

## IL TEATRO E' DI POESIA-O NON E'

Francesco Pititto

### Perché il bello è niente.

Dalla Prima, dalla Quarta, dall'Ottava. Parti di queste elegie duinesi formano il canto unico di questa messa in scena della parola estatica. L'angelo tremendo poiché estraneo alla natura umana - così distante dall'angelo cristiano - della prima elegia segna la diversità della condizione umana. È coscienza totale, non partecipa allo spegnersi della vita, non muore. È energia pura, moto perpetuo, la sua metamorfosi dal visibile al non visibile è già compiuta.

La condizione dell'attore può lambire quella dell'Angelo.

Il pensiero della Quarta è l'impossibilità di darci per intero all'Altro - o cosa o persona - nell'assoluto conoscere, amare, fare. La coscienza nemica ce lo impedisce e restiamo come spettatori di fronte allo spettacolo del nostro cuore. Spettacolo triste, falso, vigliacco. Il poeta preferisce, allora, la Marionetta che, rimasta sola, attende l'Angelo che ne muoverà i fili. Il Marionetten-Theater di Kleist ancora abita in noi, come il Prinz von Homburg, come il Guiskard, come la Kätchen von Heilbronn, come la Marquise von O ..., così come aveva abitato in Rilke: "In Kleist divampa un cuore infinito, splendente e allo stesso tempo quasi soffocato dalla tempesta della sua vita".

La condizione dell'attore - via dalla coscienza - può sedere a lato dell'inanimato.

Le bestie - dell'ottava - sono, rispetto alla coscienza umana, all'altro lato del luogo angelico. Non sanno della morte, non percepiscono alcun confine, di fronte hanno solo Dio e vanno in eterno come scorrono i fiumi.

La condizione dell'attore - via dalla percezione del futuro - può avvicinarci a quella del bambino per il quale l'accadere è puro e a quella della nobile bestia che nessun segno può delimitare.

### FALSO MOVIMENTO.

È dall'inizio che abbiamo praticato quell'atto dell'avanzare nell'ostinazione visionaria di cui parla Luciana Rogozinki a proposito de "Coplas a lo divino" di Juan de la Cruz. Quel balbettante salire verso l'alto - "... Venisse, / venisse un uomo, /venisse un uomo al mondo, oggi, con /la barba di luce dei patriarchi: dovrebbe, /se di questo tempo /parlasse, do-/vrebbe /solo balbettare e balbettare, /continua-, continua-/mentete. . . nur lallen und lallen, /immer-, immer-/zuzu." (già ci era al fianco Celan al tempo della "Morte di Empedocle" nel 1990) - verso quell'aspra conquista che solo "en oscuro" può raggiungere, nella furia della conoscenza, la preda. Del suo intervento ho apprezzato in particolare l'enunciazione dell'attesa - etica ed estetica - della prossima arte nuova: il suo primo desiderio: Fioritura in nome di Nessuno e, il secondo desiderio: Attitudine (o avvento?) del fulmine Nero. Immediatamente mi è apparsa l'immagine di due orizzonti da cui salivano due albe, l'alba di Nessuno - "... Un Niente /eravamo, siamo, /restiamo, in fiore: /la rosa del Niente, di /Nessuno." - e l'alba del fulmine Nero, l'esperienza pratica della luce che viene dal buio, dal di dentro, sí come uno iato che divide i contrari ma anche come la cesura che sta tra la vita e la morte.

### DALL' HYPERION DI HÖLDERLIN (trad.F.Pititto)

Se anche mi trasformassi in pianta,

sarebbe il danno così grande? lo sarò.

Sarò; non indago su cosa diventerò.

Essere, vivere è sufficiente. È l'onore degli dèi.

Le nature vivono l'una con l'altra, come amanti.

Le stelle hanno scelto la durata, non conoscono vecchiaia.

Alza gli occhi verso il mondo!

Ma ora devo tacere. Potessi io vederti nella tua futura bellezza!

-

Difenderci dalla mosche sarà la nostra futura occupazione.

Rosicchiare le cose del mondo, come bambini.

Invecchiare tra i vecchi è la cosa peggiore.

Partono dal cuore e tornano al cuore, le vene.

Forse l'esperienza primaria della paura dovrebbe ritornare all'uomo, all'attore parafulmine, all'eroe mancante nell'epoca dei superuomini virtuali.

L'uomo dovrebbe ritornare ad essere uguale a zero e, come scrive Hölderlin, nell'infinita debolezza trovare la sua massima potenza.

Se è nella decomposizione/trasformazione/trasfigurazione che l'opera d'arte percorre un vero cammino di luce e conoscenza, chi meglio dell'uomo, e quindi della forma artistica che non può prescindere dalla sua presenza - il teatro -, può riaffermare il primato dell'essere sull'apparire? Certo non tutto il teatro ma il teatro del falso movimento.

La nostra esperienza artistica ci ha disegnato una mappa che è fatta di tanti percorsi scuri e oscuri ma dove abbiamo incontrato la vera bellezza lì c'era l'impronta di un passo incerto, claudicante, insicuro. Un

balbettio. Fosse una "Veduta" scritta nella notte scura di Hölderlin o un "carne, dura marcia carne -" di una luminosa attrice sensibile.

## CONTEMPORANEITA'.

Certo con i classici non si inventano nuove trame, intrecci, sviluppi, plot e così via ma quale storia non è già stata scritta? E quale opera classica non necessita di essere tradotta in nuova poesia? E, in primo luogo, è il teatro che abbisogna di testi che, antichi o moderni o contemporanei, possano di nuovo ridargli senso in un mondo in cui la complessità è forse più decifrabile con una lirica hölderliniana che attraverso un coup de théâtre.

## NOTE PER UNA MISE EN PAROLE DELLA PAROLA. RILKE\_BACCHINI.

Con la lingua di Orfeo Rilke va "là dietro" dove "tutto torna in ordine". Anche la tarda poesia rilkeana è arte astratta. Perché è evidente, una parola che voglia essere la voce stessa delle cose, entrare nei loro solchi per estrarne il rumore primordiale, non può usare le vie usate del significato. Partecipa della natura di Dioniso, Orfeo parla un linguaggio oscuro; non canta sovrapponendo al reale forme puramente apollinee. Dopo aver creato lo spazio dell'ascolto, traduce in poesia umana la voce delle cose che là ha risuonato. Il linguaggio dei Sonetti è arte astratta non perché trasponga e riproduca il disgregarsi delle forme della realtà contemporanea, ma perché scende a profondità dell'essere dove le voci sono limpide e oscure al contempo. (dall'introduzione a "Poesie", edizione Einaudi-Gallimard)

Anche la poesia di Bacchini va talvolta "là dietro" dove "tutto torna in ordine", dietro lo specchio dell'illusione ad "ascoltare" la verità vera, l'unica realtà. L'occhio del poeta sente, l'orecchio vede nel luogo del pensiero infinito e della conoscenza " - e la vita che si cerca/è solo la musica/I grandi cori sinfonici, e il risalire di un violino/e la memoria senza fine antica dei suoni." Solo la musica, nemmeno la "parafrasi della musica" della pittura di Paul Klee, può dimostrare l'unità del terribile e del bello in un unico volto divino. ... - Rainer Maria Rilke e Pier Luigi Bacchini, frammenti di opere allo specchio in una mise en parole dentro il corpo dell'attrice che si fa figura, geometria, costellazione, albero e fiore, gusto e profumo, eco e segno di un'unica passione poetica ed estetica della vita e della morte. Mito e Natura, entrambi alla ricerca costante del continuo mutare del reale, il movimento circolare degli esseri viventi, la "selva oscura" che circonda la conoscenza degli uomini. I due poeti, "contemporanei a loro stessi", entrano nel "doppio regno" della vita e della morte in un flusso dionisiaco di creazione poetica che tutto comprende e tutto avvolge, compresi i due cantori: " - oggi arderai/senza paura, arderai, divampando il passato."

## PIER LUIGI BACCHINI.

"Nel corso di questi undici anni, ho tradotto in diversi "moti" di rappresentazione scenica, le opere di Pier Luigi Bacchini. Ho praticato differenti "moti" di creazione sonora e corporea dei versi bacchiniani: per attrice e autore, per quartetto d'attrici con autore, per musicista attore e autore. Ciascuna "mise en parole" ha stabilito con il luogo dell'accadimento una relazione di dissolvenza incrociata tra i corpi, le voci, i suoni e il paesaggio poetico.

Ho proposto a Bacchini la definizione di un testo scenico che non comprendesse soltanto la sua scrittura ma anche frammenti poetici di alcuni autori a lui cari. Yeats, Eliot, Benn, Pound e Pascoli. Il senso del valore e della musicalità della parola in Yeats, la poesia aristocratica ed evocativa di Eliot, la sregolatezza e la precisione di Pound, l'immobilismo di Benn, la sperimentazione poetica di Pascoli e le infinite germinazioni e fioriture di Bacchini, contribuiscono a comporre la drammaturgia di questi Haiku sull'acqua. Ho immaginato un concerto di voci sull'acqua e il poeta a scandire il tempo con gli aiku, al crepuscolo quando il sole partecipa all'evento. La poesia di Bacchini è talmente compenetrata nell'essenza del nostro teatro poetico da diventarne la più pura espressione. Nei suoi versi la natura e la scienza sorgono, muoiono e risorgono, gli dèi sono presenti nelle più piccole molecole umane e i teatri sono paesaggi viventi in cui si alternano nascite, morti e proiezioni divine."

"Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda levata che fra poco le avrà travolte.

Un parco ombroso, il verde specchio di un lago corso da bei germani dorati, nel cuore della città, della tormenta di cemento armato. Come non pensare guardandolo: l'ultimo lago, l'ultimo parco ombroso?

Chi oggi non è conscio di questo, non è poeta d'oggi."

Ancora Cristina Campo per dire del nostro tempo, ancora lei per dire della Fiaba e della Poesia.

"L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale e, soltanto per allusioni celate nel reale, si manifesta il mistero. I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle Zucche di Cenerentola.

Davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra invece, direttamente e come simbolo - ... Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione."

Nominare e leggere su molteplici piani la realtà delle cose. Pier Luigi Bacchini ha scritto una fiaba “Il bambino solo”, l’ha scritta per la nona edizione del festival “Natura Dèi Teatri”. È la prima fiaba, richiesta o stimolata, poiché già latente, sperimentale, nuova e perciò misteriosa. “La scrivo pensando al teatro, a come verrà detta, al suono della voce che racconta”: anche questa attenzione fa parte del compito poetante.

#### **RISCRIVERE IN VERSI. GOETHE.**

Ho imparato a leggere il tedesco da Barbara Bacchi nostra autentica germanista e a riascoltarne il suono applicando all’istante una selezione estetico-musicale che si materializza poi nella nostra forma poetica teatrale. Nelle traduzioni di Hölderlin e Kleist ho osato più del concesso per rimanere fedele alla sonorità della lingua originale anche a costo di rendere fragile il senso della parola scelta. Fedeltà al suono o, nel caso del Faust, al ritmo dell’opera originaria, alla durezza e secchezza del verso goethiano.

«DEDICA” che apre il “Faust-Eine Tragödie:  
“Voi di nuovo qui, figure mosse  
che un giorno al mio occhio siete apparse.  
Cerco io, forse adesso, di dirvi “Halt”?  
Sarà il cuore mio come i sogni di una volta?  
Siete tutte strette a me! Va bene, così sia il potere vostro,  
come dai vapori e dalla nebbie a me venite.  
Il mio petto si commuove  
per il soffio e la magia, da una nuvola voi salite.  
Con voi l’immagine sale del sereno giorno,  
e di più di un’ombra cara;  
come una vecchia, scomparsa saga  
il primo amore torna e l’amicizia risale su;  
il dolore si fa nuovo, il lamento ricomincia  
della vita il labirinto  
e conta i buoni che sono via per sempre.  
Non ascolteranno più i canti che verranno,  
le anime, a loro che ho cantato;  
disperso è il gruppo,  
spento, ach! Il primo contro-suono.  
Il mio dolore dilaga verso una massa senza nome,  
il suo applauso fa paura al cuore mio,  
e quelli che al mio canto erano felici,  
sparsi sono per il mondo, se sono ancora vivi.  
E a me prende una gran voglia  
mai provata, verso questo “Geisterreich”, il regno senza corpi  
questo mondo senza parole e senza suoni.  
Il mio canto - pianissimo - è come un’arpa dal vento mossa,  
ecco! Uno scroscio mi prende, lacrimano lacrime,  
il duro cuore è leggero e molle;  
quel che ho, ormai lontano vedo  
e quel che più non ho tocco adesso con la mia mano”.

#### **RISCRIVERE IN CORPO. JUAN DE LA CRUZ.**

Corpo nello spazio vuoto delimitato da tre pareti, una porta, una finestra. Spazio dotato di due angoli, a destra e a sinistra. A destra l’angolo scuro e a sinistra l’angolo chiaro.  
Il corpo-che-indossa-se-stesso è spazio nello spazio. I vuoti del corpo si riempiono di parole, il vuoto dello spazio fisico accoglie il pieno del corpo in movimento. L’attrice produce forma, performa secondo un cammino di conoscenza, esplorando terra e muri per percorsi perimetrali e diagonali. Salite ai muri, corse da e verso la luce seguendo tempi e movimenti dell’estasi poetica. I rumori dei corpi e del respiro per/formano a loro volta una partitura che si apre al canto mistico della parola. Lo spazio è in penombra, come un dio scuro. L’atleta dell’amore divino scivola sicura nella sua notte scura.  
“ - senza altra luce e guida/tranne quella che nel cuore ardeva.”

#### **RISCRIVERE IN IMMAGINE. JUAN DE LA CRUZ.**

La Fabbrica nella costruzione retorica e poetica di Calderón - la fábrica gallarda del universo - e il Nero che scolore i percorsi dell’eros mistico di Juan de la Cruz nello scuro e nell’oscuro dell’ascesi conoscitiva. Un corpo femminile penetra lo spazio della grande sala di Lenz Teatro pregna dei segni della creazione artistica. Ancora il rallentamento artificioso scambia i binari della sincronia parola-musica-movimento abbandonando alle scie luminose il campo del già vissuto ma ancora ancorato al presente. Il film è muto e musiche nate altrove ne riempiono il vuoto virtuale allacciandosi al corpo in abbraccio d’amoroso tempo.

**IMAGOTURGIA E MELANCOLÍA CONTROMANO.  
VERSO TANGERI, CEUTA, FEZ.  
PRODUZIONE FILMICA  
Francesco Pititto**

**DON FERNANDO**

Io devo essere il primo, Africa bella!  
Che deve pestare la tua terra sabbiosa.

Assorbito il senso profondo del “sopraluogo” pasoliniano e del vivere “in luogo” genetiano - Jean Genet è sepolto nel cimitero alle spalle della calle Udua in cui ha vissuto, a Larache tra Tangeri e Rabat - segniamo un percorso di esperienza drammaturgica che va da Burgos in Spagna, città nella quale presenteremo al Festival “Escena Abierta” la nostra seconda opera calderoniana “Il Magico prodigioso”, fino a Tangeri, Ceuta e Fez in Marocco.

