

‘doppio’ rispetto al mondo comporta anche il concetto di realtà invertita. Quanto alla seconda citazione, la nostra epoca – mi sembra – presenta ancora questa tendenza, perché ogni spettacolo veramente repubblicano può incorrere nel pericolo della chiusura dei luoghi architettonici che lo ospita (non più tramite la rozza censura poliziesca, ma attraverso la soffice, ma non meno inflessibile, richiesta di adeguamento alle norme di sicurezza che, in Italia, hanno determinato un’estetica degli spazi e degli spettacoli *adatti* a quegli spazi). Ora io credo che il teatro, essendo un doppio della vita, debba poter sussistere in qualsiasi condizione esso si trovi. Non esiste una parte di mondo che, a priori, determini o favorisca più di ogni altra la suscitazione del teatro. Un teatro che abbia senso deve poter esservi anche in mezzo alla guerra e alla fame. Nei lager non vi fu teatro – se non quello obbligato dagli ufficiali o dai capi-baracca – perché si programmo sistematicamente la distruzione della matrice umana, dunque non era più possibile alcuna forma di doppio teatrale. Quando affermo che il teatro deve poter esservi in qualunque condizione esistenziale esso si trovi, voglio dire che il suo sviluppo può dipendere, ma *non* dipende in assoluto da un determinato contesto politico e culturale. Ogni contesto politico e culturale, in quanto configurazione di mondo, tende a essere superato dal teatro. Un superamento che è già una vera e propria soppressione essenziale del problema. E d’altra parte il contesto, la legge, i vincoli, sono i motivi per cui esiste l’impulso del doppio teatrale, per l’arte, è che il mondo v’è. Che v’è ciò che v’è”, diceva Wittgenstein, nel senso che il mondo è la causa perfettamente e tremendamente sufficiente per creare. Questo non comporta benedire i vincoli, ma essere consapevoli che ogni cosa esistente – e tanto più quella che ha il potere di legiferare – è vincolo, e, come tale, è causa di un impulso di superamento che gli artisti, per primi, devono sentire e attuare. Allora occorre essere consapevoli che, comunque, la legge è fatta per essere superata. Sono convinta che esistano contesti politici e culturali per cui, a questo mondo, si viva peggio o meglio. Ma in ambiente strettamente teatrale risulta strano parteggiare veramente e fino in fondo per un dato contesto, perché sempre, e in ogni caso, si tratta di rifare il mondo. In definitiva penso che, dal punto di vista artistico, e, a maggior ragione, all’interno di un’efficacia politica, occorra avere una certa indolenza nei confronti della legislazione, che è una specie di prontezza verso qualsiasi cosa possa capitare, per cui è meglio puntare decisamente ad altro: a ciò che ti rimane. Per indolenza non intendo indifferenza, ma quell’insieme di circospezione e noncuranza stoico-senecana di chi sa che deve fidarsi del materialismo della propria esperienza, più che della superstizione in un ordine superiore. Non si può avere fede nella legge. Si tratta di vedere come è possibile dare vita a ciò che abbiamo creato nella mente, nonostante e a causa della legge.

Lo ORO COPIATO

La Critica e il ronzio del Coro¹ di Romeo Castellucci

L’idea che generalmente si ha della critica è quella di una riga tra due mondi non di per sé comunicanti: l’arte e gli spettatori. La critica è nata genealogicamente e psicologicamente soggetta all’arte, e ha dovuto preoccuparsi di farsi dialettica e orientarsi verso una direzione pontificale che finalmente avrebbe acceso un dialogo, seppur fittizio, tra le due parti. Ora, per il mio luogo di provenienza – il teatro – e per la metafora che qui evocherò, associo la critica al lavoro del Coro nella tragedia attica; al ronzio continuo del Coro; al suono sordo del suo sforzo muscolare per comunicare l’osceno (l’incomunicabile) e ‘la scena della crisi’. L’ingresso del Coro è per me una delle invenzioni più potenti di tutto l’immaginario e della speculazione estetica occidentali. E con il Coro che lo sguardo sull’arte in qualche modo si raddoppia. Da qui nasce il desiderio continuo della novità, credo, e il bisogno, in ogni caso, di un pensiero parallelo. Il problema della critica infatti, non solo non esiste al di fuori del sistema occidentale, ma risulterebbe – prima di ogni pensiero missionario – del tutto incomprensibile: qualcosa come una bizzarra creatura da laboratorio.

