DOPPIOZERO

Per un teatro politico?

Roberta Ferraresi
20 Dicembre 2012

Una storia fra arte e realtà

Va da sé che arte e realtà abbiano sempre condiviso lo stesso talamo, tirando la coperta troppo da un lato o dall'altro; così come che intorno alle parole-chiave – "rappresentazione", per citare la più celebre – che ne descrivono i rapporti siano fiorite innumerevoli considerazioni e indagini. Volente o nolente, l'arte sviluppa un linguaggio integralmente autonomo; ma parla sempre del mondo che gli sta intorno, l'arte *è* politica. Basti guardare come si inaugura l'avanguardia del Novecento: l'opera pionieristica del cubismo interroga i limiti di aderenza alla realtà, scomponendola in visioni personali, mentre qualche migliaia di chilometri più a sud prima futurismo e poi dada attingono a piene mani dalla nuova società industriale, trovando non a caso nella forma-evento uno dei propri linguaggi d'elezione; più a est le avanguardie russe, incomprese (o forse troppo ben comprese) in patria, rivendicano con tale forza l'autonomia dell'opera rispetto alla società da essere costrette alla migrazione o all'abiura da una rivoluzione che non poteva permettersi eresie d'astrazione.

È l'epoca, in teatro, della nascita della regia, che da un lato si presenta come una simile rivendicazione di indipendenza della creazione artistica, ma dall'altro, nascendo dalla spinta naturalista di Antoine e Zola e sviluppandosi, almeno in ambito italiano, secondo le linee del materialismo, vanta origini decisamente aderenti alla società che mira a rappresentare. Poi c'è la contestazione, dalla scultura sociale di Beuys agli eventi Fluxus, oggi tanto di moda, che si ribella alla commerciabilità dell'opera, fino alla non più sottovalutata carica politica di Andy Warhol, che converte in ambito artistico gli eccessi della società di massa, il teatro politico delle neoavanguardie, con le parate, le assemblee, i processi collettivi: la realtà, è chiaro, influenza l'arte e il teatro, ma qui è anche la creazione che si riversa sulla società. Poi arrivano gli anni di piombo e la strategia della tensione, con lo strano ritorno all'ordine postmoderno, criptico e intimista, della trans e post-avanguardia, abituato a calcare scene e gallerie fino ai giorni nostri.

L'avvicendarsi di autonomia e aderenza rispetto alla società è un ingarbugliato *fil rouge* che ravviva anche gli angoli più remoti della storia delle arti e delle culture, ma allora chi aveva ragione? "Gli artisti dell'avanguardia sovietica che pensavano alla loro ricostruzione sul piano delle forme come a un parallelo della ricostruzione politica che auspicavano – si chiedeva Umberto Eco – o avevano ragione coloro che li accusavano di essere quello che molti di loro sono diventati, gli artisti celebrati di un altro tipo di società?".

Esaurite le utopie degli slanci rivoluzionari dell'*âge d'or* del teatro politico e superate anche le derive intimiste postmoderne che ne sono seguite, sembra che qualcosa si muova sul versante politico del teatro di questi ultimi anni: senza rinunciare all'istituzione di un proprio linguaggio, pare sia di nuovo ora di fare apertamente i conti con la realtà.

Oltre l’orizzonte della narrazione

I lavori di Daniele Timpano vanno a scavare nei tabù ancora caldi dell’attualità italiana (dal risorgimento al fascismo, agli anni di piombo); cosa ne tirano fuori? Un originale impasto di oggetto e soggetto: attraverso la piccola prospettiva individuale, le vicende personali e la micro-quotidianità delle piccole storie di ognuno, come in un microscopio, è possibile osservare i movimenti della grande storia, quella con la “esse” maiuscola. Che è sempre lì ad aspettarti dietro l’angolo, con le sue voci contrastanti, contraddizioni ancora calde, questioni aperte e non chiarite. Teatro di narrazione? Sì e no, visto che non c’è alcun gusto per la presunta oggettività del reportage e poco interesse per la figura extra-temporale del testimone: Timpano, solo in scena, è quanto mai calato nei fatti che racconta, entrando e uscendo continuamente dalla storia, se stesso, performer e personaggio.

