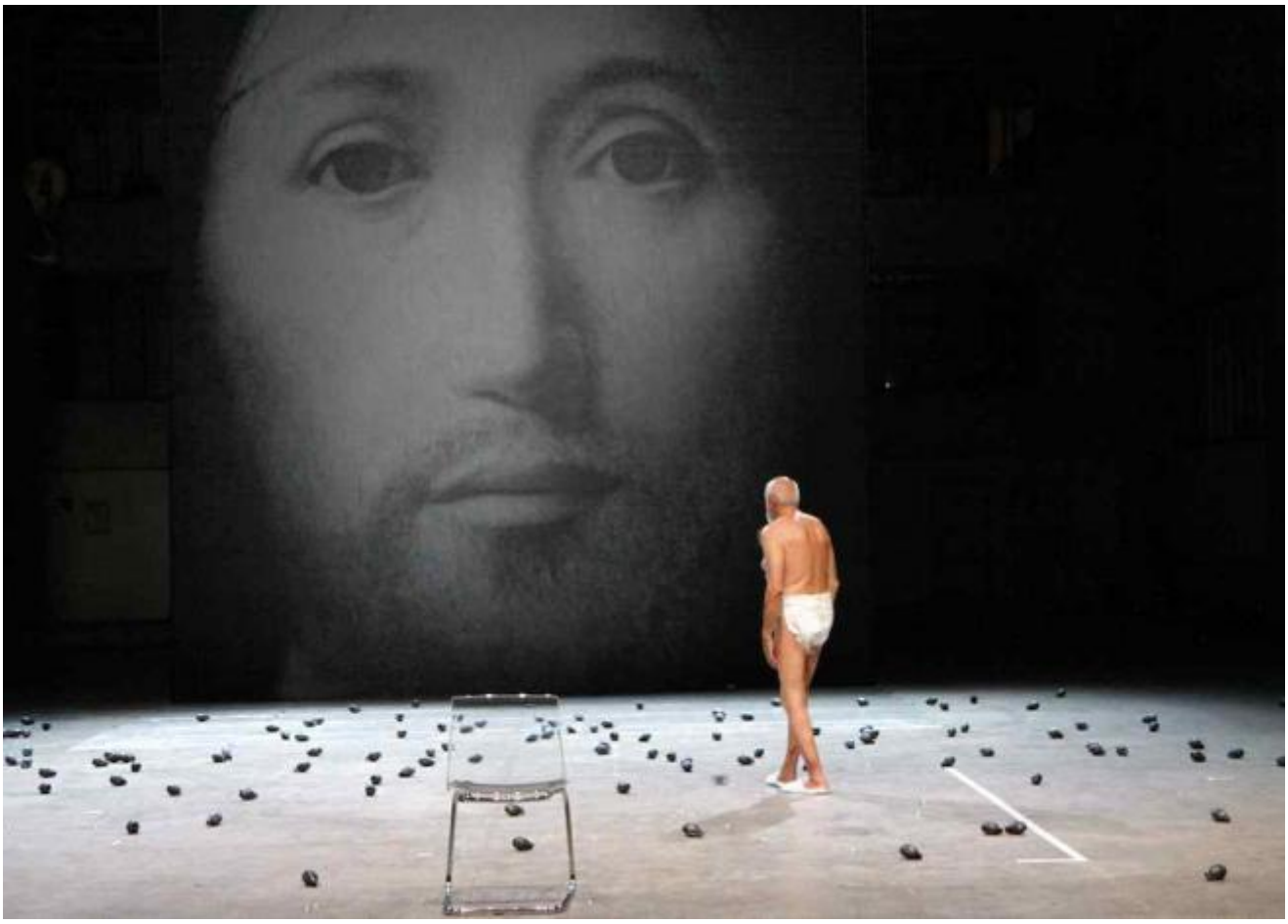
DOPPIOZERO

Castellucci: tra il sacro e la descralizzazione

Attilio Scarpellini
28 Maggio 2014

Caro Castellucci, ogni volta che qualcuno mi parla di un tuo spettacolo – ti do del tu perché qualche giorno fa Silvia Rampelli ci ha presentati a Roma – usa l'aggettivo "potente", e se io gliene oppongo un altro – ad esempio "dolente" – non passerà molto che il mio interlocutore (che spesso non è un appassionato di teatro, fatta eccezione per i tuoi lavori di cui è un cultore) ribadirà la sua prima definizione: potente. Potente, e cioè sublime come gli elementi della natura nella catastrofe romantica, il mare in tempesta che Schiller immaginava di guardare dall'alto: non sono molti, di questi tempi, a pensare che il teatro possa ancora essere il centro di una manifestazione sovrumana o, come avrebbe detto Lyotard, *inumana*. Non sono in molti a mettere in scena l'orlo dei vulcani.