Sono i luoghi sognati da Calderón de la Barca per il suo Principe Don Fernando nel 1629, e le tappe del tragitto scandito dai dipinti di Delacroix nel suo viaggio iniziato il 25 gennaio del 1832 - “sono come un uomo che sogna e che vede cose che continuamente gli sfuggono” - e saranno i luoghi reali in cui, con tutta la compagnia, realizzeremo spezzoni di film da inserire nel working de “Il Principe Costante” che debutterà, in prima europea, ad Almería nel marzo 2006.

Il viaggio, per la parte spagnola e dopo il debutto di Burgos condotto solo dai due registi, sarà suddiviso in diverse tappe secondo un piano progressivo di documentazione visiva che prevede soste a Madrid, Cordova, Siviglia, stretto di Gibilterra, e i primi sopraluoghi a Tangeri, Ceuta e Fez. Il ricongiungimento con tutta la compagnia formata da sei attori, il disegnatore luci e il responsabile di produzione avverrà a Tangeri dove verranno effettuate le prime riprese secondo il programma predisposto dai due registi.

A Madrid verranno aggiunte immagini filmiche al materiale già ripreso (Il Cristo sorretto dall’Angelo di Antonello da Messina, il Funerale della Sardina di Goya, le statue di Calderón e Garcia Lorca, ecc.) e utilizzato per la prima opera calderoniana messa in scena da Lenz Rifrazioni “La vita è sogno”, rappresentata nel 2004 ad Almagro nel prestigioso festival del teatro classico spagnolo, mentre a Cordova verranno realizzate immagini in particolare della Mezquita-Catedral, monumento islamico per eccellenza fino al 1236 e poi, dopo la conquista cristiana, trasformato in chiesa consacrata ma, ancora oggi, perfetta sintesi di culture e religioni differenti.

A Siviglia verrà prodotta documentazione, tra altre opere e monumenti di cultura arabo-andalusa, della Torre Giralda, l’antico minareto costruito nel 1184, dove solo nel primo corpo è visibile la decorazione geometrica araba mentre la parte aggiunta nel 1568 - la torre campanaria, il corpo “delle stelle”, la cupola e la cupoletta che sorregge la grande statua della Fede - testimonia, di nuovo, l’intreccio culturale e religioso del tempo. Lo stretto di Gibilterra fornirà, invece, il movimento filmico dell’attraversamento, del salto marino tra continenti di pensiero e storia, di fusione e distacco altalenanti fino alla complessa questione migratoria.

A Tangeri, Fez e Ceuta (tornata d’attualità per la grande concentrazione di clandestini provenienti da diverse zone nordafricane e subsahariane) verrà, previo sopraluogo con guide accreditate, predisposto il piano di ripresa delle sequenze teatrali con gli attori della compagnia nei luoghi prestabiliti. I risultati ottenuti verranno poi, in fase di post-produzione, inseriti nell’allestimento che verrà presentato al Festival Internazionale di Teatro contemporaneo di Almería mentre, a parte, verrà realizzato un cortometraggio di documentazione dell’intera esperienza.

Questo progetto teatrale potrebbe, nel corso del prossimo anno, perfezionarsi ulteriormente tramite la partecipazione di attori e artisti di nazionalità spagnola e marocchina che, attraverso un percorso laboratoriale con la compagnia Lenz Rifrazioni da tenersi in parte in Spagna e in parte in Marocco, potrebbe condurre alla realizzazione di una nuova opera teatrale in una coproduzione internazionale tra Italia-Spagna-Marocco. Questa ipotesi potrebbe rappresentare l’inizio di un proficuo scambio artistico-culturale tra paesi europei e africani e testimonianza di un reale ambito di confronto e di creazione artistica comune.

## POLLICINO

Luciana Rogozinski

Se esista una ferita solo “occidentale” che il mondo della Fiaba – come microcosmo del Diritto – non può guarire e che perciò lascia la Fiaba stessa aperta, all’infinito sventrabile e sventrata, in balia del suo proprio contrario: l’indagine del Lenz sugli accidentati “paradisi terrestri” dei Grimm si conclude, nel recente allestimento del POLLICINO, con un interrogativo che prende forma precisamente nell’attitudine con cui i personaggi si congedano dalla visibilità nel quadro finale di tutta l’opera. Per terra sulla scena, come utopia dell’ idillio domestico, viene dispiegata la quadrettata tovaglia del quotidiano innocente e riconciliato, ma le figure che, nel nome del Padre e della Madre (dunque della Storia e della Natura) presiedono al rituale del pasto che sigilla l’eterno ritorno dell’Identico, sono già da sempre e per sempre esecutori inesorabili della Sentenza e la “caduta in abisso” che si annuncia in prospettiva coincide con l’eternità stessa dell’eccidio come “normalità” della giornata. E’ nel finale che, con le gigantesche cesoie e LCE affettacarne sollevati in alto come trombe del Giudizio, l’istanza paterna e materna, da uno stipite all’ altro dello spazio, spalancano la scena sul Futuro, nel servizio di angeli barocchi che discostano le tende sul Segreto. Esso giace, finalmente osceno, al centro, nell’aldilà storico successivo, e così esposto, tristanico ed inane, vien rivelando il retroscena della scampagnata come “Ultima Cena”, che non termina mai perché la Vittima si rinnova sempre.

Come in altre parabole drammatiche del LENZ, anche nel modello eroico proposto dal POLLICINO la possibilità della resurrezione si presenta ambigua, infinita-invece-l’eternità della minaccia. Tanto più in gioco è qui la resurrezione come discorso sul tempo “alternativo”, in quanto nel modello fiabesco originario Pollicino, che tante volte scompare e riappare fra buio ctonio o viscerale e cielo aperto o luce agraria o lampada domestica, è portatore e vedetta e banditore del mito solare che si aggira per labirinti spirali ( un gheriglio, un orecchio, un intestino ) e che tra sonno e veglia si attiva nella volontà di vittoria dell’homunculus, come astuzia diretta contro la Morte.

Ma vagare nell’ Inferi senza riscatto è condizione frequente nel Moderno; ogni uscita dal labirinto in tal caso si rivela apparente: o il Minotauro debellato nelle profondità si ripresenta nel mondo della presunta salvezza in copie moltiplicate o esso si incorpora come crisalide nel vincitore stesso che risale alla superficie e ancora ignaro si appresta a portar contagio, anziché luce, nel mondo.

Nell’interpretazione del LENZ, l’Inferno irredimibile coincide con la profezia della messa a morte dell’Illusione: il Filius Hermafroditus che, così a lungo invocato dal Desiderio delle generazioni, giaceva nel sonno dell’incunabolo rivoluzionario, di prova in prova si è sollevato invano. Invano è sgusciato dai nascondigli, invano si è sporcato con il retroscena del mondo, invano ha riaperto la faccia “all’ aria fresca” dopo labirinti di degradazione: il finale lo riporta, preda enigmatica già segnata, nella giacitura passiva dell’origine, nel sonno.

La riappropriazione minacciosa del figlio da parte dei genitori è la sconfitta – in termini alchemici – dell’opus . Il Nuovo verrà divorato dal Vecchio, come proprio ostaggio: questo annunciano gli angeli del Giudizio, i genitori appunto, che nell’ ultima scena, mentre ostentano gli strumenti dell’Esecuzione, parlano a lato dell’ azione centrale come figure del Coro, portavoci dell’ironia tragica sul Futuro già condannato: il monopolio legittimo della Verità, secondo questa scena, è in mano a chi destina l’Illusione a morte.

Il primo sacrilegio dunque che l’ operazione del LENZ compie nei confronti dello schema fiabesco – che come rito normativo al termine di ogni vicenda imporrebbe la ricomposizione dell’ equilibrio sociale violato – è precisamente il trascinarsi della Fiaba in scena, atto che di per sé le nega il ritorno a una cornice “di pace”: in tanto è dramma, infatti, in quanto vi è delitto.

Ma sacrilega è anche, in questo POLLICINO, la messa in deviazione della Fiaba dal Sempreugale conservatore che di norma la fa parlare.

Nell’ operazione scenica del LENZ infatti la Fiaba è “interpretazione”, dunque discorso prospettico sulla Storia. Figurativamente, quest’ intenzione formale si esprime nell’ uso semantico delle “quinte”, là dove ciò che si deve intravedere negli orizzonti scenici successivi al primo piano si rivela necessario alla produzione enigmatica del Segreto: là, negli spazi secondari, giacciono i materiali del nascondiglio, della defecazione, del divoramento abbuante, del pasto obbligato, come segmenti scenici del montaggio ironico del Disincanto; là giace, all’inizio e al termine della vicenda, Pollicino, come feto e salma.

Dislocandosi così spesso per terra nello spazio ulteriore, in concrezione viva il significato del POLLICINO di LENZ si assomiglia dunque all’Anamorfose come linguaggio criptico/critico sulla vera natura della Storia, che si rivela solo all’oltranza dello sguardo indagatore. Anamorfose come paradosso formale malinconico: la sapienza prospettica che deve far luce razionale sulle immagini si allunga su di loro come ombra.

Ma c'è un elemento luminoso e numinoso, nella scena del POLLICINO, che attraversa qualunque proiezione prospettica e le si contrappone - in via assoluta - in quanto "apparizione".

E' il corpo fisico in cui Pollicino s'incarna: quello abnorme dell'attrice-down Barbara Voghera, così spesso al centro delle scelte registiche del LENZ, ermafrodito portatore d'identità drammatiche antitetiche, da Amleto, polarmente, a Cappuccetto Rosso.

Numen in vita, giocattolo teatrale teatrante, corpo cristico: nessuna macchina rappresentativa, nessun personaggio fittizio che vi trovi respiro, voce e movimento, può togliere da questa fisionomia e da questo corpo "altri" la simbolica stessa del Destino: già prima d'incarnare qualunque vicenda drammaturgica, essi sono il Significato.

Che il Significato reciti *altra-parte-da sé* è fatto meraviglioso per eccellenza, dunque intrinsecamente "teatrale": ogni momento della presenza in scena di questo corpo sacralizzato dal proprio marchio naturale è perciò documento di meta-teatro. Non è un caso che così spesso nelle operazioni del LENZ e anche nel POLLICINO esso venga sottoposto a martirio o a esposizione oscena: tutta la problematica del Sacro converge nel Monstrum e il fatto che questo assuma, nella disciplina recitativa, una serie potenzialmente infinita di maschere, rende la sua esistenza storica ed organica un'allegoria vivente, quel paradosso dei misteri dionisiaci per cui l'attore deve rimanere intoccabile e intoccato nella circoscrizione esatta della propria aura, o sarà ucciso.

"KYRIE ELEISON": a quale sacrificio sono dedicate le note liturgiche del fondo musicale del POLLICINO?

Esse introducono l'esperienza dell'eroe molecolare, attraversatore di intestini animaleschi, di sterchi e liquami, di gusci abbandonati e di festuche, nella sfera del Sublime: la morte è certa, incerta la redenzione.

Tutto il mondo dei giocattoli è chiamato a raccolto dalla scenografia, dai costumi, dalle maschere, dai materiali scenici artificiali e organici stigmatizzati dalla necessità dell'essenza "fiabesca": portatori schematici perciò non di realtà ma di stupore. Eppure non il mondo-bambino è qui la Vittima, né il sacrificio in atto è sotto il sigillo edipico né la dialettica della Colpa si consuma fra l'altezza irraggiungibile della "torre del Padre" e il nutrimento ossessivo e implacabile della Madre.

A dispetto della fiaba originaria, il POLLICINO di LENZ è piuttosto insieme l'Odradeck e il "connaturato alla Colpa" dell'orizzonte kafkiano; ma Odradeck si salva nascondendosi alla visibilità nella casa dei genitori, Pollicino qui oggi si perde proprio perché, di fronte all'Istituzione, si rende "visibile".

E' questo anche il destino dell'Immagine che si rende concreta, nel teatro?

Di questo dubbio estetico è metafora, in tutto il suo tragitto, il POLLICINO. Al centro stesso di questa metafora risplende, nel Desiderio che mantiene l'istanza drammatica, il Monstrum che interpreta se stesso sulla scena: la sacra parodia della Maschera che indossa un'altra maschera, la via crucis drammatica del Numen.

## 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, sospinge 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'Ispezzore 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 interapedini morali che venivano fornite loro dalla convenzione teatrale nella quale si trovavano inquadrati, 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'interesse 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'ebete 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 razionante 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. Ingessature, 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 poi un teatro che ci guida nei meandri oscuri dei disturbi cerebrali e delle alterazioni della personalità, il teatro fatto coi disabili mentali, coi pazienti degli istituti psichiatrici, come quello praticato da Nanni Garella coi pazienti di una ASL di Bologna nello straziante allestimento dei Giganti della montagna, o da Maurizio Lupinelli nel suo Woyzeck, o dai francesi di "Oiseau Mouche" che si sono addirittura cimentati con Sartre e con i Sei personaggi in cerca d'autore. In questo campo è all'apparenza ancora più accentuato lo scopo terapeutico, ma di fatto una volta di più la prospettiva si rovescia, chi assiste penetra nel tunnel buio di un precario interscambio tra salute e malattia, corre sul ghiaccio sottile che separa la "normalità" dalla patologia, toccando il nodo stesso dell'identità, della possibilità di definire stabilmente l'individuo.

Ma c'è anche un rovesciamento di tipo prettamente teatrale perché il disabile, l'attore non professionista e portatore di un disagio rende il disagio in sé non più un limite ma un'ulteriore chiave di lettura rispetto al testo interpretato. 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'esasperazione 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 scombusolamento 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 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 Marcidorjis? 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.

## CORPO-INCOSCIENTE

Massimo Capuccini

"Bisogna che tu tutto apprenda:  
e il solido cuore della Verità ben rotonda  
e le opinioni dei mortali, nelle quali non c'è una vera certezza.  
Eppure anche questo imparerai: come le cose che appaiono  
bisognava che veramente fossero, essendo tutte in ogni senso".  
Parmenide fr. 1, vv. 28-32

"La filosofia di Platone si basa sulla distinzione tra realtà e apparenza"  
Bertrand Russel - Storia della filosofia occidentale

La vita è sogno di Pedro Calderón de la Barca è opera matura, dove tra le pieghe del testo si nasconde una lunga e profonda incursione nel campo della filosofia e, al contempo, nell'essenza stessa del teatro. Le precedenti prove nei generi del teatro sacro e del teatro "de capa y espada", che avevano costruito la fama di questo autore dalla vita avventurosa, vengono momentaneamente superate da questa tragedia che propone una riflessione sul senso stesso della vita attraverso l'intrecciarsi di diversi livelli di lettura.

E' stata proprio la particolare condizione di questo testo del più conosciuto drammaturgo del Siglo de Oro ad aver stimolato da traduzione scenica di Lenz Rifrazioni, compagnia di ricerca che fin dalla sua nascita ha indagato la straordinaria vis dei grandi temi del teatro classico, barocco e romantico alla ricerca di suggestioni, indizi, segni vitali per la contemporaneità.

Un frammento de La vita è sogno era già presente nella drammaturgia del Sogno di una notte di metà estate di Shakespeare rappresentato nel 1998 a dimostrazione del metodo lenziano della rifrazione di un'opera nell'altra. Appare chiaro che la proposta del testo di Calderón non risponde alla logica della "messa in scena" classica, ma piuttosto a quella dell'attraversamento.