Il lavoro di ricerca è ampio e minuzioso, per prendere poi vita in un caleidoscopio drammaturgico in cui trovano posto, coesistendo e a volte facendo a pugni, le tante versioni dei fatti. Nell’ultimo *Aldo morto*, dedicato all’omicidio Moro, in apertura si dichiara subito la posizione dell’autore, che all’epoca aveva quattro anni e poco ricorda dei fatti; dalle alte sfere della politica all’iconografia (la stella a cinque punte, la Renault 4 rossa...), dalla dimensione umana e privata del primo ministro alle stagioni dello stragismo, rosso e nero, e alla sua successiva riconversione in fenomeno mediatico; dalle canzoni sempre più feroci dei cortei a Rita Pavone e Goldrake.

Si potrebbe dire – ed è stato detto – che dando voce e corpo a punti di vista diversi e contrastanti, questa forma non si schieri, sottraendosi dall’esprimere una visione personale nei confronti dei fatti; ma il fatto di assumere il proposito di parlarne e raccontare, di dividere anche, è già una gran presa di posizione per un Paese in cui molti degli argomenti trattati sono ancora intoccabili.

Daniele Timpano, “Aldomorto, tragedia” - foto Andrea Chesi

Daniele Timpano, “Dux in scatola”

Per un teatro pop, per un teatro rock, per un teatro punk

Un discorso simile si potrebbe fare per il lavoro di Babilonia Teatri: Enrico Castellani e Valeria Raimondi non sono mai soltanto autori della storia portata in scena; ma ci stanno dentro, come e quanto possono. Il loro sguardo si è concentrato sulle tendenze, sull’immaginario e sui cliché dell’attualità, andando a ricostruire, per slanci energici e dolorosi frammenti, i profili della storia italiana recente: dal mondo leghista alla mania calcistica, dal precariato eletto a normalità alla seduzione della comunicazione mediatica all’eutanasia. La vittoria strappalacrime della Pausini a Sanremo, *The End* dei Doors e un hully gully sulle note di Luigi Tenco; la lettera di Veronica Lario, le soubrette di *Non è la Rai*, il calvario di Eluana Englaro; l’Italia campione del mondo di calcio, il bue e l’asinello e un’invasione di Biancaneve e i suoi nani.

Anche qui narrazione fino a un certo punto, per performer che certo interpretano un testo e sono e non sono loro stessi, attraversando tutti i limiti della cultura pop. Calchi di gesti ben noti vengono fissati in icone cangianti, bidimensionali come nei videoclip, nei fotoromanzi o sui social media; poche potenti immagini sono refrain che tornano all’occhio e all’orecchio di tutti, che disegnano – fanno a pezzi – il ritratto amaro dell’Italia che siamo diventati. I Babilonia costruiscono drammaturgie al vetriolo e le portano in scena in una

frontalità spiazzante. Tutto viene ingoiato, triturato e poi risputato in faccia al pubblico; non ce n’è per nessuno, eppure loro per primi non se ne tirano fuori. Anzi.

Babilonia Teatri, “Made in Italy” - foto Marco Caselli Nirmal

Babilonia Teatri, ”Pornobboy” - foto Marco Caselli Nirmal

Il nostro patrimonio culturale

A scorrere il lavoro di Anagoor, si potrebbe pensare che la compagnia lavori sui grandi capitoli della storia dell’arte: prima Giorgione, con quel *Tempesta* che ha confermato la compagnia all’attenzione della scena nazionale; poi l’eclettico Mariano Fortuny, ora la pittrice barocca Artemisia Gentileschi. È vero forse che l’arte visiva – insieme a molto altro – va a costituire uno degli interessi cardine del gruppo; ma è guardando *Lingua Imperii*, un lavoro sulla violenza e sul potere del linguaggio, che si può contestualizzare questa direzione al di fuori di una passione personale e osservare il lavoro della compagnia alla luce di un’operazione strettamente politica.

Qui, il focus – come in effetti, anche negli altri lavori – è sulla trasmissione del sapere, dunque sulla memoria e sulla storia: la violenza dell’uomo sull’uomo si dischiude in una scena scarnificata che dal sacrificio di Ifigenia conduce fino alla Shoah e oltre. La ripetizione, in scena, di alcune forme e situazioni che appartengono all’immaginario e alla storia collettiva ne consente una riattivazione pubblica. Rivelatorio, in questo senso, è il lungo percorso di *Fortuny*: in un passaggio in cui i crolli di Pompei facevano parlare tutto il mondo dell’incuria nostrana, Anagoor si soffermava sulla necessità di un recupero di quelle forme, immagini, vicende. Siano esse parte della cultura visiva, della grande storia o del microcosmo dell’intimità umana.

Anagoor, “Tempesta”

Anagoor, "L.I. Lingua Imperii"

Un nuovo teatro politico?

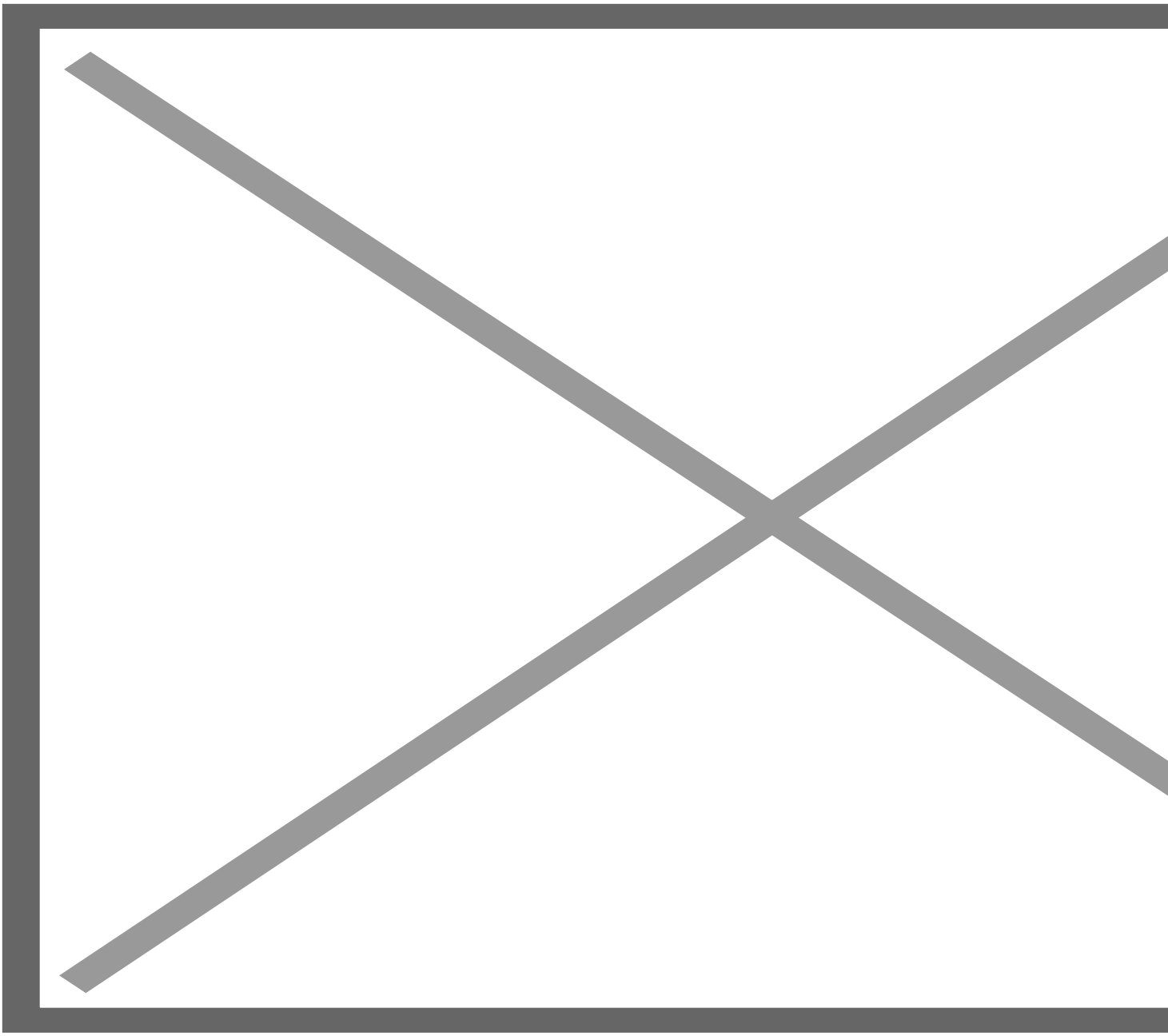
Non basta, perché, a fianco della scelta di operare su tematiche simili, si costruiscono anche dispositivi e strutture sceniche particolari: abbiamo già visto come gli autori-interpreti siano allo stesso tempo dentro e fuori i fatti narrati, assumendosi – laddove spesso una storia è dimenticata – la responsabilità del racconto e scegliendo, apertamente, di farne parte non solo come artisti o interpreti, ma innanzitutto come individui. I protagonisti, infatti, sono al tempo stesso presenti in quanto se stessi biografici che come performer e personaggi, tessendo in continuazione rimandi dall'una all'altra dimensione, come se, oltre che autori, si sentissero essi stessi parte della storia che raccontano e dell'oggetto che indagano.