Non sono in molti gli artisti, e questa è la considerazione più mondana, sui quali il giudizio dei detrattori e quello dei cultori finiscano col convergere nella constatazione dell'inevitabilità del loro lavoro. Con il tuo teatro e con quello della Societas, ormai da anni, tutti sappiamo di dover fare i conti: e i conti, come forse diresti tu, si fanno da soli, dopo, lontano dal palcoscenico, in quella solitudine sovrana (anche se è una sovranità un po' beffarda) dello spettatore di cui recentemente sembri aver fatto un programma. Georges Didi-Huberman da qualche parte (in un testo che riguarda il teatro) dice che i sogni ci lasciano soli: all'uscita di *Sul concetto di Volto nel Figlio di Dio*, mentre il pubblico defluiva verso la desolazione della periferia romana, quando niente era ancora accaduto – questa "città di Dio", come tu ben sai, per averlo in parte rappresentato nell'episodio della *Tragedia Endogonidia* che le hai dedicato, sterilizza tutto nel vuoto di potere che rappresenta – non c'era praticamente una persona che esprimesse, non dico lo stesso giudizio, ma anche solo lo stesso stato d'animo rispetto a quello che aveva visto.



ph. Klaus Lefebrve

Mi ricordo di un'anziana signora seduta davanti a me che, durante lo spettacolo, aveva chinato la sua testa bianca verso la spalla dell'amica accanto a lei per mormorarle: "Hai visto? Sta dicendo che Cristo non è possibile in una società come *questa*!" La sorte del vecchio le impressionava, non necessariamente perché pensavano che sarebbe stata la loro. Era nella processione di impotenza dal padre al figlio (come dicono i cristiani ortodossi) che il loro sguardo si fissava. Non sapevano nulla del velo nero del pastore e del rebus che come un sognatore freudiano andavi costruendo. Ma erano arrivate a conclusioni simili a quelle a cui arrivò Soren Kierkegaard nella prima fase del suo pensiero: non c'è alcuna società cristiana possibile se non fondata sul tradimento di Cristo, in questa società ma anche – era questo il punto che necessariamente sfuggiva loro, il *punctum dolens* che avrebbe cambiato il senso della visione – nel corpo sofferente di *questa vita*.

Dire che un corpo glorioso non è possibile per questo mondo e dire che non lo è in questa vita non è esattamente la stessa cosa: quello studio di *Sul concetto di Volto*, con la tua entrata in scena da "cattivo demiurgo" che versava altro liquido sulla liquefazione inesorabile di un corpo ormai piangente – è riprovevole, lo so, ma quel momento mi ha ricordato che la mano che pianta il primo chiodo nel palmo di Cristo nella *Passione* di Gibson è quella dello stesso regista – diventava così una delle rappresentazioni più derisorie cui avessi mai assistito della cosiddetta teodicea. Bisognava arretrare verso Artaud (piuttosto che citare un artista mediocre come Andres Serrano) per comprendere il legame tra il Volto del Figlio che campeggiava sul fondo della scena, il dolce e poderoso Cristo Salvator Mundi di Antonello da Messina, e la abietta schiena del Padre che gli spettatori incontravano sulla traiettoria del loro sguardo. Ma le vecchie signore non leggono Artaud. Mi piacerebbe sapere, del resto, chi mai veramente lo legge, senza urtarsi con quella concrezione fisica della sua prosa che la rende appunto illeggibile fuori dal continuo tralucere del suo paradosso – di una lingua che esprime altro da quello che dice, che lotta con se stessa fino ad autoeliminarsi.

Il problema dell'inapplicabilità del teatro artaudiano sta tutto in quel rifiuto del *logos* che traversa i tuoi, i vostri spettacoli (ma non dico nulla di nuovo, lo scrisse già, e assai meglio di me, Antonio Moresco, nella sua *Lettera ad Antonin Artaud e agli amici della Socìetas Raffaello Sanzio* poi raccolta assieme ai saggi de *L'invasione*).

Una cosa, malgrado tutto, i cristianisti che in Francia e in Italia cercarono di impedire la messinscena di *Sul concetto di Volto*, l'avevano capita, nella loro posizione di reietti della società dello spettacolo: l'irrimediabile immanenza dell'atto nella dinamica del teatro, il fatto che sulla scena ci fosse (ci sia) qualcosa che avviene e si trasforma, il carattere debolmente eppure ostinatamente sacro, di quella cerimonia. Perdevano completamente di vista, invece, lo statuto di profanazione che è proprio di qualunque spazio scenico – altrimenti si sarebbero dovuti ridurre a contestare qualunque rappresentazione in qualunque teatro – ignoravano che il destino di ogni icona nel tempo è di essere oltraggiata, di piangere, per così dire, le proprie lacrime, come condizione della propria incarnazione. Nella tradizione occidentale, per altro, la rappresentazione del volto di Dio non è inserita nella liturgia, come avviene in quella ortodossa, non deriva da una ortoprassi, non corrisponde al rigido adeguamento a un modello iconico, anche se l'immagine che avevi scelto, il Cristo Salvator Mundi, è una delle più vicine alle cosiddette immagini *acheiropoietiche*, "non toccate da mano umana", dell'iconografia cristiana primitiva, quelle ottenute per contatto con il volto stesso di Cristo (la Veronica, il Mandylion di Edessa), dalle quali tutte le altre sarebbero scaturite. Quando Pasolini venne portato in giudizio per aver vilipeso la religione nel film *La ricotta*, poté sostenere senza tema di essere smentito (i suoi giudici non ne sapevano presumibilmente nulla) che il suo attore non era Cristo (ovviamente) e non interpretava neanche il Cristo, ma Cristo "nella rappresentazione profana del Pontormo".

L’incarnazione, “l’immagine e la somiglianza”, sono i paradossali puntelli di una libertà di rappresentazione nell’arte, di una liberazione dell’immagine che non ha quasi equivalenti in altre tradizioni: cristianesimo e secolarizzazione coincidono nella formazione di un’immagine aperta, come l’ha chiamata Didi- Huberman – e questo significa, esposta *al tempo* (come i volti di Mantegna, il pittore della crepa, della decrepitudine, dei segni del tempo che passa), ferita, sanguinosa, perturbante…

ph. Christian Berthelot

Alla fine di *Sul concetto di Volto,* l’immagine risorgeva intoccata, non reintegrata, ma intoccata quale in fondo, trattandosi di una proiezione, era sempre stata: mi ha sempre stupito che nelle polemiche successive questa riflessione quasi godardiana sul valore salvifico del visivo sia stata lasciata da parte. Ma mi sono ulteriormente convinto che è sul confine, mai pienamente afferrabile, tra il sacro e la desacralizzazione (un confine, come è noto, interno al cristianesimo), che il tuo teatro debba esser letto. In due sensi che necessariamente divergono nella loro logica formando una contraddizione che, naturalmente, vale per il pensiero dialettico che nostro malgrado esercitiamo scrivendo, non per l’arte - il pensiero in opera nell’arte ripartirà sempre da dove il nostro discorso si interrompe, dalla sua insufficienza rispetto all’immagine. In un primo senso, che è il più facile da intendere, il sacro è il dato arcaico della rappresentazione, un elemento eccessivo e incomponibile con il processo di modernizzazione – ed è più facile da intendere perché questa sacralità residuale è presente in altri settori dell’arte contemporanea, il più delle volte in forma di abiezione, di perdita estrema, di degradazione. Come ha scritto nel *Posto del re* Annalisa Sacchi, una studiosa molto vicina al tuo teatro - di *minorazione*. È la sacertà ambivalente di cui parlava lo stesso Pasolini, ma ancor di più quella accecata dalla negazione dell’*ateologia* di Georges Bataille: pensare fino in fondo la morte di Dio, non solo *secundum quod homo*, ma *secundum quod Deus*, senza immaginare la sua resurrezione, lasciandolo marcire nel suo sepolcro[i]… è quel che ho visto agire in *Uso umano di esseri umani*, un’opera che gira attorno all’irreprensibilità del miracolo, a quell’eccesso di positività che tanto spiaceva a Hegel (e a Bataille stesso, hegeliano *sui generis*) e che l’arte moderna, fin dalla fatale suggestione che il *Cristo morto* di Holbein

esercita sui personaggi dell'*Idiota* di Dostoevskij, ha sempre respinto, con una sola eccezione a me nota, quella di *Ordet* di Dreyer. Un'opera che si chiudeva, per me, sulla torsione del senso di un'immagine (La resurrezione di Lazzaro dipinta da Giotto) che inseriva in essa un principio di sfigurazione, molto più squassante di quello in atto in *Sul concetto di Volto nel Figlio di Dio*.

