

## Poco lontano da qui. Il duetto Guidi Montanari



Innanzitutto un incontro. Quello tra **Chiara Guidi** ed **Ermanna Montanari**, cofondatrici, rispettivamente, di **Societas Raffaello Sanzio** e **Teatro delle Albe**, due tra i più importanti gruppi della ricerca teatrale italiana. Da un lato una tensione dilaniante verso l'immagine come filtro di un concetto, dall'altro l'incarnazione di echi profondi dentro il profilo spesso della parola parlata; all'incrocio delle due estetiche un'irrinunciabile poetica del corpo, della presenza, di un'astrazione totale eppure paradossale che porta con sé la frenesia di un ritorno al presente, al contatto con gli occhi, a una comunione essenziale con lo spettatore. O quantomeno con i suoi confini intellettuali. *Poco lontano da qui* è innanzitutto questo, un incontro fortemente voluto dalle due performer,

anime vibranti di un pensiero-limite che si fa tecnica, tensione e abbandono, abitando orizzontalmente e osmoticamente un piano espressivo comune. Nebuloso, concavo, gelido, come coperto di brina appare lo spazio, una foresta di tende bianche che scorrono su carrucole, fogli di carta appuntati su intelaiature di alluminio ad altezza d'uomo e una grossa campana di ferro che resterà muta, con la fune lasciata al tentativo di sorreggersi. Insieme al biglietto ci viene consegnato un fascicoletto che riporta stralci di un carteggio tra Guidi e Montanari, dalla fase embrionale dell'estate 2011 al debutto nell'autunno 2012; un affascinante documento che fotografa il passare delle idee insieme alle stagioni, l'affiorare di piccoli concetti, di relazioni fondamentali tra i due linguaggi e di necessarie distanze nella loro espressione, sempre alla ricerca di un luogo di sperimentazione; una materia che (complice l'ottimo estro delle due penne e forse una certa perizia nel montaggio degli scritti in fase editoriale) affiora piano piano e ha il ritmo d'onda di stagno. Malgrado tutto, questo documento rappresenta il lascito più significativo dell'opera che accompagna, forse perché quello più sincero, più chiaro e che risolve in sé, con una dialettica aperta pur nella sua sostanza aurorale, i temi di scontro e di confronto. Il primo movimento sulla scena è una mano che, da dietro a uno dei fogli, sbrina la visuale, come svegliandosi una mattina d'inverno che tutto intorno è neve. «Il volo di un falco che attraversa le cose, che le illumina con la sua evidente eleganza. Questo è per me la gravidanza teorica del fare, dell'essere teatro: alchimia di astratto e concreto», si legge nel carteggio. Stipati in abiti quasi monacali eppure con stoffe che rispondono alla carezza delle luci, i due corpi si cercano timidamente, dialogando con i suoni laceranti di **Giuseppe Ielasi** che accerchiano lo spettatore; con i tremori detti da Mejerchol'd nei 33 *svenimenti* rivive una fragilità totale della quale la posa di spalle, il doppio identico delle due schiene e delle due chiome brune raccolte in una treccia – quasi un'immagine/eco dell'intero spettacolo – sono riassunto ultimo. La ricerca della materia si compie in una nebbia emotiva, la stessa in cui, nel carteggio, prende forma la necessità di richiamare alla memoria la concreta condizione storico-politica del conflitto, della prigionia, dello strangolamento della voce popolare: ispirate anche dalle illustrazioni dei *Quaderni russi* di **Igort**, prendono allora corpo le figure di Karl Kraus, di Rosa Luxemburg, di Anna Politkovskaja. «Anna non ha scritto una sola parola senza prima sentirla e agirla», si legge ancora. E questa urgenza si intuisce, in scena, nel continuo cercare l'una il corpo dell'altra, una tensione che il più delle volte agli occhi dello spettatore arriverà già sgonfia, troppo lirica. «Come accosteremo materie così diverse? Ci serve un'idea compositiva che non risolva le differenze e che tuttavia crei unità, una coesistenza carica di tensioni»: in parte il problema sta qui; se in più punti affiorano, quelle tensioni sono ancora troppo simili a intuizioni, sono qualcosa di sotterraneo, come se i due linguaggi che pure hanno diversi punti in comune – il lavoro radicale sulla voce, lo sguardo magnetico che delimita il campo d'azione di ogni movimento, l'evocazione – non riuscissero sempre a trovare il modo di risolversi in un verbo scenico concreto.

Eppure i segni visivi e testuali sono molti, tra riferimenti all'opera di Čechov con pose da “gabbiano” appena ucciso, le ali spezzate; il senso di morte della campana che non suona mai; una tanica di petrolio rovesciata sul bianco della sottoveste e il suo nero incendiario come quello dell'inchiostro che macchia e che non si

cancella. Tutte punte d'iceberg di realtà "poco lontane da noi", sepolte nel nostro immaginario, come sono le lettere di Rosa Luxemburg dal freddo della prigionia, in cui «un abbraccio amoroso all'intera natura» spia il passaggio dei bufali, simbolo di forza e mitezza, una condizione alterata del vivere cui fa eco, messa in scena in un ragionamento analitico, la convivenza sullo stesso palco di due radicali estetiche della ricerca.

Al "verbo sacro" della Politkovskaja risponde un altro documento, la acida lettera anonima che si lamenta del patetismo e del buonismo della giornalista russa; per dare voce a questa replica Montanari fa alzare le luci in sala e chiede a due tecnici di sgombrare il palco e di posizionare in proscenio il leggio, simbolo quasi proverbiale del suo linguaggio performativo, in uno slancio autoironico comune a quello di Guidi, che in più di una scena prende di mira certa sacralità di Raffaello Sanzio. Si tratta però di ammiccamenti eccessivamente autoreferenziali, che finiscono per allontanare la materia critica invece di avvicinarla, disperdendone la pregnanza e la necessità. Le indicazioni fondamentali ci arrivano forse da quell'epistolario che, nelle parole di Enrico Pitozzi che lo "introduce" in una nota conclusiva, è «un modo per farsi carico della responsabilità del dire, del nominare». Ma questo preciso compito non dovrebbe di per sé appartenere all'opera stessa? Questo dire, questo nominare dovrebbero forse trovare una cassa di risonanza proprio nelle azioni e nelle parole che i corpi portano sulla scena.

«In fondo la decisione di lavorare insieme non è più forte dell'idea di ciò che vogliamo ottenere?». Appunto.

**Sergio Lo Gatto**