TEATRICA

ALBE 1

Passare "La mano" o sparigliare?

Teatro delle Albe, *"La mano"*, 2005

Il nuovo spettacolo del gruppo romagnolo parte dal romanzo di Luca Doninelli, ma poi in pratica lo tradisce (fecondamente)

di Nevio Gàmbula

"Pensare a Dio, e perdersi" - con queste parole Isabel diventa ombra di se stessa; abdica alla sua essenza umana, ponendosi nelle mani di un'entità che la trascende e la consola. "Ora appartengo a Dio" - cioè: ora non sono più mia, non basto più a me stessa; ora il mondo, e i suoi segni, non sono più nelle mie mani, io sono solo strumento della sua volontà. C'è, in questa deriva di Isabel, una rinuncia alla propria forza generatrice, come uno scaricare il peso del mondo: io me ne libero, Dio saprà salvarlo. Ora, nel suo abdicare a se stessa, Isabel ammette la propria impotenza umana; adotta un surrogato rasserenante - "voglio un Dio da cartolina", afferma, non un "Dio-mostro" - e il conflitto (col mondo, coi segni, con l'altro) cede il passo all'auto-distruzione. È qui che trionfa il guasto; nello stesso istante in cui Isabel fugge dalla sua responsabilità umana, la luce / del futuro cessa di ferirla. Vive "nella pace" - *requiem in pax*: Isabel si uccide senza darsi la morte. Non più la comunione - libera e spoglia, come la chiama Emilio Villa - dell'umano con se stesso o con l'altro, ma il deperimento nell'indifferenza al mondo. Il cristallizzarsi di questa esperienza estraniante omaggia, a modo suo, l'autorità costituita: in fondo, evita ogni confronto, non disturba il manovratore; in fondo la sua non-vita si traduce in una prassi esistenziale - in una *stasis* - del tutto *compatibile* con i rapporti di potere esistenti. "Credo nelle energie interiori" - dice Isabel; ma cosa le parla veramente dentro? Quale cedimento, o evento totalizzante, o griglia concettuale suscita in lei comportamenti? "La mia scelta - è ancora Isabel a parlare - è stata quella di crearmi un vuoto dentro". È un vuoto che va fatto per accogliere e sentire la "pace" che quelle "energie" fanno scaturire, una pace che è il suo escludersi dalle vociferazioni babeliche del mondo; prima l'energia della droga, poi quella di Dio. La morte-in-vita cambia ciclo. "Quello che ho è per Dio" - adesso, nel presente; ieri, quello che aveva Isabel era per la cocaina. Cambia la posizione dei fattori, ma il risultato è lo stesso "stare fuori" - *dis-trarsi*. La droga come rifugio; il Dio come droga. Nel chiuso della sua stanza-cripta, o nella sua caverna primitiva, Isabel compie un sacrificio rituale: la memoria del fratello, il chitarrista Jerry Olsen, è simbolicamente immolata sull'altare del divino; Jerry è ciò che la lega all'esterno, alla "vita pazza" di prima; va sacrificato per farlo vivere in forma diversa, e perché fecondi un'altra Isabel. Ma ciò che Isabel sacrifica in realtà è essa stessa; è il sacrificio dell'umano, appunto.

La mano di Luca Doninelli è tutto questo collasso: Isabel si inabissa nell'infanzia

dell'umanità. L'anima perduta è qui senza progetto di futuro; ma è anche, paradossalmente, senza progetto di lingua. La lingua degenera nel suo uso più vieto. Se, come scrisse magnificamente Albert Caraco, la prosa può solo scegliere tra il caos e la banalità, qui la prosa di Doninelli restaura una narrazione cristallina, che deraglia in una "trama" in cui i tormenti del personaggio appaiono come superficiali, placati dall'andamento troppo lustrato della scrittura. Il mio è un "racconto" - dice Isabel; e per raccontare - aggiunge - "ci vuole dell'ordine, no?". Ecco: il ritorno all'ordine, la docilità della lingua, la sua "trasparenza micidiale". La lingua evade dal tormento presentandosi senza eccedenze, pulita, da resoconto in stile talk show. Una scrittura in fondo rassicurante, dolente solo nel significato, quindi monca; quasi come un resoconto psichico falso, tenuto sotto controllo da un "io" che sa di essere sotto i riflettori e che perciò auto-censura le forme del suo presentarsi, per lo meno per garantirsi la prossima esibizione. La resa, oltre che umana, è dunque anche letteraria: la vitalità linguistica è sostituita con il compiacimento d'una storia di marginalità sofferente; si compie il passaggio da una scrittura come esaltazione delle possibilità implicite nel segno (foniche, semantiche, sintattiche) ad una scrittura letteraria bloccata sulla funzione referenziale.