La storia, le esperienze, la ricerca stessa di Lenz incrocia i percorsi e dilaga ne "La vita è sogno", per trovare punti di contatto, asperità, ruvidezze, alla ricerca di una lettura che non può che essere definita contemporanea perché intimamente legata al concetto del "qui e ora". Un primo punto di partenza possibile per parlare di questo attraversamento è certamente il lungo lavoro laboratoriale che Lenz Rifrazioni ha avviato dal 2001 con un gruppo di disabili psichici.

Un vero e proprio lavoro di "ruminamento" del testo, che è stato condotto indagando proprio la condizione della follia del vivere, con l'effetto (secondario ai fini del teatro in sé) di fornire nuovi e più potenti strumenti di autorappresentazione a lungodegenti psichici che hanno trascorso lunghi periodi della loro vita in manicomi.

Come portare tutta questa esperienza di vita e di necessità espressiva ne La vita è sogno? Non bisogna dimenticare che l'essenza stessa del teatro è il mascheramento, è l'interpretare l'altro da sé. Non avrebbe avuto alcun senso far interpretare Sigismondo ad un attore-paziente. Sarebbe stata una soluzione ridondante. Se, invece, ad interpretare Sigismondo è un attore che, con encomiabile pazienza, ha lavorato per anni con questi compagni-attori più sensibili allora il gioco di specchi che si avvia diventa ricco e fecondo. I corpi che nel precedente progetto Faust erano belli, carnali, femminili, pur nella differenza qui diventano tesi, spigolosi, maschili. Non è più il corpo-cosciente a dominare la scena, bensì il corpo-incosciente, estrema sintesi e segno caratteristico dei tempi che viviamo.

Catene e pertiche circondano e avvolgono gli attori, obbligandoli ripetutamente a confronti e scontri prima ancora che con i compagni, con se stessi.

La vita è sogno di Lenz è un costante e indecidibile oscillare di corpi, colori e sensazioni che, nel suo insieme, restituisce una visione pienamente attuale dell'impossibilità di distinguere la verità dall'apparenza. Due piani filosofici che nello spettacolo si rispecchiano anche sotto un altro aspetto: quello dell'immagine. A partire dal progetto Faust, iniziato da Lenz nel 2000, Maria Federica Maestri e Francesco Pititto hanno radicalmente mutato la visione stessa che domina la scena lenziana, passando da una scena scarna e fortemente simbolica che ha caratterizzato il lavoro della compagnia nel decennio precedente, ad una compiutamente postmoderna, con tutto quello che ne consegue. Ricchezza di colori, di materia e materiali, di oggetti-opere, ma soprattutto riproposizione in chiave pop e iperrealistica dei grandi temi visivi della classicità.

Se fino ad ora però il tema dell'immagine era stato trattato in maniera lineare e, in qualche modo, monolitica adesso i piani si sdoppiano. Così come La vita è sogno propone una distinzione tra i piani di realtà e sogno, così l'allestimento di Lenz propone uno sdoppiamento tra il piano della scena attorica e quello della scena intro la quale scorrono immagini montate in sequenza. Ma attenzione. Non siamo di fronte a una semplice correlazione tra i piani. Quello che interessa ai due registi è lo sdoppiamento in sé, lungi da voler correlare un piano ad un altro.

Il tema che viene proposto qui allo spettatore è che la condizione della follia o la follia della vita (il disinganno di Calderón) è data da uno sdoppiamento temporale e spaziale dei piani, non importa quali, uno sdoppiamento che a teatro finisce per recuperare, da un nuovo punto di vista, un fenomeno teorizzato nel Novecento: lo straniamento. Illusione della realtà e verità della finzione, sdoppiamento e straniamento. Sono questi, in breve, i principi che sorreggono questo nuovo allestimento di Lenz Rifrazioni, un'opera che segna una nuova importante tappa nella crescita artistica di questa compagnia che ha con coraggio e tenacia restituito nuova vita ai testi fondanti del teatro occidentale.

## UNA QUESTIONE RETINICA

Giulia Mirandola

Vi si vedrà come non sempre quel che è noto è anche conosciuto, come raramente la vita si orienti secondo la letteratura e la letteratura secondo la vita, come di conseguenza le distanze che vi intercorrono possano difficilmente venire codificate, e come infine e alla stessa maniera, non tutto ciò che incomincia alla fine possa per questo considerarsi finito, né tutto ciò che finisce a un principio abbia ancora ed effettivamente da cominciare.

ALICE CERESA

Sarebbe ingiusto riassumere in poche battute l'itinerario interpretativo e compositivo che Lenz Rifrazioni ha compiuto attraverso le fiabe dei Grimm e che continua a riprodursi nel recente Progetto Andersen. Pur nella propria scala ridotta la fiaba rappresenta il momento di sintesi maggiore e la fase di sperimentazione più deliberata. Scoperta e investigazione sembrano essere i nuclei dominanti di un moto esplorativo che gioca vorticosamente tra crisi e trionfo e che a più registri coinvolge l'intero ensemble artistico. Pollicino è un dito e un piede. Il dito si punta sull'oggetto e il piede viaggia piegato dalla nascita, dentro uno spasmodico studio anatomico delle sproporzioni. L'osservazione scientifica passa su sequenze di vetrini giganti nel tentativo di espandere gli elementi vitali fin dentro le cose morte o inanimate poiché Pollicino sopravvive in continuo crepuscolo. Un odore acre, di coagulo e muffa pervade la scena in tutto il suo corso e abita il mondo che ci gira davanti, organizzato da Maria Federica Maestri secondo un articolato emporio di cromatismi materici e allitterazioni visive che si nutre di un dialogo serrato con l'opera d'arte, sia essa di estrazione pittorica, scultorea, tessile, filmica o sonora. Nelle imbragature seriali di Mamma e Babbo il meccanismo elementare della catena di pezzi si unisce a un'acuta geometrizzazione dei corpi che rende più duri il parto e l'educazione. Forse schegge non del tutto impazzite di un imbalsamato teatrino schlemmeriano a posteriori che mastica plastica di color arancio, turchese e bianco latte faticoso da ingoiare. Attorno alla stella fissa del testo, soggetto a un processo trasduttivo ormai tipico in Francesco Pititto, orbita uno sforzo registico categorico: stimolare azioni fisiche e stupefazioni percettive che mano a mano si stratificano, trovano una dimora, si fissano anche per periodi brevi, perfino brevissimi, e fanno spazio ad architetture quasi sempre mute ma nominabili, visibili, scomponibili, adattabili, vestibili, misurabili, quantificabili, solo in virtù di caratteristiche terrene, tanto più veridiche quando esasperate nella loro esilerante o raccapricciante finzione. L'alternarsi di dimensioni si trasforma in radicali sfasamenti di scala come se a regolare i volumi degli oggetti fossero i comandi di un mixer che agisce sulle forme e non più sulle onde sonore. Gli effetti ottici in questo parlano da sé. Il resto lo presta il surrealismo. Gusci di lumaca sono i ciottoli di un passaggio stretto pronto a diventare letto da Pollice: nell'accumulo di piccole tane, si è distratti dalla rontondità ripetuta, dalla gamma di simili-mai identici, dalla vibrazione sonora prodotta ad ogni minimo spostamento. Il riposo è un'impresa da fachiri o creature di leggerezza inaudita e la natura detta le sue leggi. Kounellis avrebbe preso una vacca vera invece qui pascolano bovini da fumetto e pellicce peluche, sfilano fetenti sanguinacci idrofili che fanno a gara per disgusto con alcune gigantizzazioni oldenburghiane, pronti sul finale a cedere il passo a un banchetto stravolto che ricorda alcune mangiate fossili di Spoerri. A lungo ci inseguono i putti senza volto che in funzione di demoni protettori, vigilano sull'ingresso della scena a cappella: nanetti scampati alla massificazioni disneyana, finiti tra le mani di Christo che li ha tutti impacchettati, figli di qualche Cellotex di Burri o di aborti più quotidiani, senza escludere la presenza di una pietà non finita e orfana che procede da Michelangelo sottoforma di falsi rinascimentali.

## EPAFO IL NEGRO

Giulia Mirandola

Da questa stirpe nascerà un eroe,

un arciere glorioso e sarò quello

che mi libererà dalle mie pene.

ESCHILO

con piedi ritorti, mani senza forma

EMPEDOCLE

Certo: il settimino, il piccolino, il piccolo beghino. Certo.

Pratico una corsa rallentata verso il fluire dei sintagmi che con lentezza mi offrono occasione di linguaggio. Vago.

E in questo andare storpio mi accorgo di aver schivato più e più volte il nato Pollicino, troppo orientandomi, perciò senza orientarmi.

Eppure avverto l'oscurità di chi dentro finisce. Quindi fuoriesco e prendo aria.

Avanti.

Pollicino immobile, Pollicino non ancora nato sfugge. Perciò applico strategie di adattamento ritardate alla sua moda ridotta e parto per un immisurabile blut-tour, strutturato scheiße-reise transitorio, amplificato, isolante. La morte ha inizio all'alba, sbuffa, rantola, e spinge all'agitarsi della bocca, quella in alto e quella giù nel basso, che per sette volte ha espresso: finché ha figliato.

Passa rapido il tempo che non scorre e Pollicino, intatto, si deforma: cammina radicato e resistente al passo che lo vuole rallentato e indossa scarpe non comuni poiché il piede! Come se non bastassero la sua vista incrinata, le sue ripetute allacciature, il gonfio, le vene sfilate, a derivare edipiche ricordanze; come se non bastasse tutto il suolo, il piano della terra si spacca in verticale in stratigrafica invasione e orizzontale latitanza: ogni intento di rigore ortogonale è deviato da prepotenze laterali che si svaccano ioniche e colpevoli, sintesi di peripezia plurale, oppure che palificano, gialle di accanito nutrimento, a estenuare il piccolo insaziabile, insaziante, insaccato. Pollicino esiste nel tempo atomico del viaggio incardinabile a punti fissi di sud e nord, est e ovest: ogni parametro, anche dozzinale, di metratura o kilometratura, è soggetto a concitati slittamenti quantitativi che si muovono tra opposti: ciò che manca abbonda, ciò che abbonda manca: assistenza, cibo, fine.

Conosco lo stratagemma delle salsicce intomatate, dei lunghissimi frankfurter portati in processione epiteliale: conosco il peso a letto del tendaggio celeste: matasse su matasse: balle di tampone comunque scarso per assilli comuni: asili accostati con ripugnante deretania. Pollicino puzza di piede e puzza di merda, forse puzza anche di Dio, ben serrato in una tutina contenitiva che raddoppia i pori e garantisce odore.

Retto si stanca, perciò deve chiedere di uscire a chi là in cima lo incarta. Pollicino è mescolato: di fuori è immischiato, di dentro è spacciato. Gode di residenze minute: dai teatrini a colla, ai lettini plastici, finestre da sedere, si addensa il principio abitativo dell'oggetto isolato. Esso, appoggio o giaciglio, è scarto di una capo roccioso che ha nome di Lemno, bloccato in un moto scalare perpetuo che fionda in un lancio i neumi del canto gregoriano e i microintervalli del cromatismo wagneriano fino ai dodici suoni: pezzi: che reagiscono per visitazione o per vicinanza: che favoriscono fenomeni di compressione, né di comprensione, né di progressione: unici.

La figura di Filottete pianta l'anello tragico al cosino e stimola solitudini-sodalizi fecali che dirottano sfalsatamente verso il Tirolo e verso l'Africa, all'inseguimento fetente della figlia di Inaco prima, e di Epafo il negro poi. Lei pure, ma diversamente, cacciata in corpo e resa bovina, è la contadinella cretina che a detta di Prometeo vaga verso le sorgenti del sole su pianure ancora incolte, fino alla foce del Nilo dove partorirà un eroe; ma qui scorazza su praterie sintetiche e si agghinda a regina polare di discendenza teutonica. Lui, l'eroe d'Africa liberatore del Titano, si risveglia in Pollicino sul volto annerito dai fanghi di letame laccato.

L'ingresso della/nella vacca è lembo estremo poiché comporta una vorticizzazione fisica, linguistica e mitica. Il sistema reggente che fino ad ora si svolgeva rotatorio in alternanza di coppia (due sono le genitrici; due i forestieri; i ladri; il prete e la contadina) e unico (Pollicino), scivola marrone e rosso verso una messa a pelo lungo, igienica e alimentare, a cui si aderisce senza sporcarsi: bestie? uomini?

La mangiatoia finale è proprio ciò che vediamo: un prosciutto, una forbice, un coltello.

## IO! TESTA DI OEDIPUS! CABEZA DE VACA

Giulia Mirandola

L' anatomia mi era due volte cara anche perché mi insegnava a sopportare la vista più spiacevole, appagando al tempo stesso la mia sete di sapere. Frequentai così anche la clinica [...] e le lezioni di ostetricia [...] con la doppia intenzione di conoscere tutte le condizioni fisiche possibili e di liberarmi da ogni disagio davanti a oggetti ripugnanti. E mi esercitai a tal punto che nulla potè più farmi perdere il dominio di me stesso.

J. W. GOETHE

Dài loro annuncio duplice:

di te e di te,  
dei due piatti della bilancia,  
del buio, che chiede di entrare,  
del buio, che consente di entrare.

P. CELAN

Goethe scopre l'osso intermassellare ed è spinto per duplice causa (la sete di sapere; il superamento del ripugnante) verso una gioia indicibile.

Edipo esperisce tragicamente l'enigma dell'occhio che zoppica.

Caduta nella sensibilità pura, avrebbe detto Hölderlin, con amore e ripugnanza.

Pollicino è il nato perfettamente monstrum, quel piccolo mandato da Dio: proprio ben fatto, ma com'è ben formato, cresciuto smisuratamente uguale a sempre: neanche un po' però s'è alzato, vissuto demente e intelligente nel viaggio sciagurato: Ach! Ach! Aiuto, aiuto! Ma da dove...? Ma che...? Ma cos'è...?

Fragile e duro, il vetro è il piedistallo esistenziale del beghino glorioso, esposto alle lame già prima del mondo: Babbo (non ancora babbo) e Mamma mostrano sorridenti il dolore che è lungo e appuntito, pallido e forato. E ciuccia ciuccia, il piccolo diventa ancor più piccolo, rimane un settimana.

Son sempre gli animali in mezzo ai forestieri, vicino ai ladri: cavallo di orecchio obbediente, mucca dall' alito fetente, lupo, lupone il grasso pelosone. A Pollicino, che non-è uomo, che non-è bestia, che è eroe, è assegnata la condizione estrema dell' infinitamente corpo ai confini del corpo: come Edipo, colpito al segno oltre la misura.

