

ESTETICA DEL BUIO

Renato Palazzi

Il titolo di questo seminario mi ha immediatamente riportato alla sensazione di improvvisa presa di coscienza che avevo provato anni fa in un museo di Mosca, di fronte a un quadro di Géricault: che ritraeva, se ricordo bene, un personaggio raffigurato dalla cintola in su, col torso bene in luce e il volto che pareva progressivamente divorato dall'ombra. Il dipinto in sé mi aveva molto colpito, ed ero rimasto fermo a lungo ad osservarlo. Ma intorno a me nessun altro sembrava altrettanto affascinato, puntavano tutti in altre direzioni, e la stessa guida - per quel che può significare - cercava di attirarmi verso dei coloratissimi quadri di Gauguin, chiedendomi più o meno cosa mai ci trovassi in un'opera così cupa e inquietante.

Non voglio, ovviamente, attribuire un eccessivo valore dimostrativo a un puro aneddoto turistico: ma certo in quel momento ho sperimentato come mai fino ad allora l'estrema difficoltà di spiegare a una persona di diversa formazione le ragioni per cui noi figli della cultura occidentale del Novecento siamo particolarmente, quasi fisiologicamente attratti dalle componenti più oscure e sfuggenti della creazione artistica. E ho avvertito come questa propensione, che consideriamo in qualche modo assodata e metabolizzata, non sia altrettanto diffusa in altre culture, non sia un dato assoluto della nostra epoca.

I visitatori russi del museo, come ho detto, si dirigevano a frotte verso tele che garantivano un appagamento più solare: e allora, a braccio, mi chiedevo se questa sorta di incapacità di avvertire con la mia stessa intensità l'attrazione dell'ombra derivasse da un fattore educativo, come l'influenza di un regime poco disposto a tollerare gli aspetti bui della realtà, o da un'innata componente antropologica, per cui anche nei giorni più sanguinosi della rivoluzione d'ottobre si imponeva l'irruente dinamismo cinetico e cromatico del cubo-futurismo. E sempre a braccio, visto che in Russia mi trovavo per una rassegna sul nuovo teatro italiano, provavo a confrontare il clima di certi spettacoli presenti nel programma - l'opprimente violenza dei sentimenti di Santagata e Morganti, i fantocci sinistri e funerei del Teatro del Carretto - con le commedie musicali o i rutilanti affreschi storici che trionfavano sui palcoscenici di Mosca.

Del resto, proseguendo con gli accostamenti un po' epidermici, si potrebbe aggiungere che mentre sulle ribalte europee i nostri avi ammiravano cuori infilzati e statue viventi che trascinano le loro vittime nelle fiamme dell'inferno, la più alta forma del teatro giapponese portava a compimento una struttura rappresentativa nella quale spettri e anime irrequiete transitano dall'aldilà su una nitida e quasi asettica superficie di legno chiaro, comunicano la propria pena attraverso codici gestuali astratti e stilizzati come geroglifici e nascondono la tensione del volto dietro la gelida immobilità di maschere immutabili.

Significativamente, quando cerchiamo di sintetizzare i temi portanti della cultura del Novecento ci troviamo a servirci di categorie prevalentemente negative: il secolo in cui ci siamo collettivamente plasmati tendiamo soprattutto a definirlo come l'epoca che ha decretato, nel teatro, nella letteratura, nell'arte, il dissolversi dell'intreccio, la perdita del senso, il superamento della figuratività, l'abolizione della punteggiatura, la crisi di identità dei personaggi, l'impossibilità di ogni relazione di coppia, il denudamento dello spazio scenografico: non a caso, e va detto senza troppa ironia, uno dei problemi teatrali più ricorrenti del nostro tempo è come rappresentare il giardino dei ciliegi senza i ciliegi. La cultura nella quale siamo immersi, probabilmente, ha come evento fondante la celebre didascalia Çeçi n'est pas une pipe. E l'aspetto più emblematico è che questa negatività la viviamo non come un limite o una mancanza ma come un valore positivo.

