DOPPIOZERO

Il teatro del reale: Richard Maxwell

Rossella Menna 7 Giugno 2016

Se per parlare di Richard Maxwell, drammaturgo e regista americano acclamatissimo della scena teatrale di sperimentazione, muoverò con una certa consapevole tendenziosità da un breve richiamo a qualche scottante estratto di rassegna stampa italiana che lo riguarda, non è per provincialismo, provocazione o captatio benevolentiae del lettore assetato di fulmini e saette, ma perché qualsiasi discorso su Maxwell e i suoi New York City Players è per la natura stessa della sua opera un discorso su come essa viene recepita. E affinché un discorso abbia senso occorre, almeno in un primo momento, circoscrivere un campo.

Una posizione scomoda per lo spettatore: note sulla reception

2005, *Pompei. Il romanzo della cenere:* una storica edizione della Biennale Teatro diretta da Romeo Castellucci, nel segno di uno sbilanciamento verso la performance e l'immagine, di una apertura estrema alla ricerca in tutti i linguaggi artistici, di una problematizzazione del concetto di rappresentazione e delle questioni legate alla spettatorialità: «Peccato che i molti stimoli di questo mosaico siano stati traditi proprio dal solo spettacolo ospitato dal Teatro Goldoni, *Good Samaritans*, scritto e diretto da Richard Maxwell per i New York City Players con coproduzioni anglo-tedesche, esempio banale di un teatro commerciale sdato, con modeste canzoni e mal recitato: un richiamo al direttore Castellucci a non uscire dall'ambito della ricerca in cui eccelle», scrive l'autorevolissimo Franco Quadri su Repubblica; «uno scivolone inspiegabile nella commedia, per giunta noiosa, con *Good Samaritans* di Richard Maxwell e la compagnia New York City Players», gli fa eco Fernando Marchiori su Ateatro.it. Gli spettatori, come registrano le cronache dei quotidiani locali, sono disorientati, alcuni irritati, altri stupefatti ed emozionati.

Nel 2009, 2011 e 2012 il regista torna in Italia con tre lavori diversi, ospite questa volta rispettivamente del Festival di Santarcangelo, del Festival Vie, e ancora di Santarcangelo.

Sono passati alcuni anni da quella Biennale di ceneri e braci, e siamo ormai negli anni ’10, in cui l’irruzione del reale sulle scene e nella fiction in generale è diventata endemica al punto giusto perché irrompa anche tra le pagine di una furiosa teorizzazione. Negli stessi mesi in cui David Shields con il fortunato manifesto *Reality Hunger* (New York, Knopfs, 2010. *Fame di realtà*, Fazi, 2010), prova a ridisegnare i confini della narrazione e del romanzo, Carol Martin dà alle stampe *Dramaturgy of the real on the world stage* (Palgrave Macmillan, 2010) seguito da *Theatre of the Real* (Palgrave Macmillan 2013), in uno sforzo di render conto di una evidente moltiplicazione di spettacoli votati al *reenactment* dell’evento, all’inclusione o alla ri-costruzione sul palcoscenico del quotidiano. In Italia, nel 2011, in seno al festival torinese *Prospettiva,* diretto da Fabrizio Arcuri e Mario Martone, nasce una pubblicazione a cura dello stesso Arcuri e di Ilaria Godino intitolata *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea (*Titivillus, 2011).



New York City Players.

Gli atti della tavola rotonda *Linguaggi di realtà* organizzata dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna nel dicembre del 2010, vengono raccolti, sempre nel 2011, in un numero monografico di «Prove di Drammaturgia» intitolato *Teatro/Realtà.* E ancora nello stesso dipartimento si lavora, appena due anni dopo, nel 2013, a un annuale di «Culture Teatrali» intitolato *Realtà della scena. Giornalismo/Teatro/Informazione*. Nella stanza accanto a quella di teatrologi e teatranti, si infiamma un dibattito filosofico sul concetto di reale, tra posizioni postmoderniste e neorealiste, ben riassunto in *Bentornata Realtà. Il nuovo realismo in discussione,* raccolta di interventi a cura di Mario De Caro e Maurizio Ferraris (Einaudi, 2012).