Nemmeno il primo atto, in fondo - la richiesta di Pollicino di infilarsi nell'orecchio del cavallo -, può dirsi volontario. Piuttosto, è il principio di una serie di morsi che spingono il cosino, quel piccolo robino dentro un buio sempre più carnifero e stretto: dalla tana al guscio, dal guscio al fieno, dal fieno al budello, dal budello al letame - in mezzo alla merda! Come è vicina la morte! - e da lì, sfinito, di nuovo in un pancione. Senza tregua Pollicino è sottoposto al troppo che avanza, ora è l'eccesso ora è la penuria: la notte che tutto rende nero, il sotto che sopra mai si vede, laggiù, in fondo, dentro, e da lì gli umori puzzolenti, la luce tutta chiusa, sempre più corta, l'aria che vien meno: Basta fieno, basta fieno! Ammazzate questa vacca, ve ne prego!

Tra ogni distensione e contrazione di pleura, avvisto Un Altro pertugio: non paresi: avvisto Una Plegia.

Dopo il giro lungo e largo, Mein Gott, finalmente Ach, aria, aria, aria fresca! In un respiro che vale un' altra vita è la liberazione dall'ingordo Lieber Wolf. Come a pezzi fu fatta la vacca, così a colpi d'ascia crolla morto il lupo che fu mantello di salvezza. Geometrico e obliquo, è il taglio del sarto, è il taglio del chirurgo, che insieme hanno cucito il giacchettino. Dallo squarcio nasce un bambino, uno, piccolino. Piccolo, piccolo, come un pollicino.

## CONTINUO

Giulia Mirandola

Arrivo dall'osservatorio tenace, dalla lettura prolungata e variegata, dallo sguardo esercitato, dall'orecchio disciplinato.

Arrivo dall'attenzione, dalla calura accolta, dal setaccio, dalla ripetizione, dalla cancellazione e dall'inversione.

Giovane giungo dalla giovinezza delle intenzioni e vecchia dalla vecchiezza delle aspirazioni.

Fuori dalle casse che soffocano i pori, fuori dal nodo della gola, dagli occhi secchi, da quella pancia che è diventata sfera, non curante di ciò che si capisce, ma incatenata già a chi ascolta e ode, le frecce che una ad una a decine dal capo mi numerano il corpo e mi ricordano punte fitte: grida di non dolore, di non piacere: vivo per giorni su una panca di legno e nello scavo procedo.

¡A Y!

Occhio al cavallino che pende rovescio e rotellato! Nel labirinto legato, occhio al giovanotto seduto e incicchettato! Rosso puro sangue, bianco di donna amata Hermosa e Hermosa abbandonata, e fumo affatto spento incenerisce il senso. Tubo argenteo e obliquo che trattiene, delimita, sospende. Precedente allo spazio scenico primario, sulla soglia del teatro, è installata la struttura portante, l'oggetto dominante.

Qui si data la catena che pure altrove prosegue il suo esercizio di potere: frena, aggancia, decora, costringe, stringe, risuona. Prima di essere orpello, corona, guinzaglio, la catena è soprattutto anello: nell'anello: che inanella: l'anello: nell'anello: che inanella: l'anello: nell'anello: che inanella: l'anello: nell'anello: insomma una cifra + una cifra + una cifra +, come un discorso aperto non finito eppure tondo all'infinito - ¡qué es: esto! continuo-oggetto che rovescia il soggetto ancora in nuovo oggetto legato a sé e non separato da sé- .

Una è la catena che connette e tira.

Innumerevoli i suoi brani, frammenti sparsi, libertà rimosse o male nate, che si sganciano e si agganciano e mai tronchi rimangono nel tubolare movimentarsi della vita che è sogno e che non è il sogno. Leggero e resistente, il metallo splende, e quando non colora, di sangue illumina e coi colpi difende. Dal basso subir y subir y subir. Salire e salire e salire, altro non resta a las ciegas criaturas que se apoyan en el suelo: sul verticale l'orizzontale, si estendono le linee geometriche dell'opera elevata, matematica di dio.

¡Ay!: sento.

E quando ay si fa infelice, il dondolo scosceso è già scavallato e tutto metronomico l'equino galoppa. Il tempo è in un salto che nasce nella mazza e in quattro colpi trascorre l'infanzia. Corre veloce, corre violento pari con il vento l'hipógrifo che sento, e noi, anche, poppanti adesso del destino, sappiamo che la torre è una prigione cadenante nascosta tra rocce e gole, nascosta ai piedi del monte.

Immobile, di scarpa chiodata, è Rosaura che altrove fu strega ai piedi arroventata. Giù dal monte viene, sportiva e arruffata, in attesa del colpo del destino che l'ha scolpita dura, in prima epifania, giovane e donna. Clarino è un caddie stanco ma ben ammaestrato che offre ferri e posiziona puledri che mai cadranno in buca. Siede a quei piedi, curioso e servile - vicinissimo com'è lontano il canocchiale umano! - quando di Sigismondo che è già nato, il compleanno non è ancora stato celebrato.

E dalla torre il gesto invertito di chi per entrare esce e per uscire entra: il Cielos non dà scampo! Dal buio della paura, luminoso di brutale bellezza, bestiale magrezza, appare la fiera disassata. Misero e infelice, ¡Ay!: lo vedo, appare Sigismondo.

Chiaro, Cielos, pretendo, perché sono così, qual è il delitto contro di voi nascendo per chi uomo dalle belve feroci ha imparato le scienze, dagli uccelli le orbite e gli astri, dunque, lasciando da parte che il più gran delitto dell'uomo è d'esser nato, non sono nati gli altri? L'uccello nasce, la bestia con la pelle piena di macchie, il pesce che non respira, il torrente, il serpente. E tenendo io più anima di quello tengo io meno libertà? e tengo io meno libertà? e tengo io meno libertà?

Dunque, lasciando da parte che il più gran delitto dell'uomo è d'esser nato, il più gran delitto dell'uomo è di esser nato uomo.

#### POWERZONESECURITYTOWER

A partire dalla testa il pensiero diventa cerdo, elefante, diventa bestia. Bestialato e non per forza imbestialito. Sul volto, concentrazione di buchi, avvengono le sostituzioni alate: pupille bovine, proboscidi rugose, corna dure, denti, dentoni, zanne. E proprio lì la demarcazione di invisibili uscite innumerevoli ingressi, la celebrazione della soglia, il contatto con gli artigli periferici, memorie d'uccello morto non spiumato, uccello surgelato, l'unghia antica, pronta a zampare, infilarsi, traforare. Nel volo che già è stato, come l'osso, più di tutto resiste e più di tutto vola via.

La testa-bestia è il segno plastico dell'opera di buio celata in ogni buco. Forata è la gomma che respira e che non più ruotando gira. Lo stiletto nel pollastro, il chiodo nel costato: visivamente l'oggetto si conficca nell'oggetto che indolorato viene aperto. Al corpo appartengono i buchi più bui: se cavo sogno all'occhio son subito al cervello - dall'orecchio scivolano il sangue e il veleno, il canto e il segreto: urne rotonde dove avviene la trasfusione dei linguaggi - dalle nari Queste narici d'ossa e di pelle da dove comincia la tenebra dell'assoluto alla cranica torre - la bocca con la sua cancellata di denti e brano l'epiglottide cantante che trilla e strombazzava ma sotto il tubo è lungo e in fondo i villi serpenti pure - in fondo la faccia e il culo che non riescono a guardarsi: ¡Ay misero de mí! ¡Ay infelice!

Di guardia il vecchio Clotaldo sfoggia seduto e rosso un'antica mescolanza. Sbandiera lingua di maschera e cromatica di guerra. Holà! - se almeno il nome Rosaura sapesse dire! Holà! Holà! Holà! Spillato nei decori, medagliato di militari onori, cade sulla punta del suo naso e da torero si risveglia clown e padre. La spada di una donna forgia i misteri grandi, l'enigma iberico. Chi è il padre? Chi è il figlio se è lei che nacque figlia? Chi è la figlia se è lei che nacque donna, e ora, in maschio mascherata, soldatessa offesa, non sa che segreto nasconde. Questa è la spada che io ho dato alla Hermosa Violante! Questo è mio figlio. Cielos, aiuto! Che fare? Chi la porta, pietoso come un padre mi dovrà trovare. Eccola, in seconda epifania, la donna Hermosa, materna Violante, che unisce padre al figlio che non sa conoscere padre, e figlia al padre che non può conoscere figlia.

Qué notable confusión, che triste Fato, se l'onore trionfa con la morte, se la vita troneggia col disonore.

Ma già entra Astolfo, Duca di Moscovia. Pompa spera in volo con la Stella che lo accompagna in Cielos e gli segnala, tragica hostess, le uscite opportune, l'ossigeno di scorta: che in modo triste tutto è sfortuna e tragedia tutto.

Inevitabile è lo schianto che sfracella orbite e budella. Stella è polpa morta in terra poiché si può smentire tutto questo trofeo marziale. Sospetto che quel che dite lo smentisca quel ritratto che vi sta appeso al petto. Un'altra immagine, un'altra donna. Qual è la copia? Qual è l'originale? Il ritratto innesca il paradigma dell'enigma che attraversa tutto il sueño: e ci si sforza di capire, ci si chiede, ci si guarda e guardando non si vede: che il codice sbagliato, il lusso smisurato, è proprio questo voler potere, voler a tutti i costi vedere sperando di trovare nella copia un altro originale, temendo di incontrare nell'originale un'altra copia. Rosaura, Stella, Rosaura/Astrea, quante parrucche! la stessa idea! Cosa vi stupisce, vuestra Alteza, cosa guardate?

Tanto somiglia la copia all'originale, che non si sa se lei è proprio lei. Se è proprio lei la verità.

Lo sa l'eclisse più orrenda cosa si guarda e cosa si vede.

Tre cose dice il re di Polonia che ha raccontando il delirio del sole.

Tre volte Sigismondo ammira Rosaura e tre che ignori chi sono, perché per tutte e tre mi hai visto in diverso costume e forma: verità, sogno, vita, menzogna. Dal sogno è nato il figlio infelice. Nel sogno è vissuto convinto d'aver sognato quel che davvero è stato: neonato tettoso, pollo eucaristico, coriandolo nero, surfista passeggero, boy irriverente, glorioso elefantino, prigioniero supino, giorno del sole, statua di libertà dorata, diamante, uccello, fiera. E sognai che in un altro stato più piacevole mi ero visto. Cos'è la vita? Una frenesia. Cos'è la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione, e il bene più grande è piccolo, perché tutta la vita è sogno, e i sogni sogni sono.

Schiavo di croccante tacchino, il servo si prepara alle leccate con forchetta d'argento e coltello che non taglia. È Clarino, di cresta quasi sempre in forma, rossa e ruspante, sbranare a morsi veri il fritto che è finto, dall'osso e dalla pelle succhiare il divertimento. Lungo la cena galante - dov'è l'altare? dov'è l'agnello? - scorre il vassoio che offre il nuovo re. In sacrificio pari, Diceva: "per goderti più dappresso... chi ora regna fu in torre imprigionato e chi vivo mi voglio seppellire in te...dammi quello che mi hai già dato e promesso" adesso serve e sarà dell'incantata torre erede. L'ostia si è fatta grande e grassa, insieme al pane e con l'uovo di pollo, è così buono il caciocavallo, che ingoiarlo è quasi un lutto in melodia da chiesa. È questo il ben di dio? e "mangia questo in memoria di me." È: questo: dio?.

È proprio lui

l'hombre che ha tanta hambre e che per quel che tace, e tacere non posso/perché son stato zitto, lui ignorantissimo porco, finisce inseguito e morto con la schiena spezzata dalla croce intubata. E quel suo canto da flautino, lì. lì. diventa Libertad! Libertad! che detto da un suino suona perfetto e scolpito nella statua è goffamente s-pietato Viva nuestra libertad! che brutta fine fa Clarino!

El que mas da mas tiene e a questa condizione, l'uomo che è povero e sfortunato, troppo tardi si attiene. Così è dunque vano ogni gesto, poiché chi più dà più possiede, e se di uomo è la mano che trattiene, di dio o di bestia è quella che riceve. Non la grandezza, non il potere, e nemmeno la maestà o la pompa, nemmeno le glorie tanto simili ai sogni che quelle vere sono prese per false e quelle false per vere. Piuttosto, sappiamo tenere il momento che ci tocca, che si mostra e svanisce, altrove qui: bocca di vita e morte. Imploso in forma di prodigiose circonferenze astrali, in atto di corrispondenti demenze orbitali, altrove qui: Du edles Wild: Tu nobile bestia.

Io": non è più questione di io.

Cogito diventa imago.

JEAN-LUC NANCY

Nel "Cristo sorretto da un angelo" di Antonello da Messina, si manifesta in sintesi pittorica il dramma della Passione. È questa l'Imagoturgia messa in scena di se stessa, che si innesta sulla scena. Gli attimi si confondono, si sovrappongono, si uniscono per poi dividersi, allontanarsi dalla scena della vita. Quel che è stato e quel che è. Non cinema, non documentario, tanto meno fiction ma solo immagine. A partire da questa ossessione pittorica che spinge all'Invisibile attraverso il visibile, ignoto Non-dove, si aggrega e si scioglie l'immagine ri-presa, cioè più volte presa, ora ferma, ora in movimento, ora in cerca di dipinto, ora lei stessa dipinto, ora nitida, ora mossa da figure mosse. L'interno è nell'esterno, l'esterno nell'interno, nel palazzo, dalla torre, ai piedi del monte: figure esposte al tempo.

Nella sovrapposizione ripetuta si addentra l'imagoturgia e si annida la spirale barocca: Antonello da Messina arriva sovrapposto alla Passione di Pellegrino che si sovrappone alla Passione di Sigismondo nascente. Più dentro, Sigismondo uomo nudo e incatenato è depresso sopra Sigismondo donna nuda e incatenata. La testa nella pancia, dove la notte concepisce nuova notte, l'orrore della nascita. Happy Birthday! Happy Birthday! La pancia della madre, la pancia di sé stesso. L'eco del dolore, luttuoso e nero, piange un vagito di figlio di madre triste. Nel buio fitto, un raggio appena, bagliore lontanissimo, la madre Clorilene. Buio è quel che vedo, e veloce il succedersi dei giorni che non capisco se quel che appare è memoria o profezia.



Mai descrittivo, il testo del fondale si popola presto di nuove catene e nuove torri: ecco Sigismondo, o Julia, o Semiramis, o Angela, o. Una donna bianca e nera di fumo incastonata camminare a piedi nudi chi mi chiama? sedere sola in un albergo ad accendere sigarette da fumare spegnere e riaccendere sola nessuno venga: avete un re, seguite lui fumare spegnere riaccendere - questa forse è espiazione - cos'è, cielos, quel che vedo? È un'ombra del desiderio o del pensiero l'ombra? Cosa vuoi? Cosa cerchi? Cosa inizi? Cosa tenti? Come sei arrivato qui? vorrei chiedere all'attore, al tizzone che macula la faccia di vulcano un Etna sono, fiamme abortisco, ormai senza guardare, senza essere poiché senza regno, senza onore poiché senza impero donna sono con dolore.

Antonello da Messina diventa il meccanismo estetico che accumula le forme e tropandole, e variandole, prima le moltiplica e poi le dissolve. Dalla sopraimpressione statica, bocca dell'Angelo e cucitura di ombre passate in luminoso ago, ai ritratti armati e colorati di Rosaura/Astrea imparruccata, alle orecchie sempre più scosse del figlio del padre, del padre del figlio, oh come arrivate veloci voi di nuovo qui, figure mosse, che un giorno al mio occhio siete apparse! E adesso in carnascialesca danza ai matti dell'Accademia vi unite, adesso che questo stanzone celebra il suo entierro, e non ¡ridicolo! il teatro della vita, d'essere un enigma mi offro, perché non sono ciò che sembro né sembro ciò che sono.

io qui mi ritrovo con le peggiori conseguenze del rifiuto e del silenzio. incapace di potere e figlio nel nascondiglio infame di ira e cibo ben condito ma più non voglio l'impotente mente più non voglio questo sogno che nemmeno manette e metalliche catene hanno frenato. dito disobbediente alle regole dell'ordine e della pace fisica non è la preghiera che disimparo ma la puntualità d'azione o il ritardo di paralisi dove l'unico regalo che imploro è la cessazione della schiavitù demente disposto agli estremi rimedi pur di sentire che cosa: è: che cosa: è stato.

goccia di libertà mai nata e vendetta ripetuta che la notte mi autoinfligge ora il cervello che urla urla e si ribella. punizione minima per il veleno che di nuovo si presenta e non ha mai rivali che mi veste che mi sveste e fuori dentro dentro fuori nell'involucro tutto

tutto mi aggroviglia

io che oggi sto perdendo tutte le memorie!

io così allentato così poco allenato! vorrei vedere l'opaco opaco leccare il salato salato e fumare per ragioni di natura e non di locura!

così mi sono fatto largo e tra le spine e tra le ossa lontano dalle voci e dal successo ho ritrovato intatta la corona mio unico gioiello e conchiglia di possesso a battere i colpi i colpi della testa che offre la coppa nuova di nuovo di piacere e gloria: prima e ora: tutto bolo di grugnanti bocconi fino all'adesso che si fa e ancora si muove e non rigetta e brilla.

## DUREZZA E BELLEZZA n.12\_large

Maria Federica Maestri

Intro\_00

INCURABILITA'\_INFALLIBILITA'

L'interruzione e la soglia sono il tempo e il luogo in cui si manifesta l'azione artistica. Il portatore dell'azione impone sempre il proprio nome, la parola che quel nome pronuncia e non l'oggetto di questa parola. Linguaggio, teatro, nome, attore, tragedia, eroe. La condizione dell'eroe tragico e la categoria fondativa dell'atto teatrale, una condizione dell'arte connaturata all'originarietà dell'attore. Il linguaggio teatrale non può sostenere l'assenza della scelta soggettiva, non riesce a tollerare la mancanza dell'io poetico, poiché lo si priverebbe della sua prima e sublime potenza, l'attore. Nell'accettazione del valore del soggetto solo e differente, nell'assunzione dell'unicità del gesto artistico, incurabilità e infallibilità, le condizioni intrinseche dell'attore, dotato di irriducibile identità e di unica superiore sensibilità, si compongono in identico modo e moto qualsiasi sia la sua bio-identità originaria.

\_01

INCURABILE MALATTIA

Ma il disastro si prenderà cura di tutto. Vedrete... Non pensare: senza ritegno, con eccesso, nella fuga panica del pensiero.

CARO MAURICE TI PREGO SALVALA!

Solo so che so sentire quel che sentire non so, che illusione dell'anima questo è. Non capire: senza senso, con arroganza, nell'ignoranza della significazione. A che serve la bellezza? - ad aspettare la morte? A cosa avvolge, a che edera morfologica avvinghia, perché ancora il besoin nascente, come l'uno, primo, principe, insediante la materia, così certa del suo non volere essere se non indelebilmente uguale a ciò che essi vogliono farla essere. Ma se questa è similissima, gemellata, identica nel certificato ad essi che le dicono sì, cioè che vogliono che tu sia, e ciò che vogliono che tu sia sono essi? Come rinunciare alla sua indelebilità se non ammalandosi incurabilmente della loro somiglianza. Raggelante neuropatia. Tutto si paralizza nello specchio perfetto dell'incipit patetico-patologico. Essa è libera perché sta morendo in loro, formicolio estetico, astenia, e dopo qualche apparente tempo statico l'epifania della sindrome acuta. Al punto che è solo doloroso esistere fuori da quell'approssimarsi al morire. E se fossero loro ad essere a lei ri-formati? Attenti all'adiffusione virale della male. Ecco perché si espande in pandemia. Non è essi in lei, ma lei in essi e per essi si intende lei. Girotondi, brusii, inutili mormorii. Borbottano. Si ricorda volentieri che è proibito suicidarsi, - spazio interdetto - clandestinità - segreto senza volto - zona opaca - si sfugge allo spettacolo. Tornare indietro: ammalarsi e aspettare. Una volta pensava che fosse l'attesa -

Due cose irriducibili a ogni razionalismo: il tempo e la bellezza. E' da qui che occorre partire. Il teatro è pulsazione che scandisce il tempo. La materia che pulsa e il cuore, il ritmo risuona nel respiro. Il tempo prende forma nella voce. La voce sale, ma è arrestata. Si è creduto che essa sarebbe salita indefinitamente, ma contemporaneamente si è sempre saputo che si sarebbe arrestata. Prima che si sia stanchi del suo salire, ma quando ormai il presentimento che sta per arrestarsi è già forte, essa si arresta e cambia direzione. Il teatro è attesa e compimento dell'arresto. Lo sguardo e l'attesa, e l'atteggiamento che corrisponde al bello. Finché è possibile concepire, volere, desiderare, il bello non appare. Per questo in ogni bellezza c'è contraddizione irriducibile, amarezza irriducibile, assenza irriducibile. Il bello è nudo, non velato d'immaginazione. Il teatro è nudo e rugoso. Vi si trovano gioie, non piaceri. Il teatro è liquido, acqua, materia che somiglia al nulla. Il teatro è nella vulnerabilità delle cose preziose. Fiori, angeli, bestie. - che tenerezza questa bella ingenuità di grazia altezzosa.

\_02

INFALLIBILE LUCIDITA'

Lucidità, raggio della stella, risposta al giorno che si interroga, sonno quando sopraggiunge la notte. o non più dopo le decorazioni livide apparse sulle raccia dopo le numerose pungenti farfalle ospiti delle vene verdastre. Niente apparirà mai se non là in fondo al disastro. Quindi? Non è chiaro chi sia il paziente estetico. Who acts today? Lo scrittore - la sognatrice - il morituro? Naturalmente in unico involucro corporale. Il declino del Semplice è il trionfo del disastro. Unica certezza è che Maurice li sta aiutando, ma non li salverà dal disastro. Sì è una bella domandina: Who acts today? L'inesperta del mondo? La malata all'inizio, la capretta da sgozzare, la bamboccia del lunedì di pasqua, quella trovata dentro l'uovo rotto? La magiattrice di bigne al cioccolato - senza glassa che non le piace. Non lei in persona, troppo impaurita dalle galere dell'esibizione, ma lei in loro, ma loro in lei, come cavalcando piena di gioia con briglie di porpora. Esse sono lei - la materia umana - in essa - i suoi pianti e risi. E così si tingono dei pallori delle disgrazie gradite che esse insieme sono: eccezione genetica resistente al male poiché sono nate nel male o ad esse destinate. Nate sbagliate non possono sbagliare, è questo che le rende coscienze infallibili. Ed essa si fa raggio della stella, sua luminosa fascia, stretta, sottile, appena una sillaba che sente dirsi sì - e così con il corpo in pezzi brucianti si fa luce incenerita. She is a shady women.

\_03

DISASTROSO CONTRATTEMPO

Rottura con l'astro, domanda di oscurità che tace, insonnia quando sopraggiunge l'alba. Il desiderio rimane in

rapporto con il lontano dell'astro, domandando al cielo, chiedendo all'universo. In questo senso, il disastro distoglierebbe dal desiderio nel fascino intenso dell'impossibile indesiderabile. Allora può capitare che compaia il disappunto del disastro: che non risponde all'attesa, che non lascia fare il punto, l'appunto, al di fuori di ogni orientamento, nemmeno come disorientamento o semplice smarrimento. Si può dire un contrattempo, non più in tempo, nemmeno per il ritardo. Ma non è sempre possibile fermare il tempo, il contrattempo è già piazzato, installato, caricato, saccheggiante. Esso in genere è vita, aggiornatrice del casuale e del necessario. O consumite viscera morsu! Essa ha potere sul suo labbro veloce, rinviandola al giorno stabilito. Quello vero, autentico, giusto - giusto - che fa tutto sentire nella paura. Ma lui ha detto: il morire e non-potere, strappa dal presente, è sempre superamento della soglia, esclude ogni termine, ogni fine, non libera, ne protegge. Nella morte ci si può illusoriamente rifugiare, la tomba segna la fine della caduta, il mortuario è l'uscita dall'impasse. Morire è qualcosa di sfuggente che trascina indefinitamente, impossibilmente e intensamente nella fuga. Così lei - essi - esse - ui (quasi perfetto) proviamo a morire per finta, per bellezza.

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 11**

Maria Federica Maestri

### INCURABILITA'\_INFALLIBILITA

Penso che l'interruzione e la soglia siano stati puri dell'arte, i luoghi dove si manifesta l'arte, un'arte costituita da un-non tempo. Dentro questo non-tempo noi imponiamo sempre il nome, la parola che quel nome pronuncia e non l'oggetto di questa parola.

Linguaggio, teatro, nome, attore, tragedia, ed eroe. La condizione dell'eroe tragico è la categoria fondativa dell'atto teatrale, una condizione dell'arte connaturata all'originarietà dell'attore.

Il linguaggio teatrale non può sostenere l'assenza della scelta soggettiva, non riesce a tollerare la mancanza dell'io poetico, poiché lo si priverebbe della sua prima e sublime potenza, l'attore.

Nell'accettazione del valore del soggetto solo e differente, nell'assunzione dell'unicità del gesto artistico, incurabilità e infallibilità, le condizioni intrinseche dell'attore, dotato di irriducibile identità e di unica superiore sensibilità, si compongono in identico modo e moto qualsiasi sia la sua bio-identità originaria.

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 10**

Maria Federica Maestri

### ALLINEATI I TUBI DELLA VITA

Con serrate catene garrule ho disposto linee metalliche nel letto della vita d'eco barocca. Sì perché la vita del sogno non copre di sonni a spirale profonda, non culla con bambagie a volume caloroso, ma taglia la strada della veglia con dogane lineari, con pagamento di dazi tronchi, con secche e rigide sbarre di passaggi a livelli notturni. E da qui la linea acuta e dura del sonno si innalza incatenata ai suoi brandelli di sogno, senza soglie fluide, senza luci mediane di tramonto e alba, senza le carezze di madri dai lunghi capelli. Il bambino orfano di pelle materna odorosa di latte non sente al risveglio il cofano morbido della sfera del ventre, perché unico suo compagno è lo sveltare allineato della torre costruita dal padre. Teatro di vita senza madre, impossibile resistere senza il suo corpo di sogno.

Il piccolo ossuto principe strappato alle viscere del plasma accalorante conosce solo il volo in linee alate degli uccelli, il transito retto nitido e maledetto delle orbite astrali, le tracce cieche delle costellazioni del buio amoroso. Ma la vita si spezza dalla vita e si fa vita prodigio di sogni in sconosciuta vita di carne, sogno d'animale, sogno di sesso, sogno di battaglia, sogno di gloria, sogno di sogni. Nel cuscino dei corpi di maschi e femmine, senza distinzione di piacere, la linea della vita si salda in fusione momentanea con l'immagine sognata in duplicata e triplicata voluta dell'altra vita. In quale punto il tubo del destino lineare si rivela nelle sue cavità del desiderio, quando la torre svela il buio incavo del suo sasso? Nell'attimo si ombreggia il godimento e nell'istante si fa luce la paura della sua fine. Senza catene, abbracci inanellati, i tubi sono solo linee spezzate dal vuoto della vita.

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 09**

Maria Federica Maestri

### MUSICA. NUPTA THEATRI

### MUSICA. SPOSA DEL TEATRO

Dal silenzio al silenzio quel primo ah continua a suonare.

Destinata alle nozze dal tempo caprino, lacrimosa per quel sangue versato, forse la sposa emise quell' ah un lamento simile all'ultimo canto del vivente sgozzato.

In cerimoniosa trasparenza si stende ancor triste sul visibile congiunto, tutto corpo virile drammatico. Temporanea eterna durata in dinastica di dèi e santità, in sorellanza di mute clausure e di clangorose armate, è domina thalami.

Come colpo che ha inizio nella testa e finisce là dove ha posto il fegato, la sposa epatica rimane in veglia di creazione. Sul letto del teatro si abbandona in successione e cerchi, lei, moto che non si vede. Femminea equilibrista di combinazioni ascendenti e discendenti, è meccanica di passioni, geometria di sentimenti, matematica di umori, chimica di percezioni, fisica di sensazioni, algebra di emozioni.

Al capezzale della ritenzione è nera vedova e sola è solo in respiro è solo in ritmica cardiaca è solo in elettrica cerebrale. Non di piaceri, non di dolenti accenti, ma di teratofilie segrete è l'ausiliaria. Unica soggiacente all'istante in cui non si sarà, ultimo battito, ultimo colpo, ultimo palpito. Lei sarà lì vecchia sposa del vecchio corpo pronto alla fine. Sarà misericordiosa unzione dell'ultimo atto. Sarà il biancore del velo degli occhi. Lei sarà ah.

## DUREZZA E BELLEZZA N.08

Maria Federica Maestri

### MAESTA' E POMPA DEL NUOVO IMPERATORE DEL TEATRO

Si vuole accennare alla disfatta della corposità in Opus servile e inneggiare alla vittoria del corpo in Opus artis.

A. ζ N.

Schizzare la discordia dei pensieri in concetto di corpo:

1. forma verosimile di un segno visibile o funzione materica del linguaggio teatrale.
2. oggetto inerte della percezione sensoriale o categoria transitiva dell'esperienza estetica del vivente.
3. contorno corporeo come confine della deputazione rappresentativa o tratto mutante dell'azione trascendente dell'estasi teatrale.
4. immagine perpetua dell'installazione cognitiva o verbo dinamico di una drammatizzazione metafisica.
5. limitazione emotiva dell'apparire canonico o potenza espressiva dell'essenza organica.

B. 1. 5. ∞

Il momento supremo della fine si manifesta con la perdita dei fluidi corporali; svaniti i pudenda coscienti e i tenenda muscolari il corpo inizia il suo dissolvimento lasciando un testamento organico. Se le res testamentaria sono, nella consuetudine dei lasciti patrimoniali, le cose di valore da tradurre agli eredi, allora le fluidità del corpo ci sono lasciate come la chimica più preziosa, poiché il corpo le ha conservate per tutti gli anni del vivere nel suo scrigno segreto. Se ci spingiamo con tuffo romantico, non sgombro da paure, ansie e terrori, nella catena opera-corpo-materia-fluidi, possiamo arrenderci all'evidenza che i fluidificanti corporei costituiti da molecole inanellate, da cellule abbracciate, da emissioni elettriche universali, sono le materiche pitturanti dell'opera corpus. Quando nel tempo anteriore alla fine, essi, i fluidi, sono rigogliosi trattenimenti densi, acquosità caldine, umidi sali, arie leggere, in alterna processione di entrata e uscita, si può giurare che il linguare artistico li produrrà in abbondanza in funzione del suo stesso prodursi. Ah, voi cavità sudate, siete le sole a sciogliere le croste acquarellate del corpo ancora muto e sordo a sé!

Ma l'eccitamento funzionale della logorrea appena imparata si trasmuta per patologia estetica in dislalia verbale, distimia drammaturgica, diploia coreografica. Per l'avo nostro, il ri-voltante Antonin, fu campione il figurato batterio crudele della peste, per noi ora le nature sacre dei misteri diagenici e psicotici. Sempre ci stordisce il colpo della vita, non però per l'apparire del turbamento che le umanità terrene spesso dimostrano, ma la misura dei corpi più rapiti dalla malatosità innata: essi, noi li chiamiamo Madri, non per sessità degenerante, ma perché corpi generanti l'arte della scena; essi non eludono l'altare fisico a cui è consegnato il luogo del dolore, ma lo sorreggono addossandosi il peso sui piedistalli delle cosce, oh troppo sottili per erigersi in dorica guisa, ma per incerta fisica così sottili da essere colonne svolazzanti sfuggite alla biancheria marmorea del tempio gotico. Si uniscono ad esse, attratte dalla prodigiosa Imperfezione, le parti nell'arte più incarnate, le sorelle senza danno in apparenza, ma solitarie del teatro per virtù e moralità, e le parti unite si modificano, diventano da plurali sofferenti, l'Unicità non più dolente, ma beata del connubio celestiale.

La forma dell'estasi benedetta dalla prova, è all'opera nel mutare del corpo d'arte. Nato non governato dalla forma regina perdurante nella storia, rinasce nell'istante del teatro un modello sconosciuto di bellezza per altitudine di compiuta verità. E' forse la forza del vivente costretto dalla furia dei domini del destino, come erba selvatica

aggrappata all'asprezza del dirupo, la fertilia dove cresce l'opus corporale del teatro: membra rocciose, che le scalpellate di pari forza della tecnica più dura modificano in pastosità dinamiche di durezza e rigidità; o e ancora e insieme, nell'alta inaccessibilità del sommo valore del vicino allo 0 (zero) annunciato dal massimo poeta, di cui si onora il cuore e lo spirito pronunciare il nome Friedrich Hölderlin, il corpo dai moti neonati dai cervelli acquosi, che galleggiano sulle onde del pensare senza servitù di utilità ma con solo beneficio di bagno poetico. Il loro soffiare la vita li rende i signori della lingua del vociare.

Sicuro è il disaccordo di chi proclama la coscienza imperatrice della vita, e forse vi è lì ragione, economia di logica e bonomia di laica identità.

Orrore il pensare alla beffe sorteggiate, alle amare pene altrui, agli scherzi di natura, ai misteri delle scienze. Solo in arte di teatro, la più Grande, perché in essa troneggia il tempo della perdita, la sventura degli agnelli alla vista non appare la vetrina del veduto, ma il vetroso potere della diamorfose corporale.

Asceti, monache, eremiti senza filiazioni carnali, ma procreatori di una nuova razza drammatica. Non s'infilano nella storia dritta di schiavitù e giullari, o di cantanti senza orpelli virili, forse quelli furono i profeti, ma appaiono caduti nella notte obliqua della fine del millennio, con le messianiche virtù di un Predicatore senza padre.

## **DUREZZA E BELLEZZA N.07**

Maria Federica Maestri

EXTATICUS 1

Caput theatri. Sine corpore.

Stuccheria materiale inondata dalla privazione di pelli e peli e grassi e ossi e sangui umani. Rimanenze di scie odorose di sudori affaticanti, escrementi di agitazioni vocianti e silenti, passiti di umori di anime in riso e spiriti in rabbia, le cose eredi delle inevitabili morti di essi che sono in vita, actores. Le protesi eroiche che oscurarono i loro fori segreti, le cucce e nidi in cui le parti in pace si rannicciarono, i nutrimenti animali e vegetali che si ingoiarono resuscitano dal fosso drammatico. Tebaide deserta dove vagano in estasi i santi senza corpo, questo è l'inno al più solo del teatro.

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 06**

Maria Federica Maestri

Pratiche di ostetricia e oreficiera teatrale

Abile di attese, respiri, pressioni e spinte, è la levatrice dei nascituri attori che le acrobazie di cromosomi arabescati fanno all'inizio tremanti della vita. Ostetrica di neonati già invecchiati, con i sensi sperduti, con i corpi scresciuti. Non madre ma madrina al battesimo dell'arte innata, porge la spada senza lama del sapere e del sentire.

Arma di virtus e dignitas, bandita è pietas agli eroi che non corrono di gambe ma ballano di lingua, non cantano di voce ma suonano di occhi e bocche. Dalla miniera dove l'umanità di roccia li ha nascosti noi scaviamo nella dotta accademia delle pietre preziose: diamanti induriti, vanno puliti, intagliati, limati, lucidati, incastonati in montature d'oro e d'argento. Noi orefici di riflessi che si dicono ammalati, ritardati, limitati, non gioiellieri per cuore di bontà, ma per guadagno di monete di bellezza senza pari.

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 05**

Maria Federica Maestri

Ah. Madrelingua del moto sentimentale

Dico della densità d'aceto del palpato ah, mia corda tesa fra le gambe, quando le monadi consenzienti alla dissezione del tessuto nervoso mi si mostrano. Esse scagliano sospiri inattesi sull'udito fine. Le belle, le pazze, le sceme si levano col fiato riarso.

Galoppate grida, voci acute! e suonate selvatiche parole di sorriso e gemito!

Sono pronta alla sottile gittata di rocciose lingue, ponderate minacce a me che bevo l'acqua del teatro. Nulla io conosco se non voi, creature lì davanti a me in unità di corpo d'arte. Stirpe di tragedia, la natura non dilapida le forze e Dio largheggia nella pena. In vesti da cerimonia le sorelle stanno in piedi a sostenere il peso dell'affanno. E io seduta le ascolto nell'aurora della scena muta.

Ah

per palpebre affilate che lacrime senza dolore continuano a generare.

Ah

fitte improvvise e scosse al ferro cuore, perché regine dell'innato dovere a recitare.

Ah

io scompaio e vibro e torno vecchia legge di natura, inumidisco, sobbalzo nella mia lingua materna. Malati spiriti di femmine destinate a non aver marito, io provo venerazione per il vostro oracolare, arbitraria qualitas occulta a me negata. Questa lagnanza che mi muove, ripetuto seme che mi gonfia come bolla di sapone, è contrassegno d'incoscienza.

L'impedito cammino fa nascere l'audacia e trasfigura.

Lasciatemi essere la lupa con l'agnella. La fiuto, la inseguo in cacce notturne, con fame insaziabile pregusto il sapore, fino a che bianca, lanosa, morbida e tremante, la tocco e lei bela. "Ecco - le dico - tu sei la creatura che bela". E io inferiore all'animale ho solo la forza finale del mio ah.

Io come voi nell'orizzonte buio del teatro.

## **DUREZZA E BELLEZZA N.04**

Maria Federica Maestri

Premessa: "Minime parole"

Poche parole, ben pesate, e misurate.

CRITICA DELLA CRITICA: "Protegete le nostre verità"

Dedicato all'ospite ingrato. Non nostalgia, ma certo è persistente il ricordo del poderoso e austero Fortini Franco e del suo severo e senza sorriso ammaestramento.

Argomento n. 1: "Misura il bene interno"

La funzione critica deve essere regolata da un patto morale: l'accertamento di verità.

Nel tempo attuale questo patto morale si è rotto.

La rottura ha determinato diffidenza e distacco dalla cerchia sociale.

L'opera si separa dall'atto critico, non presagio di verità.

Vedo illuminata dal fosforo imperiale quel che oggi troppo c'è: troppa gratitudine e riconoscenza, troppo tirar tenue di labbra, troppo ausilio all'impotente. Eccesso di amichevole blandizia, mai l'acuto levarsi del grido dell'uccello del mattino, mai una salita imprudente sull'altissima magnolia. Mai il fuoco dell'ingratitude, bella, solitaria, e senza pena. Bisogna essere ingrati, se non si vuole essere muti. Come fa il canterino a non suonare più la propria gola? E' sazio di briciole di pane, di resti di banchetti altrui. Ingratitude e anorressia, questo il tuo credo. Magrissimo critico tu sei il mio e il suo gemello. Non desideri il cibo e sei tutto preso dal corpo del cervello.

Argomento n.2: "Il prosciutto e la carogna"

Si deve gustare la fetta di prosciutto, ma sapere che il maiale diventerà carogna.

Critico coi globi oculari dell'ingegno ben aperti dimmi del sapore del prosciutto, del salato fino e del suo dolce contrappunto, del geometrico comporsi di bianco grasso e rosea polpa, ma dimmi anche come quella tenera carne sia ferita dal taglio del coltello; come il corpo innocente da cui viene abbia patito per diventare il tuo piatto preferito. E dimmi se era solo, o in mezzo a tanti e perché le sue ossa non abbiano diritto a sepoltura. Opera e mondo.

A questa incerta amicizia devi ridare forma e sostanza di parole.

Disincanto non porta vita, scettico imperio non porta sentimento. Rifugio del non fare, del dis-dire, del morire. Perché tradire il principio di giustizia e di giustizia è condanna a morte del pensare. Scrittura regina del vero, scrivania concubina del falso. "L'occhio guizza e la saliva brilla sull'orlo dei canini" raro a vedersi. Rara è la fedeltà all'albero dell'intelletto, perché è facile perdersi tra i prati e le vigne paroliere. Urlò d'aria, notturno ed enorme, da pochi praticato. Questa mi pare la Funzione Critica: totale sottomissione all'opera e assunzione della responsabilità di giudizio. Non mormorio ma stonato canto di natura non domata. La conoscenza è giudizio. Geografo testardo e muratore spirituale, il critico deve configurare l'orizzonte, conoscere l'orografia della sua terra e definire l'orientamento del passo di ricerca. L'opera soggetto colloquia con la critica soggetto, in virtù del mattone del proprio verbo. Forato quello d'opera non si regge se non si fonde in unione di muro, cemento di critica che da liquida parola si fa solida calce per la storia.

Argomento n.3: "La fede opaca della verità"

La verità critica è etica e non descrittiva. Analizza il pensiero artistico, ne rivela i cedimenti, le incoerenze, le difficoltà, senza limitazioni. La critica non ha diritto di interpretazione, limitazione oggettuale dell'opera, ma ha

dovere di colloquio. Il pensiero critico non è un mezzo, ma un fine: svela l'anima e snuda il sentimento della sua amata. Innamorate grafie delle sante d'epoca passata, che chiacchieravano col loro dio. Incontri spirituali, e pur con turbamenti carnali. Lo si vede dalle croste che restano sulla pelle dopo i colpi ricevuti. Non si sa, si sta fedeli e amari sapendo che il principio è: tutto deve essere onesto e probato. Ed è quel che più di tutto fa paura, che la parola disonesto inganna i senza dio che sono i più, e che l'improbabile si sa oggi trionferà. Avere fede nella verità non dà sempre gioia, ma patente di bellezza e licenza di autenticità.

Argomento n.4: "Lo spruzzo del delfino"

Auspicio: auguro l'avvento di una critica romantica, che schiumi il suo destino nel disegno del dorso del delfino. Pronto al sopra e al sotto, felice di immersione, incosciente del pericolo e conoscitore delle rotte. Acuti sensi, finissimo udito e voce senza uguale. Animale e veggente o niente. Solo così tornerà il tempo dei profeti

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 03**

Maria Federica Maestri

### **LA NATURA DEL TEATRO**

Ogni segno naturale è perfetto. La perfezione dei segni naturali ritorna in quelli artificiali se fecondi, grandi, degni, chiari, giusti, certi. Da temere è l'ingenuità, da perseguire l'innocenza. La coscienza è rivale della grazia, ma la conoscenza fa percorrere il cammino verso la bellezza e la verità.

### **LA FECONDITA' DEL TEATRO**

Pericolosa è la mancanza d'acqua. Un segno fecondo deve designare e liberare molti significati. Si deve combattere la povertà moltiplicando generosi i segni della propria subordinazione. Bisogna sapere della secchezza e dell'aridità che ospitano la tragedia e del sacrificio dell'oscurità. Ma distruzione e costruzione siano insieme, componendosi nella metamorfosi della parola corpovoce del vivente: la parola vive morendo nel corpo eroico. L'unità dell'origine si unisce alla fluidità della fine.

Una sola testa all'inizio, ma poi due braccia e dieci dita, testo e arti del teatro. Il corpo plastico in combattimento tra i piani spaziali e le linee della luce è la parola dell'arte nella parola del teatro.

### **LA GRANDEZZA DEL TEATRO**

Grandi significati posseggono una grandezza o fisica o morale.

E' un errore confondere il margine con la piccolezza. Esso contiene il tutto e quindi è enorme. La grandezza non distingue l'alto e il basso, sale e scende l'orizzonte.

Il grande segno morale è minuscolo e non fa mostra di sé. La superbia non misura i segni veri, degenerazione del teatro senza conseguenze e senza dignità.

### **LA CHIAREZZA DEL TEATRO**

Il chiarore viene dal pallore, la paura che guida la scelta dei segni.

Un segno chiaro e bastevole per se stesso rende distinto il significato di tutte le altre cose.

Forse la massima virtù, la più difficile a cui conformarsi. Claritas è nel suo punto supremo a mezzogiorno, all'aperto, in pieno sole, dove il teatro non distingue più tra il naturale e l'artificiale, quando il bello è nudo, non velato d'immaginazione.

### **LA VERITA' DEL TEATRO**

La verità si oppone alla falsa conoscenza delle cose reali. La verità è alternanza dei toni e la mescolanza dei generi poetici. Il poeta tragico fa bene a studiare il poeta lirico, quello lirico l'epico, l'epico il tragico. Poiché nel tragico sta il compimento dell'epico, nel lirico il compimento del tragico, nell'epico il compimento del lirico. Si raggiunge la verità attraverso l'errore, la confusione e il caos.

### **LA CERTEZZA DEL TEATRO**

Il teatro è attesa e compimento dell'arresto.

Lo sguardo e l'attesa, è l'atteggiamento che corrisponde al bello.

Finché è possibile concepire, volere, desiderare, il bello non appare.

Per questo in ogni bellezza c'è contraddizione irriducibile, amarezza irriducibile, assenza irriducibile. Il teatro è nella vulnerabilità delle cose preziose.

Fiori, angeli, bestie

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 02**

Maria Federica Maestri

Due cose irriducibili a ogni razionalismo: il tempo e la bellezza.

E' da qui che occorre partire.

Il teatro è pulsazione che scandisce il tempo.

La materia che pulsa è il cuore, il ritmo risuona nel respiro.

Il tempo prende forma nella voce.

La voce sale, ma è arrestata.

Si è creduto che essa sarebbe salita indefinitamente, ma contemporaneamente si è sempre saputo che si sarebbe arrestata.

Prima che si sia stanchi del suo salire, ma quando ormai il presentimento che sta per arrestarsi è già forte, essa si arresta e cambia direzione.

Il teatro è attesa e compimento dell'arresto.