Io non saprei stabilire qui se il teatro sia più sensibile di altre discipline artistiche a questa negatività, a questo lato oscuro delle cose. Dice Artaud che «come ogni cultura magica espressa da appropriati geroglifici, anche il vero teatro ha le sue ombre; e, fra tutti i linguaggi e tutte le arti, è il solo le cui ombre abbiano travolto i loro limiti. Si può anzi dire che esse dall'origine non abbiano tollerato limiti». Certo è che il teatro moderno, nato non a caso sui tenebrosi spalti di Elsinore e passato attraverso le febbrili fantasie notturne del soldato Woyzeck, da un certo punto in poi questo viaggio verso il buio l'ha accettato fino in fondo come parte della propria natura.

Può darsi che l'affermazione sia paradossale, ma al di là delle truculenze seneciane o dei bagni di sangue barocchi mi attrae l'idea di far risalire questo scarto nei valori della scena, questa presa di coscienza tutta contemporanea dell'enigmatica qualità del buio all'avvento del teatro di regia. E' probabilmente con l'affermarsi del ruolo del regista che il teatro, liberandosi da antichi ceppi imitativi, conquistando un'autonomia di invenzione rispetto ai canoni di riproduzione della vita, quasi automaticamente apre il vaso di Pandora dei fantasmi della mente, sacrifica la preminenza dell'azione alla centralità del percorso interiore, spinge il superamento della finzione verso una nuova dimensione introspettiva.

A fatica, di fronte agli insondabili meandri del sentimento dei personaggi cechoviani, Stanislavskij riesce ancora a difendere il permanere di una fragile zona di penombra. Ma nell'orizzonte meno vincolante degli "Studi" già i suoi discepoli più diretti, i Vachtangov, i Mejerchol'd, iniziano il grande salto nel buio, marchiano il nuovo secolo che avanza con le contorte apparizioni del Dybbuck, con le atmosfere allarmanti di Maeterlinck, coi lividi manichini, col senso di impalpabile minaccia dell'Ispettore generale.

Avviata da questa discesa nel suo ribollente substrato metaforico, la presa di coscienza degli aspetti più ambigui del teatro è portata a radicale compimento da Pirandello. Demolendo, frantumando, scomponendo e ricomponendo le strutture del dramma borghese, egli priva le sue creature sceniche del supporto che le aveva sostenute, le proietta in un vuoto esistenziale dove la stessa integrità dell'io viene meno. Sottraendo a queste labili figure le attenuanti psicologiche, le rassicuranti intercedimenti morali che venivano fornite loro dalla convenzione teatrale nella quale si trovavano inquadrate, ne porta spietatamente in superficie le pulsioni segrete e talora inconfessabili, le doppiezze, le piccole viltà, svelando il lato oscuro di quella società italiana tra le due Guerre Mondiali.

Con Pirandello, il teatro prende a osservare se stesso dall'esterno, a interrogarsi sulle proprie forme rappresentative, denunciando apertamente la vacuità del suo apparato illusorio. In questa eclisse di qualunque possibilità di portare direttamente alla ribalta le vicende della vita, da lì in poi esso inevitabilmente si trasforma in una sorta di specchio

deformante, uno specchio rotto in cui il mondo si riflette nell'immagine distorta di un'interezza ormai perduta, di una totalità impossibile da ricostituire. Questa, a sua volta, non fa che rimandare a una più ampia condizione dell'individuo stesso, scisso e frammentato, ridotto a schegge e brandelli dei suoi impulsi psichici.

L'aspetto più notevole del processo in questione è tuttavia nel fatto che esso non può essere in alcun modo ascritto a una qualche degenerazione patologica del linguaggio teatrale, a una sua alterazione o deviazione dalla norma, e che anzi una simile disposizione ad affacciarsi sulle zone più torbide del reale ne diventa in molti casi la vocazione principale se non la norma stessa. Rinunciando a ogni funzione di racconto o di intrattenimento, lasciando in larga misura ad altri mezzi - il cinema, la televisione - la responsabilità di divertire, di informare o di evocare grandi trame spettacolari - il teatro del Novecento sembra assumersi consapevolmente, almeno ai suoi livelli più ispirati, questo ruolo di guida fra i mostri dell'anima, questo compito di esplorare i lati oscuri dell'uomo.

Come in una sorta di seduta psicanalitica collettiva, la scena diventa il luogo privilegiato dove veniamo posti di fronte ai nostri incubi e alle nostre angosce, per riconoscerli e in tal modo per riconoscere noi stessi e prendere coscienza della nostra essenza più profonda. Come in un antico rito iniziatico, il teatro ci trascina nel ventre buio della bestia, ci fa attraversare regioni ai confini dell'oltretomba, costringendoci a confrontarci con paure ataviche o tabù primordiali, per uscirne non certo liberati ma forse almeno in parte più forti: perciò occorre far capire a chi ancora non l'ha colto che l'atto di sedersi in platea è spesso di per sé - e tale deve essere - l'accettazione di un cerimoniale che non esclude fatica e sofferenza, talora in senso anche fisico.

«Dacci luce, elettricista!» ingiungeva eloquentemente Brecht a suggello dei suoi intenti didascalici, e il prevalere della luce, della comunicazione «chiara e razionale», resta l'emblema di un teatro di certezze ideologiche e verità rivelate, anche se forse lo stesso Brecht non è del tutto immune a suggestioni meno limpide se un grande visitatore del buio come Heiner Müller sosteneva che il vero «teatro della crudeltà» era quello praticato dal Berliner Ensemble dei primi anni. Per il resto il Novecento ci consegna soprattutto un'eredità di esperienze estreme e forme esasperate, figlie di una cultura scenica che ha scelto di avanzare in territori proibiti per consentire allo spettatore di affacciarsi su di essi senza correre il rischio di perdersi la strada.

A riprova che questo sguardo sul buio il teatro l'ha assunto non come attitudine occasionale, ma come coscienza accettazione dell'impegno di ritualizzare socialmente il confronto con le nostre angosce, risalendo così alle proprie origini sacrificali, c'è il fatto che tutti i maestri dai quali è stato spinto nella sua discesa agli inferi denotano in vario modo una traccia di religiosità barbarica, laica, pagana. E' persino scontato citare Artaud, il quale sognando un teatro che metta a nudo «tutto ciò che appartiene alla illeggibilità e alla fascinazione magnetica dei sogni, quegli strati oscuri della coscienza, che più di ogni altra cosa ci preoccupano nello spirito», in cui «immagini fisiche violente frantumino e ipnotizzino la sensibilità dello spettatore» fa riferimento «ai mezzi barbari e primitivi» del totemismo, alla magia, alle trances provocate dalle danze dei Dervisci.

Se Genet costruisce il suo universo iniziatico come una liturgia profana di ombre che incarnano altre ombre, dietro le quali non si arriva a una realtà di vita, è per procedere a una fosca sacralizzazione del crimine e del male, a una nera sublimazione espiatoria dell'abiezione della carne e dello spirito. E Grotowski teorizza la figura dell'attore-santo che in qualche modo accoglie su di sé il dolore universale, rivivendo idealmente nelle tensioni del proprio corpo le simbologie della croce e la cupa esaltazione del martirio. Ma è soprattutto Kantor che si addentra in questa direzione, facendo del teatro un vero ponte fra il mondo quotidiano e l'oltretomba, «il luogo che svela, come un segreto guado nel fiume, le orme del «passaggio» «dall'altra sponda» alla nostra vita», e trasformando lo spettacolo, «affine nel suo carattere a un rito e a una cerimonia», in una sorta di procedimento sciamanico di evocazione dei defunti. Egli non rappresenta il dramma della morte, ma il suo stato eternamente già acquisito, un marchio che accompagna l'individuo dall'infanzia.

