vedere i

pattinatori volteggiare. Nel piazzale arriva un torpedone che scarica attori-turisti che scruteranno il pubblico seduto all'interno, e poi si metteranno a guardare un film che presto lascia lo schermo bianco. All'interno, in un accampamento ai bordi del vasto, accidentato spazio desertico, prende vita un muto popolo di donne africane, in abiti militari. Nel centro della vecchia Europa, al confine tra Francia e Germania, in una terra contesa nei secoli, attraversata da armi e armate, si fronteggiano due mondi. Si rispecchiano l'uno nell'altro il guardare di noi occidentali, persi in uno spettacolo continuo, in una rappresentazione generale, e gli atti essenziali di quel muto popolo dei deserti, che ricordano vagamente antichi riti o funzioni primarie o moti di ribellione, alzarsi, inchinarsi, pregare, pestare il grano, raccogliere acqua che scarseggia. Il muoversi delle donne nere è lento, spossato, fra avvallamenti e grandi zolle, sacrale, pacato, senza speranza. Viene dissotterrata una bandiera rossa, brandita un'arma senza forza. Si siedono in cerchio, sembrano ascoltare una terra esaurita.
Un'Africa spolpata dal nostro guardare e consumare. I fragili ripari di tela crollano, mentre una ragazza fragile e forte, irata e rassegnata, sventola la bandiera rossa. Non c'è attesa di redenzione. C'è ascolto e presenza. Fuori lo schermo è diventato rosso. Ma lo slancio si esaurisce. Le donne ripuliscono lo spazio terroso e sfilano contro il vetro di fondo, ombre a specchio delle altre ombre accorrenti in direzione opposta dei turisti nostro specchio. Tutti i fantasmi svaniscono: un carro armato irrompe in scena, minaccioso, con il cannone puntato contro i nostri volti. L'unica cosa che rimane, con la polvere smossa e il freddo esterno, mentre il buio avvolge tutto, è un oggetto bianco simile alla pietra che riluce in un angolo della *Melanconia* di Dürer.
Con *L. #09 London*, presentato al Laban Theatre per il London International Festival of Theatre (13-16 maggio 2004), ci ritroviamo di fronte a un quadro ottocentesco, un'immagine avvolta in una nebbia alla Turner che rivela una donna contro un muro, un interno borghese, figura chiara col volto nero che sembra tirare corde o esservi appesa, torturata. Si ribella, si spoglia con gesti di rabbia, riveste solo di una maschera di tragedia il sesso; il suo corpo è plasticamente teso, statuario, mosso, contorto, minacciato da blocchi che sembrano di marmo, sporcato nel fango. Svanisce nel buio, lasciando solo un'ombra luminescente di sé in scena. Le sue tracce saranno cancellate da una comica compagnia di pulizia. Poi vedremo apparire un San Paolo in abiti ottocenteschi, come un capitalista di Dickens, che nutre una famiglia di gatti della sua lingua, che fronteggia bambini travestiti da vecchi marinai in sciopero, che trasmette, da leggere, le prime battute di una sua lettera ai Londinesi sull'obbedienza totale alla nuova legge, quella dell'amore. Un corto circuito fra il nuovo tempo messianico proposto dall'apostolo Paolo e le derive del capitale, che subito sfuma in una scena vuota dove l'Union Jack combatte sotto rombi di battaglia, e una bambina e la donna, ora col volto bianco, stanno appese, a manovrare il teatro o legate come prigioniere a una macchina di supplizio. Ambiguità, rovesciamento della visione. Continua sfocatura del quadro, dove un dettaglio è sempre incerto, sfumato, dove la visione in un angolo, in un particolare, è imprecisa, sfuggente, imprendibile.
A Marsiglia e a Cesena, alla fine del percorso, lo spazio tornerà a duplicarsi (ma questa tendenza alla germinazione e alla dilatazione è osservabile, diversamente, in più tappe). Nella città francese, *M #10 Marseille* va in scena a Les Bernardines e al Théâtre du Gymnase con due spettacoli diversi (20-26 settembre 2004). A Les Bernardines si replica due volte lo stesso episodio, prima e dopo quello del Gymnase: l'ordine di visione risulta casuale, dipendente dalla prenotazione del biglietto. Non c'è un'unica successione, né un finale privilegiato. La parola irrompe nella *Tragedia*. La parola come flusso, come residuo, che non costruisce un senso. Pittura sonora ambientale e evocazione di conversazione, di idee, di emozione, incapace, comunque, di fondare un atto di conoscenza, di