Siamo nel periodo in cui il confronto del teatro con la dimensione urbana, del reale e della comunità diventa irrinunciabile. I festival estivi del 2012 esplorano in ogni direzione possibile la relazione tra i dispositivi artistici e la vita: la XXXII edizione di Drodesera si intitola "We Folk!", "noi, popolo!", il Festival VolterraTeatro è dedicato interamente al progetto *Mercuzio non vuole morire* di Armando Punzo, che coinvolge migliaia di persone comuni, per mesi, in una creazione collettiva in progress. Il Festival di Santarcangelo dichiara programmaticamente l'intenzione di ospitare spettacoli di artisti capaci di far scattare un cortocircuito tra la realtà e la rappresentazione.

Rimandando a un'altra occasione una riflessione su quello che abbiamo finito per chiamare, proprio come un genere, *Theatre of the Real*, ci limitiamo a notare quanto l'occhio dello spettatore si ritrovi allenato, nel giro di qualche anno, a una rottura praticamente fisiologica del patto finzionale, declinata dagli artisti in forme più o meno raffinate e talvolta diametralmente opposte.

Dentro il calderone di una performativizzazione digerita finanche nelle sue manifestazioni più sottili, la temperatura del giudizio (scritto) sul lavoro di Richard Maxwell si fa tiepida.

Non si acclama ancora a furor di popolo il genio, eppure qualcosa – e non solo la consacrazione internazionale – suggerisce che la presenza di Maxwell sia assolutamente pertinente in questa officina di esperimenti sul reale. Certo, salta all'occhio il fatto bizzarro che il suo lavoro acquisti senso dentro un cantiere sui linguaggi della realtà, mentre solo qualche anno prima sembrava a tutti, perfino a uno sguardo illuminato come quello di Quadri, fuori posto proprio in un prototipo di quel cantiere! Ma questo forse è un fatto naturale: quanto più raffinato, radicale, profondo, è il sabotaggio del cliché e della convenzione, tanto più si pensa – in prima battuta – alla restaurazione, o all'amatorialità. Ipercorrettismo teatrologico.



New York City Players.

I recensori, si diceva, non acclamano, ma neppure stroncano: nicchiano, tagliano corto, abbozzano commenti sul dispositivo. Massimo Marino che, insieme a qualche altro, votò addirittura *Ode to the man who kneels* (2009) e *Vision Disturbance* (2011) come migliori spettacoli stranieri dell'anno ai Premi Ubu 2010 e 2012, e che sulle pagine di Left della scorsa settimana ha definito *The Evening*

un capolavoro, si ritrovò spiazzato di fronte alla “banalità” di *Ads,* installazione video del 2012, in cui una trentina di partecipanti prendono la parola per rispondere alla domanda: “in cosa credi?”, perché, secondo il critico, di fronte a quelle voci «si rimaneva sempre distanti dal conflitto, dalla passione forte, dalla necessità dirompente, dal mistero, impantanati nei paraggi del lato più risaputo delle speranze comuni». Un fisiologico scivolone di Maxwell? Un dispositivo costruito o letto male? I direttori, dal canto loro, salvo appunto quelli di Ert-Emilia Romagna Teatro Fondazione e Santarcangelo, sicuramente non si accapigliano per accaparrarsi i debutti dei New York City Players.

Certo, uno spettacolo si può “sbagliare” e il giudizio corrispondervi di conseguenza; un critico in qualche occasione può avere la vista corta – soprattutto nei bulimici mosaici dei festival,- in qualche altro può vedere meglio dei colleghi europei e d’oltreoceano e smascherare un abbaglio; un direttore artistico può prendere una cantonata clamorosa o intuire un potenziale esplosivo molto tempo prima di una detonazione. Ma nel caso di Maxwell, una incertezza tanto sistematica e reiterata nel tempo deve necessariamente mettere in allerta. Tanto più che la stessa identica dinamica si è prodotta negli Stati Uniti. Negli anni dell’esordio, infatti, la stampa ingaggia una gara all’aggettivo più ficcante per definire la recitazione dei New York City Players: impassibili, monotoni, legnosi, privi di emozione, antiteatrali, inespressivi, piatti, noiosi, spenti, amatoriali, soporiferi. Col passare degli anni, non soltanto quella qualità antiteatrale della recitazione è diventata un segno di riconoscimento apprezzatissimo del lavoro dell’*enfant terrible* newyorchese, ma il lessico è mutato completamente. Da monotoni gli attori sono ora giudicati commoventi, da antiteatrali iperrealistici, da privi di emozione a emozionanti. Un magazine di Los Angeles titola così un articolo del 2013: «Sono dieci anni che Maxwell stupisce e confonde il pubblico di New York!».