Rappresenta il permanere del morto in mezzo ai vivi, orribile non in quanto diverso ma proprio in quanto sinistramente uguale a loro, soltanto prigioniero di un'ebetè ripetitività senza fine. Il faccia a faccia di Kantor con queste larve dell'immaginario è tanto drastico che egli dice di stare in scena con gli attori per non lasciarli soli in una tale situazione di pericolo. Nel suo tormentato universo creativo irrompe l'incubo dei «doppi» che corrodono la certezza dell'identità, irrompono i fantasmi della memoria che divorano lo spazio del presente, e le grottesche macchine di tortura. E il morto stesso, nella sua mancanza di scopo, è equiparato all'oggetto sottratto all'immondezzaio, e a quell'altro genere di oggetto antropomorfo che è il manichino, «frutto di procedimenti eretici», dice Kantor, plasmato nel segno «dell'aspetto oscuro, notturno, sedizioso del procedimento umano». L'estetica del buio prende dunque anche questa via, l'interscambio tra l'essere raziocinante e la materia inerte, la brutale, irreversibile discesa dall'organico all'inorganico. La stessa cupa, disperata immersione nei labirinti dell'inorganico caratterizzerà con sempre maggiore evidenza, nella sua fase più matura, anche il mondo espressivo di un altro grande del teatro portato solo in apparenza a una paradossalità più astratta e concettuale, e cioè Carmelo Bene: finte epidermidi di plastica che una sull'altra si sovrappongono quasi all'infinito alla vera pelle degli attori, protesi, propaggini corporee artificiali, busti ortopedici, armature medioevali, e poi maschere inquietanti, posticci vistosi, palesi dissociazioni tra corpi e voci paiono definitivamente soffocare le tenui parvenze della vita.

Se la sua estetica del buio si manifestava prima in folgoranti spiazzamenti, come lo Jago nero truccato da bianco che toccando la faccia di Otello gli lasciava però una macchia scura, gli ultimi spettacoli di Carmelo si sono sviluppati come un feroce itinerario nel degrado biologico e morale, dando concretezza a quel principio dell'Assenza che sempre più si è configurato come una lunga metafora della Fine. La stessa idea di «macchina attoriale», tesa a un sentore di auto-annullamento, rimanda d'altronde all'androide, alla bambola meccanica, alla Supermarionetta di cui già all'alba del secolo Gordon Craig profetizzava che «il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita» A una sorta di delirio della materia si affida anche Nekrosius per dare allucinato risalto alle sue figurazioni oniriche, alle sue imprevedibili associazioni mentali.

Ma è un approccio alla materia tutto immerso nel paesaggio lituano, più vicino a una remota insondabilità della natura che a un qualche esplicito valore simbolico. In questo caso infatti gli ingranaggi di ignoti macchinari, gli attrezzi

poveri, le suppellettili contadine o marinare, i secchi, le vasche lignee, e poi i ceppi, le travi, i rami d'albero non interagiscono davvero coi personaggi, hanno poco a che fare con gli invadenti objet trouvé del teatro kantoriano: sono presenze impassibili, estranee, che sviluppano un'azione parallela al testo anche se non del tutto indipendente da esso. Ma Nekrosius quel buio silenzioso della materia non si limita a plasmarlo, o a consegnarlo alla ribalta come una prosecuzione fisica di pensieri ed emozioni, l'attraversa anche, l'esplora dall'interno nella sua capacità di mutare forma e consistenza, passando dallo stato solido allo stato liquido e gassoso, dal ghiaccio all'acqua, dal fuoco alla cenere, quasi seguendo il segreto decorso dei moti dell'anima.

