Romeo Castellucci: toccare il reale

Attilio Scarpellini
3 Settembre 2015

Sembra che uno spettatore del *Purgatorio* di Romeo Castellucci al festival di Avignone, dopo la scena dello stupro del figlio – che tuttavia era una visione mancata – abbia violentemente urlato all'attore che interpretava il padre: "Ti è piaciuto? Mostro!". O almeno così racconta Dorota Semenowicz in uno dei tanti bei saggi che compongono *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci* (a cura di Piersandra Di Matteo, Cronopio 2015), libro plurale e nel contempo stranamente organico, costituito da voci di critici e studiosi riuniti a Bologna nel convegno *La quinta parete. Nel teatro di Romeo Castellucci,* organizzato nell'aprile 2014 durante la personale dedicata al fondatore della Socìetas Raffaello Sanzio intitolata *E la volpe disse al corvo. Corso di Linguistica generale*.

Clitemnestra, ph. Luca Del Pia

Se fosse vero – ma ciò che importa è soprattutto che sia credibile – l'aneddoto sarebbe una versione temperata e attualizzata del famoso episodio raccontato da Stendhal in *Racine e Shakespeare* dove un soldato di Baltimora che nel 1821 montava di guardia in una sala teatrale, nel momento in cui Otello stava per strangolare Desdemona, imbracciò il moschetto e sparò all'attore che interpretava il Moro, fracassandogli un braccio. Saremmo cioè tornati in quella illusione perfetta – come la chiamava lo scrittore francese – che da oltre un secolo ha disertato le scene mondiali. Con in più, lo "stato di pericolo" evocato da Artaud (*comédien et martyre* della stessa epopea scenica castellucciana, come racconta Lucia Amara nel suo saggio) e il Reale di Lacan esplicitamente citato dal titolo del libro, un Reale che secondo la Semenowicz "oltrepassa e mina le strutture dell'ordine simbolico". Saremmo nel campo per l'appunto minato dell'ambivalenza delle immagini (delle "cattive immagini": il pensiero di Didi-Huberman corre attraverso il libro) davanti alle quali lo spettatore, proprio perché rimesso al centro della scena dalla "piccola rivoluzione copernicana" del regista romagnolo (De Marinis), non ha che due scelte: opporre resistenza o cedere completamente "a ciò che vede assorbito dall'ordine diegetico al punto che il confine tra finzione e realtà sfuma".

La strana organicità del volume curato da Piersandra Di Matteo, dunque, nasce da un paradossale disagio critico, registrando anzitutto l'inesorabilità di questo spostamento sullo spettatore, perturbante e a tal punto ambivalente che un'altra studiosa, Eleni Papalexiou, non sa dove rubricarlo con precisione, se alla voce "partecipazione" (e dunque spettatore emancipato, nell'accezione di Rancière) o nella veste di "ricettore passivo", corpo "dominato, posseduto, marcato dall'esperienza teatrale" (e dunque spettatore di culto, immobilizzato, "centro" nel senso di un bersaglio).

Nessun libro *su* Romeo Castellucci può del tutto evitare di essere anche un libro *di* Romeo Castellucci, cioè di entrare nell'irradiazione di un pensiero che essendo costantemente in opera, eccede e fagocita le proprie letture, rivelandosi volta per volta più profondo o più banale, più razionale o più assurdo, antico di un'antichità addirittura arcaica (così nell'introduzione di Marco De Marinis che riprende un appunto dello stesso regista sulla "disciplina della rappresentazione occidentale") o irriducibilmente nuovo (se in tal senso bisogna intendere le riflessioni di Enrico

Pitozzi sull’indeterminazione heisenberghiana del linguaggio scenico di Castellucci che attraverso l’evanescenza del suono rimette in discussione l’immagine e *rifà* il mondo).

Pilade e Oreste, ph. Luca Del Pia

All’avanguardia o alla retroguardia, per citare l’ironico dubbio di Flaszen su Grotowski, all’avanguardia *e* alla retroguardia, come forse ogni vero artista, Castellucci è il creatore enigmatico sul quale tutti hanno ragione (anche chi lo attacca) e sul quale contemporaneamente nessun teorema estetico riesce a esercitare una presa definitiva. Così come lo riassume Massimo Marino, ricomponendo in un ritratto sfaccettato le feconde contraddizioni disseminate nel percorso storico della Socìetas Raffaello Sanzio, partita negli anni ’80 “con furori e umori barbarici” da una zona espressiva che non è neanche esattamente il teatro: “Ha enfatizzato di volta in volta la sottrazione figurale e la presenza corporea, il corpo malato e la forza vitale dell’animale, rifiutando le troppo facili consolazioni delle trame narrative ha evocato e fatto rivivere, ha esplorato forme antiche come quelle del mito e della tragedia attica e inventato visioni, ha posto ardui

problemi intellettuali e sviscerato l’istintualità, la necessità di una comunicazione/ricreazione neuronica, corticale”.