In teatro - scrive Novarina - il corpo mette a morte la parola. In un certo qual senso, gli attori e i registi diventano *autori* e il "testo spettacolare" ha qualità sintattiche e grammaticali radicalmente diverse dal testo scritto. Il primo non può che tradire il secondo. Lo traduce, lo traveste, lo trasporta in altra dimensione e, infine, lo smerda. Il teatro restituisce un'altra verità. E può capitare che le due entità, all'apparenza nate in simbiosi, in realtà si distacchino a tal punto una dall'altra da far gridare all'omicidio. Nel caso della trasposizione sulla scena del romanzo *La mano* di Doninelli, ad opera del *Teatro Le Albe* di Ravenna, nessun grido del genere è stato lanciato; sembra anzi che la consonanza sia perfetta, quasi che il tempo dello scritto - e i temi e le forme e il tutto - sia lo stesso dello spettacolo. Eppure, eppure ... Eppure lo spettacolo resiste al desiderio di morte-in-vita che anima lo scritto; le sue cadenze vigorose troncano la pulsione auto-demolitrice del romanzo. E la sua lingua, ecco: qui la lingua si dissocia dalla lingua comune, è anti-naturalistica, esaspera la sua espressività, azzera la rappresentazione; insomma, si pone su un piano radicalmente differente - diciamo pure dissonante - rispetto alla sua base letteraria. È una lingua consapevole, critica su se stessa e sorgiva di alterità. Ecco, diciamo che la consapevolezza scenica e il rigore della regia di Marco Martinelli in un certo qual senso fanno esplodere il romanzo, riducendolo a pre-testo, elemento dunque secondario nell'economia dello spettacolo; quel che ha infatti pregnanza è una "scrittura scenica" che esibisce la propria energia vitale in aperto contrasto con il chiudersi in se stessa di Isabel. Probabilmente, almeno nelle intenzioni degli autori, la volontà era quella di disporre secondo una "coerenza assoluta" il sentire del personaggio con l'impalcatura scenica; fortunatamente, però, la fisicità estrema della recitazione e della musica riesce a minare fin dalle fondamenta la "disperata preghiera" di Isabel, sempre sulla soglia dell'abbandono mistico. Del clima da ultima spiaggia dell'umano proprio del testo la situazione spettacolare si nutre solo in parte. Se la composizione musicale punta decisamente all'esaltazione della dimensione rabbiosa del rock, la recitazione limita allo stretto necessario la funzione referenziale del linguaggio, per esaltarsi in una materialità vocale e gestuale in evidente rivolta contro il testo (e contro l'idea di teatro come messa in scena di un qualcosa che viene prima). La concezione direi *crudele* dell'impianto, col recupero della tentazione di fingere celebrando il massacro di ogni incantesimo, proietta sulla scena istanze di rottura che non appartengono alla decadenza del personaggio, che lo trascendono, anzi lo superano facendo percepire allo spettatore una "urgenza vitalistica" che restituisce all'umano le sue possibilità. Insomma, se è lecito avanzare dei dubbi sulla qualità del testo, scevro non solo di ogni pur minima messa in crisi del linguaggio, ma anche di quella capacità evocativa che ha reso grande, ad esempio, *Passaggio* di Berio-Sanguineti o il *Prometheus* di Goebbels su testo di Heiner Müller, è anche vero che va sottolineata la capacità di Martinelli di fare esplodere, sulla scena, l'intreccio "musica-voce-corpi-visione", limitando almeno in parte i danni dell'uso "gastronomico" della lingua proprio del romanzo. Il teatro ha messo a morte la parola, davvero.

C'è stato un tempo, invero troppo lontano, in cui rinnovare il teatro significava "far cortocircuitare il linguaggio". C'era la convinzione che le strutture segniche non fossero