I lavori di Maxwell, insomma, sono troppo teatrali o invece antiteatrali? Iperrealistici o antirealistici? Il punto è che nel discorso sul superamento della rappresentazione quegli spettacoli non ci sembrano di sicuro fuori posto, ma neppure del tutto centrati. Di fronte a un lavoro di Maxwell, infatti, si ha puntualmente la sensazione di una promessa disattesa, offerta e negata, perché ci si trova davanti uno spettacolo che si presenta con tutti i crismi di un play tradizionale – intreccio, personaggi, scenografia più o meno realistica – ma che non si può ritenere credibile fino in fondo, disseminato com’è di elementi di

sincerità. Non si tratta, tuttavia, di metateatro, perché il reale viene intromesso nella costruzione fittizia senza che vi sia mai una polarizzazione; anzi, attivando proprio il potenziale dell'ambiguità, della «fomentazione della relazione realtà/finzione»,«friggendo le opposizioni binarie presenza-versus-rappresentazione, semiotica-versus-simbolica, significato-versus-significato», per dirla più precisamente con Piersandra Di Matteo, unica studiosa italiana ad aver condotto una ricerca veramente approfondita, militante, sul lavoro di Richard Maxwell.

Ciò che si presenta allo spettatore non è, in effetti, né un personaggio, inteso come costruzione psicologicamente coerente di una identità fittizia, né un personaggio re-citato, inteso nel senso brechtiano del termine, né, infine, un performer, colto nella sua dimensione schiettamente presentativa. L'attore-persona non viene allora assunto nella dimensione teatrale come *sé* (il performer), né come *altro da sé* (il personaggio), ma come *sé-in-scena,* come persona colta nell'atto di fare i conti con la dimensione teatrale. Maxwell chiede ai suoi attori di confrontarsi con la realtà della circostanza, di non nascondere il meccanismo, l'extraquotidianità della propria collocazione sulla scena di fronte a degli spettatori, con un personaggio e una storia da mandare avanti. Contro il realismo si impone allora il reale, una sincerità esasperata, che si manifesta nella monotonia tonale che scaturisce dalla dizione mnemonica di un dialogo che non si finge improvvisato, oppure in una impennata affettiva che non risponde ad alcuna logicità ma piuttosto a una urgenza intrinseca dell'attore in un dato momento dello spettacolo, nella irritante sensazione di uno sforzo non celato di ricordare le battute, e così via.

Anche se l'indizio più evidente del funzionamento della grammatica dei NYCP è la recitazione,«è nelle sfumature della relazione tra drammaturgia scritta e apparente trivializzazione interpretativa, che si gioca la partita innovativa di quella esperienza teatrale» (Di Matteo). Viene infatti da pensare che per degli attori "regolari", troppo colonizzati da una modalità interpretativa o performativa, recitare un testo di Maxwell potrebbe essere rischioso almeno quanto recitare un testo teatrale di Thomas Bernhard.

***The Evening*, un capolavoro**

Quest’anno Emilia Romagna Teatro ha osato ancora più del solito con Maxwell, ospitando il suo ultimo lavoro, come sempre in esclusiva italiana, non in un festival, ma nella stagione regolare dell’Arena del Sole. Ha posto cioè uno spettacolo applauditissimo appena una settimana prima al Kunsten Festival des Arts di Bruxelles di fronte alla Città di Bologna. Più precisamente rivolgendosi a quella sorta di pubblico popolare d’arte che sta faticosamente provando a costruire da due anni, insistendo, per buona parte del cartellone (la migliore), su una programmazione internazionale e senza troppe mediazioni, sostenuta da esperimenti e percorsi di approfondimento e formazione di mese in mese più capillari.



New York City Players.

Annunciato come prima parte di un trittico ispirato alla Divina Commedia, *The Evening* dovrebbe essere, a rigor di logica, l’inferno. Ma la presenza di un personaggio di nome Beatrice, figura notoriamente assente nel primo canto

dantesco, smonta subito qualsiasi aspettativa filologica.

Siamo dentro uno squallido bar di periferia, abitato da una cameriera-prostituta che sogna di riscattarsi, un manager sportivo decaduto, un pugile fallito. Non stereotipi, ma archetipi, perché nella loro ambigua commistione di mondano ed epico, finito e infinito, restituiscono l'intelaiatura che soggiace a ogni vita umana. Gli attori bevono, o meglio *fanno bere* litri di birra ai loro tre disgraziati personaggi mentre sullo schermo dietro al bancone scorrono in silenzioso loop partite di football americano. Su una pedana laterale tre musicisti (anche le musiche sono scritte da Maxwell) aprono squarci sui paesaggi interiori dei personaggi, accogliendone tutta l'enfasi lirica, le frustrazioni, i desideri, gli stati d'animo, di cui la recitazione proprio non si fa carico, creando un eccezionale cortocircuito di senso. In un momento in cui il plot richiederebbe un picco emozionale, quando Cammisa sta per andare via e il pugile dovrebbe, da copione, essere disperato, sarà lui stesso a incitare la band a *esibire* il suo proprio stato d'animo: «Suonate, porca miseria!».