comunicazione, una verità. L'azione dei Bernardines si apre come una cena ottocentesca: uomini in palandrana e cilindro, donne in ampi abiti, chiacchiere. Poi i signori diventano spettatori e entra in scena un possente cavallo nero, che sarà inondato di latte, lavato senza potergli sbiancare il manto. Una donna, invece sarà spogliata, derisa, costretta a esibire le parti più intime, scrutata con compiacimento e noncuranza, legata, fotografata. A ogni foto scenderà sul palcoscenico una lastra di vetro. L'ultima istantanea viene rivolta verso il pubblico: e tutte le lastre esplodono in mille frammenti. Nell'altro atto quasi non ci sono figure. Solo suoni e forme in mutamento, colori, strisce e quadrati di luce mutevoli, aperture, chiusure, tagli di immagini astratte che evocano Rothko, Fontana e altri maestri dell'informale. Un pulsare luministico entro cui appare una vasca ribollente che richiama la materia primaria della *Genesi*, lo spettacolo che precedeva immediatamente la ricerca della *Tragedia Endogonidia*. Alla fine esplodono macchie, quelle del filmato di Bergen, con la loro minaccia psichica e atomica, contrappuntate dalla figura in controluce di una donna che si inerpica in note dolcissime di cantate antiche smaterializzate da Scott Gibbons.
L'ultimo episodio, *C. #11 Cesena*, rappresentato al Teatro Comandini (16-22 dicembre 2004), è come un noir. C'è un'aria da film, un sapore anni cinquanta, l'aria di freddo, di mistero e di favola. Un bambino entra, si mette a letto, legge un fumetto. Arriva una madre grassa e amorosa, poi una donna delle pulizie di colore. Un uomo che sembra il padre, infine, aprirà la porta a un gruppo di individui intabarrati, col cappello, che si rivelano come membri di una polizia, funzionari di un potere generale e ramificato. Il tempo precipita e torna indietro. Fra pose che mimano quadri antichi, un vecchio viene spogliato e cosparso di polvere bianca. Inginocchiato, resta solo in scena. Sorride e ci guarda. Anche un cavallo, che mangia biada sul letto ormai vuoto, ci guarda. E sembra sorridere. L'aria familiare diventa sempre più misteriosa, cerimoniale, sacrificale. Si insinua il sospetto di un delitto, si dà la caccia al bambino, al suo seme, secondo l'ordine di una fata (una favola, ancora, ansiogena), si esibisce il capino mozzato di un gatto. Un siparietto, che mostra solo le gambe dei personaggi già visti, rivela che l'inserviente nera è la capobanda e mostra gli uomini che torturano la madre. Il contenitore di una pellicola cinematografica guiderà il pubblico nello spostamento nell'altra sala dove, con la voce pomposa dei vecchi documentari, si assiste alla morte di un nugolo di spermatozoi, l'esaurirsi della vita, la caduta, l'inerzia biologica. Poi si apre alla visione un bosco fatto di rami veri, resinosi, buio, notturno, con voci, squarci di pila, di fari, abbaiare di cani, l'inseguimento del bambino, ultima vittima, macchine che passano sullo sfondo, il sacrificio. Dal corpo dell'infante ripiegato sarà tagliata la testa di un gatto… L'innocente, gli innocenti, ancora sacrificati. Il buio nel quale abbiamo cercato di vedere, senza riuscire a impedire la banalità misteriosa, quotidiana, del male. Ritornano, in questa tappa conclusiva, ancora immagini di spettacoli del passato: l'ingrandimento microscopico degli spermatozooi del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, i semi iscritti nella nostra natura fisica, nella lotta del nascere e del morire; il buio del bosco di Hänsel e Gretel, un riferimento a uno dei lavori più forti del ciclo del *Teatro infantile*, all'*in-fans*, colui che non può parlare per dire l'orrore del mondo.
La riproduzione, lo scandalo del guardare, dell'esser guardati e duplicati, in pellicola, in foto, in atti che arrestano la contraddizione del vivere e morire. La *Tragedia Endogonidia* ci lascia questo, insieme ai frammenti dagli spettacoli organizzati nel *Ciclo filmico* di Cristiano Carloni Stefano Franceschetti e alla forza propulsiva che produrrà ancora varie "crescite". Siamo davanti a uno spettacolo aporetico, fatto di anime contraddittorie, che si dissolve e si fissa, che si moltiplica e si ripete, che germina vite, trasformazioni, e genera morte e celebra sacrifici, che tende alla figura in movimento e si chiude in immagini che aprono infinite risonanze dentro lo spettatore, portandolo dalla maledizione dello sguardo,

della rappresentazione, alla concentrazione in una poesia difficile, interna, affacciata a esplorare i confini di un mondo in rovina. La percepiamo, alla fine del percorso, come una ricerca-epopea che spinge il teatro oltre i suoi limiti, per farne uno strumento di indagine, che cerca di riformulare quel mondo cogliendone il ritmo oppressivo, mettendo in crisi le apparenze, ridefinendo un'etica possibile attraverso il dolore e la gioia di un'estetica graffiante, rigorosa, inflessibile. Fino a disegnare un atlante dei dolori e degli errori, dell'ambiguità e dell'insondabile, che fa vacillare tutto ciò che sembra definito e spiegato una volta per tutte; un libro-esperienza di creazione di flussi viventi, oltre il senso, più a fondo, più a fondo.