neutre; si pensava - e a ragione - che il reticolo dei significati perdeva tutta la sua forza espressiva se il modo di esporli - insomma i suoi significanti - si limitava a "rifrangerlo". Poi è arrivato, implacabile, il presente; e il suo teatro isterico, scisso in se stesso: da una parte il tutto-significato, dall'altra l'estetica delle sole forme; da una parte la dimensione consolatoria delle vicende immediatamente comprensibili (tipica, ad esempio, del teatro "di narrazione"), dall'altra la rinuncia al senso - e dunque alla tensione utopica del teatro (tipica di certa ricerca teatrale, per cui la scena è un esercizio estetico o un gioco d'immagini da contemplare). Si è insomma persa per strada la capacità di determinare una nozione di teatro stimolante e liberatrice, capace di riaprire il discorso, in grado di superare la crisi di senso in corso; cioè si è perso proprio quello che oggi servirebbe, il piacere del *miglior teatro*, di quella vertigine scenica che, nel mentre invita a prendere posto nell'abisso, sollecita un'esistenza *altra*. Il miglior teatro - scriveva Michele Perriera - è quello che scava nella mente e nella storia; può avvalersi del corpo a corpo con lo spettatore o di una "discrezione" fascinosa, purché recuperi la sua valenza di *indagine particolare* del presente. A partire, ovviamente, dalle sue strutture specifiche, visto che il teatro, per interpretare il presente ha bisogno di interrogare prima di tutto se stesso, a partire dalla centralità del corpo dell'attore e dunque delle tecniche di recitazione. Ecco, diciamo che nonostante i tempi non siano propizi, è su questo sfondo diciamo "antico" che si muove da sempre il *Teatro Le Albe* di Ravenna, sempre animato dal tentativo di andare oltre le convenzioni teatrali acquisite. E in questa direzione si muove, pur contraddittoriamente, l'ultimo suo spettacolo, tratto appunto dal romanzo *La mano* di Luca Doninelli e con la musica di Luigi Ceccarelli. Sviluppando le intuizioni de *L'isola di Alcina*, spettacolo del 2000, la compagnia ravennate riesce a proporre un riuscito incrocio tra le funzioni specificatamente teatrali e quelle musicali. Dal punto di vista del risultato, sembra corretto parlare di *teatro musicale*, per lo meno per come è stato inteso da autori come Maderna, Berio, Nono, Sciarrino e, in ambito teatrale, da Carlo Quartucci. A partire dalla necessità del confronto tra piani espressivi diversi, si sperimentano gli effetti teatrali del "gesto musicale" e le possibilità musicali degli elementi che concorrono all'evento scenico, dalla recitazione alle luci alla regia. *La mano* è una sorta di "concerto di arti" in cui la musica si compenetra nella recitazione, la parola nell'immagine, le luci nel gesto, e dove la partitura registica dilata efficacemente le possibilità espressive del teatro. La strada tesa a superare i confini tra i generi è suggestiva, per lo meno perché agevola un coinvolgimento totale dello spettatore. Ed è una strada che, se percorsa con consapevolezza e non per mero vezzo estetico o mercantile, rivela la necessità di superare la chiusura di ogni campo specifico; che cos'è in fondo il teatro se non la sintesi suprema di diverse forme artistiche? Non c'è dubbio che il *Teatro Le Albe*, e in particolare la regia di Marco Martinelli, stanno seguendo questo percorso con sempre maggiore forza espressiva. Intanto, lo spettacolo dimostra una giusta energia per uscire dalla banalità delle nostre scene: palesa un ottimo impianto di progettazione *sul* teatro, evitando innanzitutto di uniformarsi alle mode del momento; se la normalità "galleggia sulla rappresentazione", la tessitura ordita da Martinelli evita ogni pseudo-realismo a vantaggio di una scrittura scenica che mette in gioco prima di tutto se stessa. Non si può ricominciare - diceva Carmelo Bene - che dalla critica della rappresentazione. La prassi scenica delle *Albe* va in questa direzione. L'orchestrazione delle luci, a cura di Vincent Longuemare, è convincente, mai tesa a creare atmosfere lirico-seduttive o di mero sottofondo, piuttosto a evocare situazioni immaginarie, ora un palco da concerto rock ora le vetrate di una cattedrale, rafforzando espressionisticamente la recitazione di Ermanna Montanari o sostenendo ritmicamente la ricchezza delle invenzioni musicali. Così le scenografie create da Edoardo Sanchi, e in particolare la piattaforma circolare dove si agita scomposta e musicante l'attrice per gran parte dello spettacolo: un seducente e brutale cerchio della memoria o, come scrive lo stesso Martinelli nelle note di regia, un "sepolcro-carillon" che risuona di morte e di gioco. Anche la musica attesta la volontà di allontanarsi dal sentire del tempo; e difatti Ceccarelli lavora sulla memoria della strappo operato dal punk nella metà degli anni settanta, o strizza l'occhio a certe sonorità che nel rock hanno rappresentato l'alternativa all'intrattenimento, in particolare in certi passaggi debitori delle composizioni di John Zorn (Locus Solus o i lavori con i Naked City). Qui Ceccarelli, più che il rock come "lamento della carne", come dice Luca Doninelli riferendosi all'oggetto del suo testo, fa esplodere un rock dal turgido sapore di rivolta, esaltandone la forza "dell'odio, della ribellione delle viscere, dell'avversione" che fin dalle origini lo ha contraddistinto. Analoga passione segnata da vitalismo caratterizza la recitazione di Ermanna Montanari,