Che in questo bar vi si riconosca un inferno, un purgatorio o un limbo, non fa molta differenza, e poco importa che Bea, con il suo sogno di redenzione, il suo progetto di mettersi in viaggio, assomigli più a Dante che a Beatrice: siamo comunque in una *Divina Commedia*, un'altra, in un gorgo umano e siderale in cui ribollono prosaico e poetico, triviale e lirico, alto e basso, solitudine e compassione, pizza, hashish, morte e vita, sprofondamento e redenzione. Senza forma, perché siamo fatti per il 99,9% di nulla, come gli atomi, come fantasmi, scrive Maxwell in quel prologo sulla scomparsa del padre che – letto da Cammisa all'inizio dello spettacolo – getta sullo spettacolo l'ombra di una latente riflessione sulla morte.

La Bea di Cammisa Buerhaus sogna di andare lontano, a Istanbul, il pugile sentimentale di Brian Mendes prova a fermarla tra una birra, una dose di steroidi, una recriminazione e una dichiarazione d'amore, il manager dalla saggezza strisciante un po' subdola un po' esistenzialista di Jim Fletcher si insinua nelle vite degli altri due. Odio, amore, desideri, fughe, stanchezza. Ogni tentativo di allontanamento di Cammisa è destinato a infrangersi contro i limiti spaziali della scenografia, non si riesce ad andare, a uscire. Non si riesce neppure a morire, perché in scena la morte è solo finzione, un meccanismo di pompe cariche di liquido rosso sotto la giacca.

Come quando in *House* del 1998 gli attori, privati di qualsiasi elemento d'arredo, erano obbligati a restare sempre in piedi, senza punti d'appoggio, in una condizione di rigidità, estraneità, scomodità, inadeguatezza, inappartenenza proprio nella *house*, luogo in cui, per antonomasia, ci si dovrebbe sentire al sicuro e rilassati, – questo bar schiacciato sul proscenio atrofizza, asfissia, immobilizza.

Bea, Asi e Cosmo sono nostri contemporanei, non stanno *più* aspettando Godot. In questi bar non si aspetta più nulla. Sono tutti corrosi dal sarcasmo e in preda alla stanchezza, depressi come lo è chi, in un tempo in cui tutto è dichiarato possibile, sente di non avere nessuna possibilità: Byung-Chul Han la chiama stanchezza del non-essere-in-grado-di-poter-fare (*La società della stanchezza*, Nottetempo 2012). Sono, siamo, tutti sfibrati: tutti «promemoria della rinuncia».

Ma questa stanchezza strisciante, questa fatica enorme dell'impossibilità, non è né detta né recitata, è tutta nelle faglie tra gli attori e i loro personaggi paralizzati, tra gli attori e lo spazio soffocante con cui si devono confrontare, tra le frasi ellittiche e la musica che prova a diradarle. Bea vuole andare davvero. Immobile, coriacea, in proscenio, fissa negli occhi il pugile che l'ha implorata di restare, mentre il suo mondo viene smontato pezzo per pezzo. Spariscono sgabelli, tavolo, musicisti, la sala si riempie di fumo bianco. Cinque lunghissimi minuti di smontaggio. Più il tempo si dilata e lei rimane immobile a fissare Brian, più si percepisce un dolore non suo, ma veramente archetipico, originario: il dolore nauseante che si prova ogni volta che si rompe un equilibrio. Si fa una fatica immensa a lasciarsi alle spalle «quell'immondezzaio pieno di sogni dimenticati, dove si rompono sedie, ci sistemiamo in geometrie perfette, parliamo d'amore, di famiglia, di partenze, misteriosamente, ma con familiarità, e continuiamo a girare in tondo». Perché per sopravvivenza si finisce sempre per costruirsi un microclima, ed essere *losers* ma esserlo insieme, sapere di esserci l'uno per gli altri due, condividere un lessico familiare può sembrare, in cinque lunghissimi minuti di riflessione, quasi più bello che gettarsi nuovamente nel sovraffollato inferno dei viventi.

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