Lo sguardo e l'attesa, è l'atteggiamento che corrisponde al bello.

Finché è possibile concepire, volere, desiderare, il bello non appare.

Per questo in ogni bellezza c'è contraddizione irriducibile, amarezza irriducibile, assenza irriducibile.

Il bello è nudo, non velato d'immaginazione.

Il teatro è nudo e rugoso.

Vi si trovano gioie, non piaceri.

Il teatro è liquido, acqua, materia che somiglia al nulla.

Il teatro è nella vulnerabilità delle cose preziose.

Fiori, angeli, bestie.

## **DUREZZA E BELLEZZA N. 01**

Francesco Pititto

Se il teatro italiano sta cambiando pelle il corpo rimane sempre uguale a se stesso. Occorre un radicale mutamento del corpo affinché anche la pelle cambi in meglio. Durezza e bellezza.

Alla nuova situazione di nascita spontanea e autonoma di necessità di teatro corrisponde da un lato una sorta di preparazione ad una catastrofe imminente, positiva o negativa non importa, e dall'altro ad una velocizzazione di traguardi legislativi e di nuovi assetti. Il nuovo movimento, se questo esiste come corpo unico, certamente per ora si pone al di qua di ogni formalizzazione o struttura e si pone in primo luogo come soggetto multiforme di molteplici desideri. Socializzazione, energia creativa, negazione della solitudine televisiva ma anche competizione, formalismo di superficie, voglia di eventi spettacolari.

Non tutto nel nuovo è veramente nuovo. I modelli del mercato continuano ad affascinare parti consistenti delle nuove generazioni. E il problema della relazione generazionale diventa sempre di più il problema. L'etica e l'estetica dell'esperire teatrale dei gruppi di ricerca storici è ormai insufficiente al mantenimento del potenziale creativo e di rinnovamento del linguaggio che il termine stesso di ricerca esige. E' in atto invece da tempo una fortificazione della poetica solo in termini di consolidamento della struttura di immagine e di quella artistica consolidata nel tempo.

Una barriera alla nuova generazione che produce danni enormi.

Non solo non permette il passaggio dell'esperienza storica degli anni settanta e ottanta ma spinge il nuovo verso pratiche di produzione artistica in cui spesso non trovano ospitalità l'errore, la fragilità, la differenza, la coscienza dell'attesa, la nascita della parola, il mistero del corpo, la ricerca dell'unico luogo possibile in cui il teatro possa apparire.

Occorre quindi che si aprano gli edifici teatrali, che il teatro di ricerca esca dal paradosso della sua storicizzazione, che la pratica del Laboratorio, inteso come luogo del dono e della dissipazione, divenga il passaggio reale della nuova coscienza artistica e della poesia.

A metà degli anni ottanta scrivevamo: "questi sono anni difficili che preferiscono il facile, la melodia, le vecchie consonanze, gli effetti, il sentimentalismo. Provoca quasi fastidio, avversione, il lavoro di sperimentazione formale, la sovversione degli equilibri teorici. Sono tempi in cui chi guarda ha voglia di commuoversi per qualunque impudica confessione pubblica. Le forti emozioni arrivano immediate, non è necessario il pensiero."



## MOUSIKE'

Francesco Pititto

La Musica è Aria  
attorno al corpo dell'attore. Etere.  
Se si ritaglia l'attore e lo si toglie dalla scena  
la Musica resta, senza il corpo dell'attore.  
Dov'era il suo corpo rimane il tratteggio della sua sagoma.  
E' rimasto il segno dov'è stata tagliata. Nel simulacro si vede lo sfondo.  
Se si taglia tutt'attorno, cioè la Musica -  
Soli, rimangono sagoma e attore a dialogare.

La Musica è come l'Acqua: se scorre riempie i vuoti, Se La Si  
ferma s'innalza, Se La Si libera t'inonda.  
"Parola e fiato chiusi in bocca"

La Musica è Luce che suona!  
La Musica è Tempo che va.

"Ascoltate! Ascoltate! E' la tempesta delle Ore!  
All'orecchio dello spirito s'intona  
Bello il nuovo giorno.  
Stridono le porte di dura roccia,  
le ruote di Febo scrosciano giù.  
Che rombo fa la Luce!  
E' tromba, è trombone,  
l'occhio scoppia, stordito è l'orecchio.  
Il mai udito, nessuno può udire.  
Infilatevi nei fiori, fin dentro alle corone,  
zitti giù nel fondo,  
in mezzo ai sassi, sprofondati nei barbassi.  
Se vi prende nelle orecchie vi fa sordi in un momento."

Dal respiro dell'Attore nasce la Musica migliore.

## LA RIFRAZIONE DELLA TORRE

Francesco Pititto

E' un sentimento non sentimentale lo stato attuale del nostro teatro.  
La comunanza del tempo artistico con gli attori sensibili fortifica l'animo dagli attacchi di troppo facile commozione o di complicata ostilità.  
La fatica di comunicare negli intermezzi della vita è più pesante della reciprocità creativa. In scena si è più leggeri.  
Il teatro sembra restringere i codici e farli più efficaci. La velocità dell'invenzione è doppia e tripla rispetto al "normale" ma la lentezza del vivere talvolta ci sorprende. Noi siamo più veloci a risolverci i problemi, a trasferirci le informazioni, a muoverci negli spazi ma diventiamo troppo lenti quando dobbiamo improvvisare, trasformare, inventare.  
Loro, invece, esattamente l'opposto. Noi e loro. Loro e noi. Diversi per un fine comune.  
Il lavoro insieme – integrato è sinonimo di perfezionato e influenza reciproca di interazione – è, credo, la via giusta.  
La stiamo percorrendo da alcuni anni e i risultati sono eccellenti.  
La perfezione può essere il fine di entrambi, la bellezza e la durezza dell'arte e della vita insieme.  
Una Torre è il luogo dell'insieme. E' sempre una Torre: per Hölderlin, per Sigismondo di Calderón de la Barca.  
La salita al Carmelo, la conquista della Bellezza attraverso le tappe della privazione e della negazione è via facilmente conquistata da chi ha deviato dal corso delle cose. Questa sapienza di gesti, di simulacri di pensiero razionale, di relazioni informali è custodita da – e dentro - uomini e donne che qualcuno priva ancora dell'incontro con chi vive alla ricerca permanente di queste fonti.  
Troppo facile sostenere che il teatro ha già in sé la propria follia quasi dovesse difendersi da quella vera. Ma dov'è oggi questa follia del teatro? Quale teatro attenda all'ordine della vita ordinata?  
Dov'è quel teatro? Dove abita oggi il teatro?  
La paura abita il teatro.  
Si ha paura dell'impuro o che l'impuro diventi un viatico troppo facile per dimostrare la propria purezza. Ebbene sì, è una giusta paura ma vale per un tempo breve. La finzione ha vita corta. Un evento passa e va. E se il teatro ha esaurito la propria follia significa che fino al giorno del suo ritrovamento il teatro dovrà errare senza sosta e bussare alla follia altrui.  
Entrare dalla porta, sempre ammesso che l'ospite gliela apra, e condividere cose e saperi con chi abita la Torre.

E' la nostra via al Graal. E' il nostro ritorno all'albero della conoscenza.

Lavorando al dramma di Calderón de la Barca, "La vita è sogno" <sup>2</sup> , com'è nostra consuetudine, abbiamo fatto rifrangere pezzi di testo, ritradotto e riscritto, nei diversi laboratori ai quali partecipano allievi attori normodotati e allievi attori sensibili. Gli attori di Lenz, in questo caso maestri e compagni attori degli allievi – secondo l'accezione di perfezione di cui ho accennato – hanno praticato il lavoro didattico e formativo all'unico scopo di liberare le differenti capacità di ognuno di essere artista.

C'è chi è dotato naturalmente di molteplici capacità, chi di qualcuna, chi di nessuna. Ognuno, però, deve avere l'opportunità di saperlo così come ognuno deve avere la possibilità di scegliere altre vie per la propria esistenza.

I benefici terapeutici per ogni allievo – normale o sensibile – derivati dal lavoro teatrale dei nostri laboratori sono, a detta degli operatori psichiatrici e degli psichiatri stessi, evidenti ma abbiamo sempre considerato questo risultato solo una conseguenza dell'esperienza artistica.

La nostra storia teatrale di compagnia di ricerca si è formata sull'approfondimento linguistico delle opere di autori quasi sempre in conflitto con il proprio tempo.

"E' la stanza con le sue luci e gli amati volti, gli sembrava un'ombra, un sogno ed egli sentiva un vuoto, ancora, come sulla montagna, ma non poteva più riempirlo con niente, la luce era spenta, lo scuro divorava tutto; un'angoscia che non si può descrivere lo afferrava, e si alzò in piedi, correva per la stanza, giù per la scala, fin dinnanzi alla casa; ma invano, tutto era buio, il nulla – egli era un sogno a se stesso."

Questo è "Lenz" di Georg Büchner, la nostra opera prima di circa vent'anni fa.

"Mio padrone, questa volta io non racconterò, come la rapidità senza respiro mi porta e come leggero mi si è sollevato il piede. Perché spesso mi tratteneva il pensiero e lungo la strada mi girava indietro verso il ritorno. Perché l'anima mi cantava molte cose sognando."

Questo è, invece, un frammento della tragedia di "Antigone" nella traduzione di Hölderlin. A suo tempo è stata considerata prova tangibile dell'inizio della sua follia.

" – perché l'anima mi cantava molte cose/sognando. <sup>2</sup> , che magnifica follia!

E' sempre stata una questione di sogni e di risvegli, come il Prinz von Homburg di Kleist o come la sua Pentesilea, come il Faust di Goethe, come l'Hamlet di Shakespeare, come Segismundo di Calderón.

Il teatro non può che aprirsi a chi, autore o attore del proprio sottrarsi, non attende altro che una scena reale per tornare a vivere il proprio tempo. E se come scrive Renato Palazzi su Linus, in un sincero approfondimento, l'attore virtuoso e normale rischia di scomparire nel confronto con l'attore sensibile, perché più fragile teatralmente, allora è davvero arrivato il tempo della riflessione.

"Ungeheuer ist viel. Doch nichts  
Ungeheuer, als der Mensch."

Enorme molto. Ma niente  
più enorme dell'uomo.

## LA RIFRAZIONE DEL TEATRO

Francesco Pititto

Quando la luce attraversa un corpo trasparente e diversamente denso il suo raggio muta direzione. Viene deviato.

E' sui diversi modi e moti di questa deviazione che abbiamo lavorato negli ultimi sedici anni.

Il concetto potremmo anche trasporlo così: quando l'arte attraversa l'uomo – e la sua origine è sempre un altro uomo – il suo percorso muta. E' questo continuo mutare che, a mio avviso, restituisce all'arte la propria vitalità, la propria appartenenza sia al passato sia alla contemporaneità.

Nel teatro di ogni tempo l'uomo-attore ha rappresentato di fronte all'uomo-spettatore la rifrazione della propria bellezza.

La deviazione prodotta dal teatro ha permesso all'uno e all'altro – nonostante la comune appartenenza – di vedersi in campi diversi: l'attore assumendo la parte oscura, segreta e totalmente libera dell'uomo, e l'uomo a guardarsi agire e dire senza limiti né riguardi, libero nella forma e nell'espressione artistica.

Il raggiungimento di uno stato di verità-nella-finzione da parte dell'attore ha poi rappresentato, nel tempo, il primo traguardo di ogni vera esperienza teatrale. L'incessante ricerca di un metodo utile a rendere sempre più labile il confine tra realtà e rappresentazione ha posto – e pone ancora – la questione etica fondamentale per ogni atto teatrale.

Direi per il senso stesso del teatro.

Anche la finzione più esplicita ha l'intento di sostituirsi alla realtà così come la più problematica e cruda verità ha per fine ultimo l'improbabile scomparsa di quel confine.

Il teatro non è la vita a meno che la vita non sia il teatro.

C'è un solo attore per il quale questa equazione potrebbe essere vera: l'attore che non conosce quel confine, l'attore che non gioca un ruolo ma se stesso, l'attore che abita la scena come la vita.

C'è un nuovo soggetto che, da qualche tempo, ha rimesso in moto il meccanismo antico dell'attore e dello spettatore, dello scambio reciproco di sentimenti sinceri e di godimento estetico come non succedeva da tanto, la verità è riapparsa nella più esperta rappresentazione e il teatro ha ripreso a vivere.

Tra gli stessi attori normalmente dotati la sua presenza è stata di energica riscossa e di salutare straniamento. Il passaggio reciproco di sapienze razionali e naturali ha innalzato la qualità della creazione artistica: differenti abilità di movimento e gesto hanno aumentato gli strumenti di lavoro, sonorità vocali inaspettate hanno aperto nuove vie di ricerca, una stupefacente creatività diversa ha scardinato ogni metodo ritenuto efficace. I continui scarti dal previsto, dal facile, dall'ovvio hanno rimesso in moto la relazione umana – nei momenti di incontro come in quelli di scontro – così indispensabile per il lavoro teatrale.

Non poteva accadere prima perché i tempi non erano maturi, la società e noi stessi non eravamo pronti.

E' una rifrazione nuova, l'angolo di deviazione della luce non coincide con quello di sempre.

E' diverso, come il corpo che attraversa.

Gli strumenti.

Iniziamo con la scelta di una denominazione sufficientemente rappresentativa: attore sensibile. Non che gli attori normalmente dotati siano insensibili ma questi quattro anni di esperienza, a contatto con questi nuovi attori, mi fanno propendere per una definizione che sottolinea la loro caratteristica fondamentale: la maggiore sensibilità verso ogni aspetto della vita e delle relazioni umane. Non sono insensibili a niente anche quando sembrano interrompere ogni forma di comunicazione. Noi invece applichiamo spesso, e consapevolmente, forme di insensibilità (indifferenza, chiusura) verso ciò che ci sembra nocivo, noioso, superfluo e così via. Ecco, quindi, che attore sensibile può sostituire efficacemente altre formulazioni più attinenti al campo scientifico-pedagogico come: disabili intellettivi o fisici, diversamente abili, con abilità differenti, diversi, ecc. Ma veniamo alle tante questioni che la stessa esperienza ci ha posto.

Quali sono gli strumenti maggiormente idonei a leggere, decostruire, interpretare il lavoro d'attore di un attore sensibile?

Sono gli stessi utilizzati per descrivere la bravura, il virtuosismo, la genialità, la tecnica di un qualsiasi attore dotato di consapevolezza e privo di mancanze intellettive o fisiche?

E se gli strumenti interpretativi dello spettatore e del critico non fossero sufficienti a leggere una diversa sintassi di trasmissione di segni fonetici, corporei, psicologici e artistici a quali fonti si potrebbe attingere per dotarsi di mezzi critici adeguati? Le categorie dello stupefacente, emozionante, lancinante, struggente iniziano, a qualche anno ormai di distanza dalla comparsa in scena dell'attore sensibile, a non essere più sufficienti a comprendere e comunicare la complessità, la novità, la crescita di queste nuove figure d'attore.