Il Coro attico è, per statuto, vigliacco, pusillanime e curioso. Proprio in questo consiste il suo potere di commozone: nel suo tentativo, in definitiva disperato, di spiegare e di comunicare. La sua goffaggine inopportuna rende evidente, sul piano dell’azione e dell’operazione simbolica, il fallimento del suo intento al suo interno. Perché già tutto è nell’aria, prima ancora e nonostante esso; tutto è già nelle onde dell’aria e si trova all’esterno, afferrabile. Il suo è il tentativo perenne degli adulti di fronte ai bambini: la moderazione. Ma egli non è ‘esatto’, al pari degli eroi tragici che si muovono nell’errore come in una sostanza cristallina. Non è rotondo, come il godimento del mondo di fronte al sangue. Condannato in questa zona limbale – non è esattamente un attore, non è esattamente uno spettatore – questa creatura, fatta per lo più di matéria grigia non è, in una parola, ‘esatta’ al teatro.

Il Coro si muove nel gioco estenuato del pendolo pedagogico le cui estremità risuonano come l’arte e la città. Il problema è quello di non avere una personalità sufficiente a sostenere qualcosa di compiuto come lo ‘spettacolo-di-sé’, per attardarsi, invece, in un forsennato lavoro di continuità tra un campo e l’altro. Accende e spegne le luci in continuazione. Lumeggia e smorza. A un certo punto fa di tutto per non spezzare l’esile filo della comunicazione ridotto a un lumicino quando questa ristagna inerte nella psiche dell’eroe; oppure ombreggia i toni quando il dramma, in pochi colpi, vorrebbe contrarre l’azione.

Il Coro, con il suo discreto ingresso e con il suo stare appartato – appunto a lato del teatro – modera il mito, rendendolo, di fatto, impossibile o inattuale. Il Coro spiega senza coraggio la lezione agli spettatori, frantumando il centro della

¹ In *La crisi della critica teatrale*, Bulzoni, Roma 1999.

scena. Ora, infatti, i centri sono due, e, laddove ve ne sono due, potrebbero esservene otto, ecc... L'opera diventa, insomma, 'plurale'. Non ha più un centro (per i giocatori dei segni, è una benedizione).

L'arte cade, una volta per tutte, nel campo del linguaggio, e senza possibilità di ritorno. La critica gioca dal suo interno la stessa intermittenza del linguaggio, una volta che l'arte ha perduto la sua continuità e la sua spaventosa libertà. La critica riconduce ai pascoli del discorso la forza dell'attore, il quale, come il bue, è semplicissimo e ignorante la sua efficace bellezza. Non si accorge di nulla, lui. Parla. Perché è il Coro che intanto lo intrattiene e lo fa vedere. Ma il parlare dell'attore non è il suo stupore. Il parlare dell'eroe, dell'attore, ora, è una nuova forma di bellezza che subentra alla fabula stessa del suo essere, mentre prima era lì, dove appoggiare i piedi su un palco era già favola. Ora l'attore deve spingere continuamente questo fatto nel pleonastico dialogo in cui la critica del Coro fa la parte della finta tonta. Sennonché questo gioco, fatto di segni e di finte scoperte, ha stancato tutti. Il gioco dei finti traumi non regge più. Per non parlare delle 'scoperte' in campo artistico... Una vera pena.