E accanto all'intuizione di uno sconvolgente scambio fra le sfere della vita e della morte - con lo spettro del padre di Amleto che piange sul cadavere del figlio ucciso - quest'idea di ridurre i sentimenti dei protagonisti alle loro trasformazioni elementari e primarie resta tra le invenzioni più sorprendenti e misteriose degli ultimi decenni. La materia, l'oggetto, la macchina sconosciuta e allarmante, e poi le apparizioni misteriose, e i rimandi a un indecifrabile altrove, oltre agli omini neri di vaga risonanza magrittiana, improntano anche il cammino dentro il buio dei più sottili creatori di metafore fra i padri fondatori dell'attuale ricerca teatrale italiana: col sorriso sulle labbra e un'indubbia leggerezza del cuore, in trent'anni Remondi e Caporossi hanno comunque condotto il loro pubblico sull'orlo di pozzi oscuri e al bordo di emblematici percorsi verso la morte e la dissoluzione. Ingegnature, busti rigidi di plastica, guaine ospedaliere, inaccoglienti costumi di rete metallica, teche di vetro, macabri tubicini in cui scorrono ripugnanti fluidi organici hanno fatto da gelide gabbie al pulsare della vita negli spettacoli di Lenz Rifrazioni, proiettandone i personaggi nel clima fervidamente crudele e ripugnante di un piccolo, lugubre e coerentissimo museo degli orrori.

Ma non credo che questo mio intervento debba tracciare una casistica di singole esperienze d'altronde a tutti noi ben note, cercando per giunta di ricondurre a una tipologia circoscritta un fenomeno complesso che, come ho detto all'inizio, attraversa in varia forma un po' tutta la scena contemporanea. E' forse invece più utile cogliere l'occasione per cercare di individuare le nuove categorie di un "teatro del buio" che, al di là di certi grandi modelli novecenteschi, si sono andate espandendo in questi anni. E' infatti evidente che all'itinerario di scoperta innescato dall'avvento di una "estetica del buio", questa mera dimensione estetica da un certo punto in poi non basta più, e le sue aree buie il teatro deve andarselo a cercare anche fuori da se stesso: in un perenne superamento dei confini formali della rappresentazione.

Esplorando il lato oscuro della convivenza civile e dei rapporti sociali, si è dunque addentrato nella mappa frastagliata delle carceri e di altri luoghi di isolamento e di emarginazione. L'intento dichiarato è di praticare più o meno direttamente una sorta di ideologia del recupero o del sostegno pedagogico, ma l'effetto principale è un altro, e non riguarda tanto il carcerato quanto lo spettatore: è costui che viene realmente coinvolto in un cammino sui labili confini che separano l'innocenza dalla colpa, e si trova a misurare la distanza che lo separa da quella controfigura rovesciata di se stesso che i confini li ha in effetti superati, che si trova "dentro" anziché "fuori".

Il buio in cui il teatro in carcere ci trascina è un'eclissi della coscienza, un folgorante ribaltamento delle nostre categorie di giudizio: più che nell'esercizio un po' scontato di suscitare pietà nei riguardi dei reclusi, esso funziona quando sradica consolidati preconcetti, come nel lavoro su Brecht realizzato a Volterra l'estate scorsa, in cui i responsabili di gravi reati esprimevano un severo rifiuto morale del mondo esterno, o nel Macbeth di tre anni fa, dove persone condannate per i loro delitti si sottraevano alla rappresentazione del delitto stesso, ponendoci di fronte alla difficoltà dei presunti cattivi di incarnare la cattiveria. Ma c'è anche lo sgomento di avventurarsi in un ambiente chiuso e buio da cui si teme di non poter uscire, e il timore di incontrarvi quelle che Maurizio Buscarino, nella prefazione al suo bel libro *Il teatro segreto*, definisce le "figuracce nere" che immaginava da bambino dietro i muri del carcere bergamasco di Sant'Agata..