e in particolare la sua vocalità. Quel che più sorprende della voce di Ermanna Montanari è la sua fisicità esasperata; ciò che l'attrice mette insomma in gioco è "la materialità del corpo che sgorga dalla gola", dunque ritmo fonico che si riversa con impeto dal sangue, dal sudore, dal mestruo, dal tremore dei nervi e privo di ogni tensione alla regolazione normativa della corporeità, privo cioè di ogni legame col pensiero religioso, solitamente poco tollerante nei confronti di ogni corpo libero, o con le regole canoniche della dizione teatrale. Nella Montanari parla il corpo, ora non più tenuto al guinzaglio; parla l'eccedenza del corpo rispetto all'ordine del discorso, mistico o funzionalistico che sia. L'eco che la sua voce stimola nell'ascoltatore è prima di tutto "viscerale e tattile"; la relazione che apre è *concreta*, delinea uno spazio di incontro tra corpo e corpo, uno spazio euforico dove i segni che fanno da tramite tra l'Io dell'attrice e l'Altro dello spettatore aprono un rapporto *improduttivo*, la cui unica finalità è la ricerca del *piacere* (del piacere di recitare, del piacere di ascoltare). In questa concretezza anti-economica sta la sua grande valenza liberatoria, soprattutto in tempi come questi, dove l'evidente decadenza, al pari del venir meno di ogni pensiero alternativo, agevola il ritorno del trascendente (d'altra parte, con Goya, *il sonno della ragione genera mostri*) o dell'efficienza mercantile. La Montanari apre uno squarcio, rimette la materialità corporea al centro del mondo: la sua voce primitiva "ferisce il divino" irrogando l'esaltarsi solenne del corpo sonoro, e "nega la merce" evitando ogni accenno di piacevolezza tranquillizzante. Essendo nient'altro che *materia corporea*, la sua voce rimanda sempre ad una fitta serie di relazioni fisiche *in situazione*: le azioni timbriche, i cambi di ritmo, i passaggi di ottava, la sua particolare tendenza al suono cavernoso, la capacità tecnica e il rigore con cui si applica, persino l'uso sapiente dello spazio che la accoglie: tutto, nella sua articolazione vocale, tende ad espandersi in materia tangibile che vibra come gesto *qui e ora*. Nessun "soffio originario" si manifesta nella voce della Montanari, nessuna "merce" parla in lei: c'è solo lo sgorgare del corpo, nella dialettica serrata tra desiderio e limitazione. L'urgenza dell'espressione vocale - la sua *necessità* - è tutta nella volontà di affrontare il rapporto tra potenzialità creative del corpo e le convenzioni che ne limitano la portata. La vocalità "crudele" della Montanari è anche un interessarsi alle forme esistenti per deformarle, riformarle, trasformarle: *ogni dire in voce è s-montaggio*: l'attrice si *s-dice*, mette sotto scacco il discorso funzionale. C'è come la decisione di mostrare la propria alterità: affermazione serena di un modo differente di intendere l'arte della recitazione. E così facendo si avvicina alla crudeltà artaudiana, dove *crudele* "significa assolutamente necessario e determinato, calcolato, controllato in contrapposizione a spontaneo; significa lucido, cosciente" (A. Ponzio); e dove "crudele" significa anche *critica* della normalità teatrale.

Nonostante alcune perplessità legate al testo, lo spettacolo *La mano* del *Teatro Le Albe* è un lavoro importante, che continua a seguire rigorosamente un percorso di sperimentazione sulla materia teatrale senza cedere alle tentazioni della pacificazione. Resta la curiosità di vedere uno spettacolo delle *Albe* fondato su un testo che mette in discussione la lingua, una scrittura "perversa" (nel senso di Barthes), "eccedente" (nel senso di Nancy), non rivolta alla "trama", ma al *senso* inteso come incrocio doloroso di "plasticità della lingua" e "capacità di significato", dunque realmente fuori dal coro, non omologata, "impura" (nel senso di Martinelli), fuori dalla segregazione dell'atto di scrivere in recinti che ne limitano l'espressività. L'intuizione dello spettacolo, allora, e in particolare quel suo indugiare sulla ricerca delle relazioni tra il suono e il corpo, approderebbe nei pressi di quella *totale* "rinuncia alla rappresentazione" che è stata la più grande invenzione del teatro novecentesco.

Formato pdf

Sommario | Teatrica