Così è sempre sottolineata tanto la dimensione *fictional* che quella concreta, viva, del fatto teatrale: c'è tanto l'aspirazione alla rappresentazione di una realtà che il racconto dichiaratamente biografico, l'attore e il performer, l'arte e la vita; tanto l'iperrealismo della pop art che la seduzione della magia dell'artigianato teatrale, entrambi chiamati al lavorio sull'incontro tra realtà e finzione, tra processo creativo e prodotto spettacolare, in opere performative all'interno di cui confluiscono, nel lavoro compiuto, elementi capaci di

svelarne le dinamiche compositive.

Guardano– anche– se stessi dentro al quadro, come nelle *Meninas* diVelasquez. E lo stesso si potrebbe dire della transmedialità di Teatro Sotterraneo, dell'indagine sulle cornici della realtà (e sulla loro manipolazione) di Menoventi, sul completamento del pubblico stimolato da Pathosformel e Nanou – tutti percorsi in cui la memoria – sia essa iconografica, gestuale, testuale – è oggetto di un profondo processo di riattivazione in scena, attraverso la performance dal vivo.

Così, lo spettatore può procedere esso stesso a entrare in scena. I temi, le questioni, all'improvviso sembrano a portata di mano, d'occhio, di parola. E diventa possibile appropriarsene, allargare i confini di quella stessa memoria, parlarne e prendere posizione, ripercorrendo un'esperienza simile a quella che avviene in scena. Chiamarla co-autorialità sarebbe un limite, perché –a differenza degli anni Sessanta in cui teorie come queste sono nate o del web 2.0 che le ha sfruttate – qui lo scopo non è solo quello di contribuire al completamento dell'opera. Anzi, piuttosto forse è quello di partecipare alla ricostruzione della realtà. E in questo senso, sì, è ancora ora di impegno civile, di teatro politico.

Pathosformerl, "La timidezza delle ossa" - foto Paola Villani

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