C'è un teatro che porta alla ribalta il lato oscuro del corpo, la deformità, la mutilazione, la sgradevolezza dell'aspetto, la difficoltà di movimento o di parola. E' un percorso che assume valenze diverse a seconda delle circostanze: il reinserimento artistico, l'esaltazione del vigore atletico, dell'abilità di ballerini senza gambe per quanto concerne la storica Condoco Dance Company, l'exasperazione espressiva e la sottolineatura visionaria in certi celebri spettacoli della Raffaello Sanzio, la possibilità di attingere all'innata e deflagrante atipicità di presenze autenticamente marginali e non piegabili ai dettami delle norme nel lavoro della compagnia di Pippo Delbono. E' escluso, in questi ultimi casi, qualunque tentativo di educare, riabilitare, reinserire, redimere, avviare a un mestiere o a una professione. Sul filo di un'incombente strumentalizzazione, cui soltanto ci si può sottrarre nel rigore del progetto drammaturgico, ciò che prevale qui - e anche, mi pare, negli spettacoli recenti di Lenz, caratterizzati dall'inserimento di ragazzi down in ruoli che richiederebbero apporti di tutt'altro tipo - è il ribaltamento degli abituali canoni di grazia e di armonia, la ricerca, in una società votata al culto dell'apparenza, del versante buio, sghembo, stridente della bellezza. C'è inoltre un teatro che nel buio prova a condurre lo spettatore in senso letterale, ed è il teatro che punta sullo spiazzamento sensoriale, sulla destabilizzazione percettiva di chi assiste o partecipa, sullo scombussolamento delle sue impressioni tattili o visive. Non so se lo si possa considerare un precursore in questo senso, ma già nel '77 Ronconi, giocando sulla professione di fotografo del protagonista, immergeva l'intero primo atto dell'Anitra selvatica di Ibsen nella densa penombra di una camera oscura, dove tutti i personaggi, guidati da qualche tenue luce rossa di servizio, brancolavano e si muovevano a tentoni come affetti da metaforica cecità.

La tendenza esplose in questi anni con l'Edipo dei Lemming, il cui unico spettatore, bendato, spinto in luoghi sconosciuti, costretto a toccare materie ignote e ad essere a sua volta toccato da mani invisibili provava la sensazione di trovarsi totalmente in balia di situazioni incontrollabili. Ma come non ricordare i labirintici tragitti nelle tenebre ideati dal La tendenza esplose in questi anni con l'Edipo dei Lemming, il cui unico spettatore, bendato, spinto in luoghi

sconosciuti, costretto a toccare materie ignote e ad essere a sua volta toccato da mani invisibili provava la sensazione di trovarsi totalmente in balia di situazioni incontrollabili. Ma come non ricordare i labirintici tragitti nelle tenebre ideati dal colombiano Enrique Vargas, o le corse a luci spente fra le stanze di un angusto appartamento, sul dorso di una tigre di legno rudemente sorretta da due attori di Marcido Marcidorjís? Il buio come condizione ambientale

diventa emblema di un più intimo sgomento: crollando il diaframma della distanza, viene meno la rassicurante certezza dei ruoli, svanisce lo statuto di inviolabilità che tutela l'osservatore estraneo e fuori dall'azione. C'è infine un'ultima dimensione dell'estetica del buio, legata al lato oscuro del linguaggio che si piega su se stesso e smarrisce la possibilità di esprimere significati.

E' un processo di sfilacciamento che inizia per certi versi con le avanguardie surrealiste, tocca vertici clowneschi nei nonsensi di Ionesco e raggiunge altezze tragicamente beffarde nel vacuo cicaleccio sull'orlo della fine che caratterizza i testi beckettiani. La sua valenza lividamente contemporanea tracima dalla lancinante circolarità della scrittura di Bernhard, da quei proflui di parole con cui i suoi personaggi cercano di colmare il vuoto della vita. L'approdo più radicale o la versione più aggiornata di questo itinerario nella dissoluzione logica e sintattica è probabilmente oggi nelle pièce sregolate e trasgressive di Rodrigo Garcia: negli spettacoli dell'autore-regista argentino, al di là delle immagini spiazzanti, delle dilaganti simbologie gastro-alimentari, spicca infatti la rinuncia forse ormai definitiva a descrivere o a spiegare verbalmente il mondo, per lasciare spazio a una pura operazione di catalogazione del reale, a una meccanica e ossessiva elencazione di oggetti, azioni, luoghi, sentimenti, personaggi.