ph. Luc Del Pia

Se dovessi dar seguito al disagio che mi ha provocato l'esperienza – non riesco a trovare un altro modo di definirla – di *Uso umano di esseri umani*, della quale ho anche scritto (ma era come raccogliere le ceneri fredde di un corpo che non ha ancora smesso di bruciare, i resti di un'immagine che non si ha la forza di ricomporre in se stessi), dovrei ricorrere a quella partizione di "sensi" che un teorico dell'arte sicuramente reazionario come Jean Clair utilizza per distinguere la vecchia estetica del gusto, che avrebbe dominato l'arte fino alla fine degli anni sessanta, dalla nuova estetica del disgusto: dire che non si tratta più di vedere, e nemmeno di capire, ma di sentire. "Con l'olfatto, il gusto per l'abiezione, per l'orrore, la fascinazione dei fluidi corporei"[ii] etc. La soglia di un trauma sensoriale introduce comunque i tuoi spettacoli, dove un artaudiano "stato di pericolo" incombe sullo spettatore, lo accoglie, lo brutalizza, lo spoglia, fungendo da morte rituale e iniziatica. Ma sbaglierei, primo perché questo viatico alla *differenza della scena* – questo tocco straniante - avviene sempre con i mezzi della rappresentazione, dovesse anche trattarsi del ruolo che ha la chimica in *Sul concetto di Volto* e in *Uso umano*, o il suono in molti altri (in *Genesi. From the Museum of Sleep* o in *The Four Seasons Restaurant*). Poi perché vedere, capire e sentire, non si distinguono nel geroglifico dei tuoi spettacoli, più che altro si moltiplicano vicendevolmente, la tua aggressione è multiforme e sinestetica - non hai aspettato di mettere in scena Wagner per essere wagneriano. È proprio la verticalità e la potenza di questo spettacolo totale che spinge molti a considerarti come l'estremo esponente di quella sovranità della regia di cui Annalisa Sacchi parla nel suo libro (ci si accorge sempre che nel teatro i conti del post-modernismo non tornano mai con la stessa facilità con cui tornano nelle arti visive).

ph. Luca Del Pia

Lo hai detto molto chiaramente nell'intervista che rilasciasti ai "Quaderni del Teatro di Roma": il teatro nasce dalla volontà di penetrare, di segnare, non può sottrarsi all'esercizio di una violenza estetica (anche se, aggiungevi, quando si apre il sipario, niente è più sotto il controllo di chi ha creato lo spettacolo)[iii]. Mi chiedo allora perché la recitazione nei tuoi ultimi spettacoli appaia spesso come una disfunzione nella costruzione dell'immagine, una stonatura affettata, un rifiuto di incarnazione: perché il linguaggio umano deve sempre essere esiliato dal mistero del teatro e suonare, più o meno ironicamente, come una caduta espressiva rispetto a esso? È l'ultima domanda di una lettera che non attende una risposta, se non, come forse diresti tu, con quella ritorsione sullo spettatore che ricorda l'umorismo del "tu lo dici" evangelico, da me stesso, dai vuoti e dalle reticenze del mio stesso esercizio di lettura. Apparentemente non ha un rapporto con il resto, ma è come domandarsi perché il teatro, attraverso l'attore, non potrebbe operare un passaggio dal sacro al santo, che sono due modi di vivere, più che di interpretare, la stessa incommensurabilità, cioè lo stesso vuoto e lo stesso assoluto. Perché una voce più dolente, temprata proprio sulla maestria della propria inadeguatezza – sul suo "potere di non"[iv], sull'impotenza della sua vocazione - non dovrebbe rispondere a un'immagine potente?

Roma, febbraio-maggio 2014

[i] Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, Bruno Mondadori, 2008, così descrive "il dio che muore: l'ateologico". La convinzione che il sacro di Bataille sia all'origine dell'abiezione sacra nell'arte contemporanea è generalizzata tanto nella critica di Marc Fumaroli che in quella di Jean Clair.

[ii] Jean Clair, *Breve storia dell'arte moderna*, Skira, 2011

[iii] Romeo Castellucci, "Attendere le immagini, scolpire nel tempo", colloquio con Katia Ippaso nel Quaderno n. 2, dicembre 2011.

[iv] Agamben, "Che cos'è l'atto di creazione?" in *Il fuoco e il racconto (*Nottetempo 2014*)* parla della "potenza di non".

L'assessorato alla cultura del Comune di Bologna ha dedicato una rassegna a Romeo Castellucci e alla Socìetas Raffaello Sanzio, E la volpe disse al corvo, a cura di Piersandra Di Matteo, con numerosi appuntamenti da gennaio a maggio 2014. Doppiozero ospita alcune lettere di critici, artisti, operatori culturali che raccontano da molteplici punti vista chi sia questo regista-artefice esploratore del contemporaneo (nel catalogo ebook di Doppiozero segnaliamo il prezioso saggio di Oliviero Ponte di Pino Romeo Castellucci & Socìetas Raffaello Sanzio). E trae dagli archivi testimonianze di sguardi storici sul suo labirintico lavoro.

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