La critica deve uscire dalla città. Il corifeo, o - fuor di metafora - il critico, dovrebbe trovare il coraggio di seguire di nuovo i sentieri delle capre e svuotare il proprio oggetto: allontanarsi dall'eresia didattica che la città gli impone e smettere i benevoli panni della prolissità. Il corifeo tornerebbe allora alla condizione da cui, probabilmente, provenne: essere un vecchio satiro che fa della sorpresa la sua arma e che consuma tutto sul posto. Alla macchia! Mai nell'arte; ma sopra di essa, sotto, o a destra o a sinistra. Il corifeo dovrebbe forse divenire l'anticorpo stesso dell'arte: il suo antidoto. Antidoto così forte da confondersi con il veleno. Da confondere il veleno. Stordirlo per intensità. La critica che concepisco è una critica che va, prende il fagotto e scappa. Tremendamente complessa, costruita, e che, al limite, può non occuparsi affatto di arte perché si trova in una posizione più sorprendente dell'arte stessa, la quale, il più delle volte, è di una noia mortale. La critica così sarebbe prima di tutto movimento, un principio di movimento, capace già di per sé, di generare potenza. La critica che genera eloquenza letteraria è un genere, ora, che rimane fermo nella superstizione dei propri intenti pedagogici. L'arte, tutta l'arte, da sempre allude e tende a un luogo che, del resto, la inerisce: il teatro.

Teatro mentale o teatro fisico, è il teatro la forma iniziale più vertiginosa che un gruppo di umani si possa dare, tanto nel passato quanto nel futuro. È un teatro quello a cui pensa il pittore, il musicista, il poeta... È l'unica configurazione che ci restituisce in forma intatta la facoltà dell'incanto, la potenza riposante della fiaba. È forse una necessità, per la critica, tornare a guardare al teatro, ora. Non già come faceva il Coro attico: da un lato, e malcelando la non casualità della sua presenza lì, in quel momento, bensì al centro, umilmente riconquistato dopo il pellegrinaggio sui monti. Allora si ritroverebbe lì, solo spostata di alcuni metri. Non con lo sguardo a pappagallo che guarda un po' il pubblico e un po' la scena... Al centro, sì, ma non centralizzante come un mirino. Al centro, piuttosto,

to, come il cane che capita in piazza. Occorre che si prenda tutto, che esiga tutto, sotto lo sguardo di tutti. In tutta la sua evidente megalomania che si esprime ora al ridicolo. Il megalomane chiede tutto perché si mette tutto in gioco. Senza protezioni né appelli. Certo, il più delle volte il megalomane, salito al centro del palco, non ottiene proprio niente, se non l'intero se stesso e, per un attimo, nel più perfetto gioco del teatro.

La critica, allora, sarebbe al fianco dell'attore? Possibile? La critica che compenetra l'attore? Che viaggia in esso? Che cos'è? Una rinuncia o una forma parrassita? A questo punto forse viene in mente il termine 'retorica'. 'Retorica' è la parola che ci viene in aiuto come una tecnica del futuro, adatta alla critica. Occorre drammatizzare l'ineluttabile: il fatto che siamo stati gettati nel linguaggio, abitando la pletora del linguaggio. Due volte: per dimenticare. Ottenere tutto nella consapevolezza della propria corruzione da un corpo di verità. Studiare Quintiliano: ecco cosa dovrebbe fare la critica, e dirlo con la gola sessuale di Artaud.

Favola:

L'arte era magica.

Quello che faceva... ebbene... lo attuava.

Lo sapevano tutti.

Poi venne il Coro... questo personaggio.

Piano piano ha ucciso il bue del teatro; la musica della sua ruminazione.

Allora il Coro è andato sui monti.

In mezzo ai rovi ha capito qualcosa: la lezione del corpo, forse.

È tornato nella città.

Non sapeva più cosa dire, ma certo è che era diventato un profeta

o un figlio di puttana, che parlava con la voce doppia, meravigliosa.

La sua voce era di polvere, era vecchia.

Quello che una voce diceva... ebbene... lo attuava.

Non c'era modo di sfuggirgli.

La parola si riversava nella sua matrice in continuazione

e ti tremavano i polsi a starlo a sentire;

era diventato un artista.

Qualcuno mi disse che baciò le ginocchia scricchiolanti del diavolo

per ottenere l'arte meravigliosa della retorica.

Che è il futuro.

Marrone.