Non sorprende che dietro la maggior parte dei dispositivi di lettura proposti dal libro, la figura che è sempre in agguato sia l’invisibile o una virale incertezza su ciò che effettivamente si vede nella trasparenza dell’opera visionaria di un regista che è tra i più grandi ed efficaci costruttori di immagini nell’arte contemporanea degli ultimi anni. “La vera arte – scrive con squisito candore teoretico Gian Maria Tosatti, ex critico passato all’azione prima nel teatro poi nell’arte visiva – non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è”. E non funziona diversamente il Reale lacaniano (nel saggio della Semenowicz e in quello di Marie-Hélène Brousse). O quell’intensità post-linguistica del corpo umano che per il teologo Marcello Neri è la stimmate (lo *stile* come lui lo chiama) di un teatro capace di praticare l’incarnazione al suo massimo grado – che non è teofanico e visivo ma piuttosto “disappropriato” di tutte le sue identità e le sue ipostasi – come “possibilità realistica di Dio”. O la sospensione, il *non so che* (il *je ne sais pas quoi* di Vladimir Jankélévitch) che per Enrico Pitozzi, complice la traumatica vibratoria sonorità degli apparati musicali di Scott Gibbons, incrina le immagini sceniche di Castellucci e ne dissolve la formalizzazione, rendendole “transitorie e impermanenti”. Una considerazione non lontana dal falso riconoscimento del *déjà vu* (notoriamente un “mai visto”) evocata da Alain Read nella sua analisi di *Go down Moses* e in genere di tutte quelle scene che il teatro della Socìetas importa dal passato facendole riaccadere e risignificandole in quanto memoria del presente (un’interessante via di indagine per arrivare a discernere la demoniaca abilità di Castellucci nello sfruttare luoghi comuni dell’immaginario, fino al punto di crearli, o meglio di istituirli *ex novo*).

Apollo e Ermes, ph. Luca Del Pia

Vedere, credere di aver visto, rivedere. Inganno, ma inganno veritiero, dissimulazione geniale e persino troppo onesta, così onesta dall’essere crudele. Sofferenza dell’immagine, e sua sfigurazione, in quella “torsione totale” della lingua della rappresentazione che Joe Kelleher vede in azione come “lezione di oblio” in *Sul Concetto di volto nel Figlio di Dio* e in *Uso umano di essere umani*. Di certo la figura del contatto, del tocco non è peregrina: il teatro di Romeo Castellucci è nel bene e nel male un assalto alla ragione attraverso i sensi. Il regista cesenate, dice Piersandra Di Matteo, cerca la commozione più che la

comunicazione – e la commozione è quasi sempre violenta. Forse un solo altro artista visivo produce la stessa mescolanza di sentimenti contraddittori prodotta dalla visione dei suoi spettacoli, è il pittore Mark Rothko – iscritto, o deposto, nel titolo e per così dire nella “entelechia” di *The Four Seasons Restaurant* – delle cui grandi tele James Elkins ha scritto che “tutto concorre a sovraccaricare i sensi… e non è una sensazione piacevole: il dipinto è tutto attorno allo spettatore che si sente insieme minacciato e confortato, sostenuto e asfissiato”.

Toccare il reale è simile a uno di quei thriller dove ogni testimone racconta la propria versione dello stesso accadimento, un puzzle in cui la facoltà critica, sontuosamente soppiantata da quella esegetica, è ridotta al grado zero: all’osservazione, alla capacità, a dire il vero appassionante, di ricostruire meticolosamente i tasselli di un’immagine ambigua cercando in essa ciò da cui l’esattezza e la ragione sono sempre fatalmente sedotte, l’errore, la parallasse, il punto di crisi.

Nicholas Ridout con l’inizio, perfettamente raccontato, di *Orfeo e Euridice*, Dorota Semenowicz con il *Purgatorio*, Alain Read con *Go down, Moses*, Shintaro Fujii con *The Phenomenon called I*, Daniel Sack con la *Crescita XII* della *Tragedia Endogonidia*: tutti sembrano intenti a ricostruire una scena decisiva. Anche chi, come Annalisa Sacchi all’inizio del suo saggio sceglie di rievocarne, da brava warburghiana, un’*altra*, di utilizzare un’analogia, spostando il teatro altrove: a Pompei nel febbraio del 1863, quando l’allora direttore degli scavi Giuseppe Fiorelli ordina di colare gesso liquido nelle cavità e ottiene così il primo calco completo di un corpo umano. I calchi sono corpi fissati nel momento di scomparire – fotografie fossili – corpi e insieme rappresentazioni di corpi. Un’intera genealogia di artisti e di teorici considera il teatro come una lunga iniziazione del corpo al mistero della propria scomparsa. E tra questi, dice Annalisa Sacchi, c’è la Socìetas Raffaello Sanzio che a Pompei dedicò l’edizione della Biennale diretta da Romeo Castelluci, *Pompei romanzo della cenere*.

Orestea II, ph. Luca Del Pia

Dovunque ci si sposti, sembra che questo teatro anti-narrativo, votato allo spaesamento e alla parallasse, non faccia altro che produrre in continuazione racconti, o, come sostengono sia la Sacchi che Tosatti, romanzi. Epopee polverose e minori dove il tempo si racconta senza averne l'aria, attraverso le tracce arcane che deposita nella zona liminare tra la veglia e il sonno, nel momento in cui l'immagine e il reale si risvegliano l'una con l'altro, nel balenio di un'allucinazione. Come nel sogno freudiano del bambino che brucia citato da Dorota Semenowicz: un padre, esausto dopo ore di veglia accanto al figlio morto, si addormenta nella stanza contigua e sogna il figlio che gli si avvicina per dirgli in tono di rimprovero:

“Padre non vedi che brucio?”. Svegliato da quelle parole, il padre scopre che il corpo del bambino ha realmente preso fuoco. È in quella transizione di sofferenza tra sonno e veglia che il Reale ci tocca. Quando l’immagine, come nel teatro di Romeo Castellucci, è fuori controllo.

Il libro:

***Toccare il reale. L’arte di Romeo Castellucci*, a cura di Piersandra Di Matteo, Cronopio Edizioni 2015, pp. 235, € 18,00.**

Leggi anche su doppiozero lo speciale *Lettere a Romeo Castellucci*

*Le immagini rappresentano scene dell’*Orestea *della Socìetas Raffaello Sanzio del 1995. Lo spettacolo sarà ripreso con altri interpreti per il Festival d’Automne di Parigi (2-20 dicembre). Fotografie di Luca Del Pia.*

toccare_il_reale_cover.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO