

Lettera 61

Luca Zenobi

«NON IO / NOT ME / VOI SIETE PERDUTI / VOI»

«NON IO / NOT ME / VOI SIETE PERDUTI / VOI».

È il testo stampato a caratteri capitali su una serie di cartelli a fondo bianco: un performer vestito di uno strato di domopak, di un grembiule da cucina e di un cappello da chef, con stivaloni lucidi al ginocchio che lo fanno assomigliare a un satiro, li estrae da una carrozzina, mostrandoli orgogliosamente e poi gettandoli alle sue spalle.

Mi trovo dietro uno scaffale della cucina del Ripa Hotel, in via degli Orti di Trastevere 3, a Roma. Sono insieme a una quindicina di persone, vestite come me di una leggera tuta bianca da imbianchino con tanto di cappuccio – quelle che compri a un euro e novantanove all'Eurospin –, indossata sopra ai vestiti prima di essere accompagnato nel luogo della performance. La strana commistione di emozioni che si cristallizza nel momento antecedente all'apertura del sipario, quando sei seduto in un teatro e le luci si spengono, nell'ambiente stretto e scuro in cui siamo diligentemente messi in riga, in piedi, uno a fianco all'altro, si trasforma in un lieve timore, un'ansia che il rito della vestizione, inatteso e inspiegato, contribuisce ad accentuare.

Il Romaeuropa Festival 2011 presenta per la prima volta nella sua versione integrale il progetto *Wunderkammer soap*, del performing arts ensemble ricci/forte, un percorso in sette tappe ispirato a testi del tragediografo elisabettiano Christopher Marlowe (*Didone, Faust, Tamerlano, Edoardo II, Ero/Leandro, L'ebreo di Malta, La strage di Parigi*), con la regia di Stefano Ricci. Estratti brevi costruiti su performance di circa mezzora che vanno in scena in loop in sei diversi luoghi della capitale, luoghi «altri» dal teatro, officine, garage, camere d'albergo, opifici; una voce fuori campo, che si alterna a musiche e rumori, disvela – da narratore onnisciente, quasi da burattinaio – i moventi interiori che guidano la convulsa gestualità degli attori.

La luce è livida, il performer, gambe accavallate e aria spavalda, fuma una sigaretta seduto sul piano della cucina e aspetta osservando

con distacco che i quindici/venti soldatini bianchi si sistemino ordinatamente nel poco spazio che è loro riservato. La tv è accesa, sullo schermo un blob di immagini in cui al peggio delle trasmissioni nazionali-popolari si alternano fotogrammi di film hard-core. L'accostamento scontato, diventato oramai quasi un refrain del peggior moralismo dei salotti pseudo-intellettuali – televisivi e non –, nel montaggio serrato sottoposto alla nostra visione diventa pregnante, si scorge l'affinità visiva e concettuale tra il *cumshot* reiterato e l'esposizione alle telecamere non tanto del corpo femminile, ma di quella smodata voglia di apparire, di mostrarsi nudi davanti al mondo, di far vedere anche le tonsille, l'anatomia di un io che per vivere deve essere non solo guardato, ma guardato con lussuria – che sia partecipe o indifferente poco importa. La superficie della scena rischia di essere confusa con una delle molte sterili e ormai noiose rappresentazioni pop della decadenza inarrestabile che caratterizza la società e la cultura del nostro tempo. È colorata, eccessiva, caleidoscopica, ammiccante, ma non è piatta, non è uno specchio, è prismatica, e i raggi che emana svelano la complessità di un quadro fintamente manierista. L'«eroe» tragico si aggira nel suo piccolo mondo con l'andatura claudicante che i tacchi vertiginosi gli impongono, animale ingabbiato tra esaltazione del peccato e richieste di pentimento – la voce fuori campo accompagna con scansione monocorde i gesti nervosi di Faust –, fa sfoggio del potere che la sovraesposizione del suo corpo e della sua anima esercita sui suoi pari. Faust non è l'eccezione, è mediocre tra i mediocri, uguale tra gli uguali, tanto vicino al tuo quotidiano da fartene sentire il puzzo e lo charme, da lasciartene assaporare la dolcezza e il disgusto: guardami, – dice Faust – del mio insensato affanno giornaliero ho fatto la mia bacchetta magica, e con questa ti incanto. La ricerca disperata di un'identità che distingua Faust dalla massa – che dia una qualche consistenza a quell'orgogliosa contrapposizione VOI/IO scritta e mostrata –, che lo sollevi dall'odiata mediocrità, non può che avere una forma paradossalmente comune e volgare.

Lo spettacolo a cui assisto, tentando di superare con l'occhio le superfici orizzontali delle scaffalature dietro alle quali mi hanno posizionato, è ispirato a uno dei capolavori del teatro elisabettiano, *The Tragical History of Doctor Faustus* (1604), ed è la seconda tappa del ciclo di performance, dei sette brevi squarci da venticinque minuti – la durata dell'episodio di una soap opera – che compongono *Wunderkammer soap*. Le soap, contenitori che raccolgono un infinito catalogo di sentimentalismi e intrighi famigliari, di fronte al successo dei reality show sono oramai assimilabili a fotoromanzi ingialliti. Così come le antiche *Wunderkammer* hanno dovuto cedere il passo al feti-