Un esempio: come valutare la progressiva maturità tecnica, raggiunta da alcuni attori sensibili, che professionalmente praticano il lavoro teatrale in condizioni d'integrazione e che hanno ormai ampiamente superato lo stato di eccezionalità della loro presenza occasionale? Mi riferisco in particolare agli attori della nostra compagnia e a quelli della compagnia di Pippo Delbono.

Un modo certamente corretto sarebbe di parlarne come si parla di tutti gli altri, nel descriverne gli aspetti positivi e naturalmente i negativi; ma sia per gli uni che per gli altri occorrerebbe analizzare a fondo quali mezzi espressivi sono stati da loro stessi messi in campo.

L'arte teatrale non contempla una sola ed esclusiva modalità di riferimento linguistico e artistico ma lascia aperte tutte le possibilità creative per ogni elemento di costruzione della messa in scena, ivi comprese quelle derivanti da attori non dotati di piena consapevolezza. Diversi quindi nella forma della creazione teatrale, nella preparazione fisica, nell'improvvisazione, nell'acquisizione del testo, nella relazione tra i compagni, nell'uso della voce e della parola, nella concentrazione e nello stato della rappresentazione, nella replica e così via.

Proprio questa diversità ci rende perplessi sulla correttezza del metodo critico corretto poiché il risultato, non voluto, potrebbe indirizzare ad una visione troppo omologante – e quindi errata - in assenza di strumenti di lettura specifici. La storia del teatro è piena di streben faustiano alla ricerca della condizione perfetta; quella dell'attore tragico davanti al suo coro e alla sua comunità in un unico respiro collettivo di vita e morte, tra il qui e ora e l'ultimo bagliore del crepuscolo, in un augenblick di trascendenza tra il reale e l'irreale, tra la realtà e il sogno.

Dice Artaud:

"Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni."

Questo capita di frequente all'attore sensibile – così, naturalmente - mentre all'attore consapevole occorre un lungo training psico-fisico per arrivare soltanto alla soglia di questo stato. Come indicare allora questa diversità? Come leggerla?

E le infinite possibilità timbriche di alcuni attori sensibili che pian piano, con l'apprendimento di tecniche musicali e fonetiche, vengono trasformate in capacità professionali e quindi con il valore aggiunto della consapevolezza, della selezione e della scelta?

Ci siamo emozionati ed esaltati ascoltando le infinite variazioni sonore di Carmelo Bene ma altrettanto posso dire delle stupefacenti performance di una nostra attrice sensibile. Certo, senza assunti semantici complessi o contenuti profondi, ma come un piccolo genio che giganteggia con il proprio strumento: la voce. Pura anarchia di suoni, ma se la pratica e la disciplina dell'apprendimento teatrale portassero questa virtù naturale ad una forma più organizzata di comunicazione artistica come potremmo apprezzarne la peculiarità, la differenza?

Lo stesso ragionamento vale per i tanti esempi di talento puro per il movimento corporeo, per l'intensità interpretativa o per quella coreografica. La loro presenza arricchisce, aggiunge, integra il lavoro artistico. Da qui l'ennesima brutta denominazione di "laboratorio integrato".

Certo l'opera teatrale può essere letta nella sua forma totale, nel suo senso ultimo ma anche un affresco rinascimentale dopo l'emozione del colpo d'occhio – augenblick, come un battito di ciglia, uno sguardo rapido dell'occhio – richiede un'analisi profonda di ogni particolare.

Occorre prendere tempo, riflettere, per poi ricominciare a guardare.

E, al nuovo sguardo, quasi mai l'affresco è uguale a prima.

LA GRAMMATURGIA\* DEL FUTURO.

Sulla differente abilità degli attori disabili.

- DIFFICOLTA' DELLO SCRIVERE.

C'è una difficoltà reale nella critica teatrale italiana a scrivere delle opere teatrali in cui svolgono il lavoro artistico attori disabili insieme ad attori abili.

I motivi sono diversi: troppa partecipazione emotiva di fronte alla condizione di presupposta inferiorità, pietismo o pietà per la situazione oggettiva in cui si trova l'attore disabile, rifiuto esplicito o implicito a scrivere di talento o di virtuosismo, rifiuto basato sul presupposto dell'inconsapevolezza o della supposta evidenza dell'inferiorità tecnica attoriale, sproporzione del giudizio positivo sul carattere sociale della questione rispetto al risultato artistico-poetico e così via, fino ad una sorta di istintivo, inconscio fastidio ad essere testimone dell'evento per alcuni.

L'elenco dei presunti motivi della difficoltà dello scrivere – come per qualsiasi altro spettacolo – è lungo e trova aggiornamento costante nel progressivo presentarsi sulla scena di nuove occasioni su cui riflettere.

Ci siamo interrogati a lungo sulla condizione degli attori disabili in fase di rappresentazione, sulla loro consapevolezza della verità e della finzione, su cosa potesse significare il loro mostrarsi secondo le modalità stabilite dalla drammaturgia ad un pubblico composito

Ci siamo interrogati e continuiamo a farlo sostanzialmente per due ragioni: la prima è che tutta la nostra visione estetica e etica del nostro teatro precedente è stata una premessa (ma questo lo abbiamo capito dopo) alla nuova pratica attuale e la seconda è che, dopo quattro anni, ci stiamo accorgendo che la nostra stessa vita artistica è cambiata radicalmente.

- DIFFICILE E' IL FACILE.

Dove abita più la poesia nel nostro mondo attuale? Ci siamo chiesti mettendo in scena le opere e le traduzioni classiche di Hölderlin. Oggi iniziamo a saperlo. Metà della vita di Hölderlin è trascorsa nella cosiddetta "notte della ragione" e in questa metà della vita ha creato le liriche più alte. Ma se la notte durasse l'intera vita dell'artista? E se in questa notte si celasse invece una tale energia e necessità espressiva prigioniera del cosiddetto giorno che, se liberata, rivelasse una maestria e un talento inimmaginabili?

All'inizio pensavamo che le "apparizioni" (quando il teatro "appare" e tutto si sospende) fossero dovute alla grazia, alla leggerezza, alla sensibilità che tanti disabili intellettivi possiedono naturalmente ma la ripetizione, la continuità, la stupefacente crescita e la trasformazione in reali capacità professionali di queste qualità ci hanno letteralmente esaltati; non in tutti gli allievi che frequentano i diversi laboratori ma in alcuni di loro. Abbiamo attuato una selezione così come scegliamo gli allievi migliori del corso base per "normo-dotati".

Al quarto anno abbiamo in compagnia, con già quattro produzioni alle spalle, tre attori down perfettamente inseriti. La dizione non è perfetta e nemmeno l'articolazione ma le variazioni timbriche e la fluidità del movimento sono superiori. La memoria del testo è buona e si affina via via che le repliche e le riprese si susseguono. I tempi e i ritmi dell'azione teatrale acquistano qualità e intensità nei velocissimi spazi di improvvisazione che, peraltro, sono la vita del linguaggio teatrale. La disciplina e la serietà sono la norma ma ciò che ancora ci affascina ogni volta è la perfetta sintesi scenica testo-parola-presenza-finzione. Lo stato ideale dell'entrare e dello stare in scena, la trance, lo svuotarsi e il riempirsi, ecc. è qui praticato senza bisogno di tecniche specifiche: è "normale".

La volontà poi di continuare a crescere, di comunicare all'esterno - la tournée - è bisogno impellente e stimolo continuo. I modi del comunicare sono altri, di fronte al microfono dell'intervistatore il dialogo è pressoché nullo poiché i ritmi del pensiero e della parola sono diversi. La condizione del dialogo non può esulare dal contesto in cui il dialogo può davvero esprimersi. Inutile richiedere sintesi, tempi stretti o comunicazioni ad una collettività sconosciuta.

La comunicazione, perché avvenga, abbisogna di fiducia, intimità e attesa.

La pazienza - e la pigrizia - sono caratteristiche comuni. Il tempo va goduto da chi, fino a qualche decennio fa, non arrivava alla vecchiaia.

- DIFFICOLTA' DEL VEDERE PIU' CHE DEL SENTIRE.

Ma torniamo alla questione iniziale: la difficoltà dello scrivere.

La prima condizione che riteniamo interessante riguarda più lo sguardo che l'emozione.

Pensiamo che il critico - o lo spettatore - debba predisporre ad una visione completamente libera, intendendo per libera una fruizione priva di bagaglio culturale con annessi gli strumenti della decodificazione. Certo si tratta di una condizione paradossale per chi di questi strumenti ha fatto la propria professione ma qui siamo di fronte ad un evento specialissimo e soprattutto, se tolto dalla gabbia del mondano o dello stupefacente, assolutamente nuovo. Non esistono gli strumenti e quelli in uso non sono adatti.

La seconda condizione può essere delineata in forma volutamente provocatoria: il disabile in scena è teatralmente interessante in quanto disabile, portatore di estraneità e di sofferenza, di differenza e di alterità o lo è in quanto virtuoso interprete di una nuova espressività e di una nuova sapienza teatrale?

La bravura del più bravo degli attori normali che sospira l'ultimo "to be or not to be" cos'è se confrontato al "io qui o io non qui" dell'attore al quale è davvero indifferente essere o non essere?

La terza e ultima condizione - ma solo per inventarne una successione infinita - su cui riflettere è lo spettatore.

Nella nostra esperienza la diversa composizione del pubblico presente alle rappresentazioni ci ha permesso di coglierne le altrettanto diverse reazioni.

Vale la pena ricordarne una: lo stupore. Lo stupore attonito di fronte alla complessità che il lavoro artistico propone, la sovrapposizione di livelli di lettura, di partecipazione, di abbandono, di critica, di emozione, di godimento visivo ha fatto sì che, nell'abbondanza barocca dei segni, un sentimento comune venisse avvertito con grande rilievo: essere di fronte a qualcosa che nel futuro del teatro - o nel teatro del futuro? - rappresenterà certamente un'epoca nuova.

Per noi il teatro è nato millenni orsono, per loro nasce solo oggi.

\*GRAMMATURGIA: Termine non mio ma inventato da Barbara Voghera, sublime Amleto contemporaneo.

## IO QUI O IO NON QUI

Francesco Pititto

"Io qui o io non qui...". Mi interessava sicuramente l'assonanza con il to be or not to be ma di più la condizione dell'essere in un luogo o in un altrove possibile. L'avevo già sperimentato un anno prima nel corso di un laboratorio integrato propedeutico a questo HAM-LET, la mia traduzione era scivolata dal problema del vivere o del morire a quello della coscienza del trovarsi in un posto definito, la scena, o da un'altra parte, la vita. Perché la scena non è vita, il cuore non continua a battere, la pelle non invecchia? Questo è il problema.

Questo sarebbe il problema se ci fosse la consapevolezza del distacco tra quel che si è e quel che si rappresenta in scena ma quando questa consapevolezza non c'è? O meglio quando questo distacco non avviene? Loro entrano in scena dalla vita e tornano alla vita dalla scena. Come se da lontano risuonasse un lamento attraente, un flauto magico che li trascina dentro; e loro vanno fiduciosi dietro il suono. Fiduciosi perché già conoscono quel suono, loro stessi sono il flauto. E' questo il punto. Le nostre attrici hanno dovuto percorrere la stessa strada senza sapere. Hanno dovuto vedere. Cambia il ritmo della creazione, l'improvvisazione diventa stupefacente se non ci si adagia allo stupore. C'è un talento innato in alcuni di loro. Le nostre attrici, che portano in corpo la storia di Lenz, hanno aperto il varco all'inatteso e all'imprevedibile. La loro straordinarietà sta in questo: dentro una gabbia di complessità - traduzione, drammaturgia, messa in scena - si sono introdotte nude da ogni sapere acquisito e lì sono rimaste a lottare contro il talento che la natura ha donato a caro prezzo ad altre attrici - attrici nuove le chiamiamo, privi di nominazioni come siamo. Consonanti costrette da lingue grosse, pigrizie sconosciute a discipline di lavoro, stati d'animo fluttuanti come comete hanno segnato il lavoro comune di approfondimento e memorizzazione del testo. Mai abbiamo rinunciato alla qualità e alla quantità, alla complessità della creazione artistica e ai diversi livelli di rappresentazione scenica. Semmai ci siamo posti il problema della necessità di modificare le caratteristiche fonetiche delle nuove attrici per uniformarle alle nostre. E' un problema ancora aperto e nel frattempo trasmettiamo informazioni come possibilità, possibilità in più da utilizzare come strumenti attoriali. E' giusto? Non lo so, ancora.

Dall'Ham-let all'Urfaust passando da Hölderlin e Kleist la nostra ricerca è nel linguaggio, in primo luogo nel linguaggio il teatro deve ritrovare un senso.

"Agli uomini è il senso dentro dato,  
come meglio far la scelta,  
e questo vale come fine, questo è la vita vera,  
da quel principio a mente gli anni della vita iniziano a contare."  
Scardanelli.

Ho tradotto questa lirica di Hölderlin ripensando a Pellegrino Parmense, sede di una comunità terapeutica, dove da diversi mesi stiamo facendo un'esperienza integrata di altra natura. Gli allievi sono ex degenti del manicomio di Colorno ora ospiti di una unità di recupero. Hölderlin si firma ormai con tanti nomi tra cui Scardanelli; ormai è il tempo del "ritorno alla fonte", senza vincoli e senza barriere. E' un tempo lungo che durerà più di quarant'anni, metà della sua vita. E' da questa seconda nascita che inizierà a mettere in versi l'oscurità della sua notte e a rappresentare nella parola poetica una umanità superiore. Ho seguito il laboratorio di ricerca teatrale lasciando a Federica il compito di attirarsi le differenti sensibilità in campo, le passioni, i risentimenti, le attese rimanendo deuteragonista di una creazione scenica complessa. All'inizio ho indicato un testo costituito da frammenti dell'Urfaust di Goethe con una variante ovidiana sulla coppia di anziani - File e Bau - presente nel Faust. Erano solo versi tradotti, parole su un foglio bianco, una vendetta postuma a favore di Hölderlin la cui grandezza non era mai stata riconosciuta dal suo amato Goethe. Qui il dialogo si faceva tra soggetti monologanti, il ritmo di ognuno apparteneva strettamente, disperatamente, ad ognuno. Le parole tornavano a galla riportando su, oltre la superficie, il balbettio del testo. Tra noi drammaturghi-registi-attori e tra gli ospiti e operatori allievi di Pellegrino non c'erano solo passaggi del Faust ma c'era anche lui, Scardanelli. L'ho visto nella timidezza e nei piedi tenuti aperti di Paolo, nella fine potenza vocale di Daniela, nel mostrarsi di Sante, nell'esserci di Giovanni, nella rapidità di Ivano e nella vagare di Ivana, nel volersi attrice di Mirella, nella sordità attenta di Luigi, nel sarcasmo elegante di Mario, nella spinosa intelligenza di Marco. E poi ho visto noi, Lenz, e mi sono chiesto se lo streben a cui tende Faust, se la spinta a ricercare bellezza e unità perdute, avesse davvero bisogno di parole, di un testo-pozzo a cui attingere per ritrovare quel "senso dentro" che è dato agli uomini. O non fosse invece uno strumento della nostra incapacità nel vedere quel che si è già visto un tempo, in un altro posto.

Occorrerà avere la loro pazienza per rispondermi e permettere al teatro di crescerci entrambi