cismo della merce, all'illimitata riproducibilità di ogni oggetto. Mettere insieme nel titolo di questo ciclo due elementi «superati» della storia culturale dell'Occidente, tanto più se cronologicamente così distanti tra loro, non sottintende il vagheggiamento di un'epoca d'oro, di un idillio perduto, fa esplodere piuttosto, in maniera quanto mai rumorosa, il mutamento in atto che i performer portano in scena: dalla ricerca di una compensazione che passava per il sogno di mondi lontani, inarrivabili, esotici, di amori travolgenti e drammatici, all'immedesimazione con una pseudo-quotidianità che vuole l'annullamento di ogni distanza tra chi sta dentro lo schermo e chi assiste allo show. Il patto faustiano con il demonio – nel testo di Marlowe il tentativo paradossale di contrapporsi al fluire eterno del tempo con un contratto a termine – si trasforma nel patto con il mondo della tv, firmato intingendo il dito in un barattolo di miele, mimando nel vuoto il gesto di chi scrive, schizzando sul pubblico – reale e immaginario – il suggello di un contratto che la tradizione vuole siglato con il sangue. I presenti assistono ma sono anche parte integrante, sporcata da questo atto convulso. Non partecipiamo attoniti alla rievocazione di Elena, l'archetipo della bellezza per il mondo occidentale, il mago ha solo se stesso da mostrare, e sa che è ciò che vogliamo vedere.

L'alchimista, l'erudito onnisciente è degradato a protagonista di uno degli infiniti reality show televisivi, ambientato in una camera delle meraviglie riempita di oggetti feticcio, resti dell'infanzia – cavallucci, pupazzi, bolle di sapone, carillon –, scenografia divenuta oggetto di vendita promozionale, pubblicità occulta, più che testimonianza di un vissuto unico e irripetibile. L'economia domestica – tagliare il cibo, cucinare, cullare un neonato nella carrozzina – si tramuta in orgogliosa gestualità da offrire in visione a un'audience affamata di ciò che ingurgita quotidianamente; il laboratorio alchemico è diventato una cucina, gli ingredienti magici sono sedani, melanzane, pomodori, i resti «di una vita tiepida. / la mia. / sugo rimasto sul fondo del tegame. / attaccato. / bruciato. / e sopra / le impronte digitali / di qualcuno che non riconosco» (*Mash-up Theater ricci-forte*, a cura di Francesco Ruffini, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2010, p. 151).

L'atto conclusivo: Faust – Andrea Pizzalis – estrae dal forno una corona di spine con due peperoncini a mo' di corna, prende un cuore di animale che taglia con una mannaia e, al ritmo infernale di musica techno accompagnata da irritanti luci stroboscopiche, lo affetta con gesti violenti. Poi si versa addosso un pentolone di salsa di pomodoro, prima di sdraiarsi esausto sul piano della cucina sotto una luce cianotica. Faust-Cristo sanguinante che ha dato in pasto il suo corpo ai fedeli

spettatori, Narciso annegato nel «sugo» della propria esistenza, demone autoincoronato, può ritrovare nella pesante gravità del riposo mortale la bellezza livida di una reliquia, dell'icona di una santità tutta catodica. Un battesimo mefistofelico che non passa attraverso l'evocazione del demone, ma che segna l'identificazione con un Mefistofele sporco, violento, pornografico, per nulla interessato all'anima, perché ciò che ha consistenza reale nel mondo è solo il corpo e la sua esposizione fetisticamente esibita.

L'ostentazione quasi ossessiva per il corpo, per una sessualità violenta, sfoggiata, è un elemento centrale degli allestimenti di ricci/forte – in *macadamia nut brittle* e *grimmless*, cui ho assistito il 25 e il 27 aprile al Teatro Palladium di Roma, scene di sesso e di nudo sfociano in una sorta di iconizzazione dei corpi dei performer, che dopo una serie di «maltrattamenti» subiti vengono santificati in un'immobilità statuaria, del tutto simili a quadri o sculture classiche, esaltando il perfetto equilibrio tra recitazione e performance, tra musica e parola, tra violenza e lirismo. L'intento è di affondare le dita in quella abissale frattura tutta contemporanea fra l'abuso di potere del reale sull'individuo – soprattutto attraverso i media – e l'insopprimibile istinto a cercare una pienezza di senso dell'esistenza. Non si tratta soltanto di uno smascheramento di aspetti dell'umano che la nostra contemporaneità fa fatica ad accettare e a vivere – la morte, la violenza, il delirio di onnipotenza, i meccanismi del potere –, ma di scandagliare il meccanismo che tale rimozione mette in moto in una realtà che riporta quegli stessi elementi sulla scena in modo mediato, violento, ossessivo, ma inevitabilmente privo di senso e unicità: «la fama, dicono, è un epitaffio / che la pioggia e gli uccelli becchettano / finché le lettere sulla lapide non diventano illeggibili. / non ci credete / non date le spalle ai clown» (p. 159).

Non è lo shock, non è il sesso esplicito e violento, il cuore di questo teatro: ciò che ti resta addosso dopo gli spettacoli di ricci/forte è l'impressione non di aver assistito alla rappresentazione di una contemporaneità satiricamente deformata o grottescamente amplificata tramite lo «specchio» del teatro, si ha piuttosto la sensazione di essere entrati dentro l'essenza più profonda di una realtà di cui si è inevitabilmente parte. Non c'è eccesso perché l'equilibrio fra testo e rappresentazione, fra testo e performance è perfetto – e da questo punto di vista si è paradossalmente vicini a un teatro «classico». È l'aspetto che ti lascia esterrefatto di fronte a delle macchine teatrali così lucidamente congegnate: la percezione che l'apparenza rumorosa e sconcertante sia costruita su un'impalcatura saldissima, fondata sullo smembramento e sulla sintesi

dei testi di ispirazione – si tratti di Marlowe, dei fratelli Grimm o di Dennis Cooper –, dalla quale emergono situazioni e atteggiamenti elementari della nostra esistenza... che possono persino ancora commuoverci.