DOPPIOZERO

Short Theatre: riti di sacrificio

Attilio Scarpellini 10 Settembre 2015

Dicono che quando era ormai entrato nel cono d'ombra della sua demenza precoce, Vaslav Nijinsky venisse portato a vedere i *Ballets Russes* e non riconoscesse nulla di quello che accadeva sulla scena. Ora, chi è e che ci fa sul palcoscenico della *Sagra della primavera* un'anziana signora che con compiaciuta sciattezza si trascina appresso un aspirapolvere come se tirasse un cagnolino riluttante?

She She Pop: i fantasmi delle madri

È forse *se stessa* in quella fiera dell'equivoco realistico che ormai sono diventati i nostri teatri, epifenomeni del tardo reality televisivo? A dire il vero no: il suo corpo per cominciare non sta esattamente *sul* palco, non tocca terra, è sospeso a qualche centimetro dal suolo, proiettato su quattro lenzuoli che scendono dal soffito e che all'inizio, prima di rivelare la loro funzione di schermi, sembravano soltanto quattro lunghi arazzi che le luci dipingevano di sgargianti colori piatti. Se la sua immagine digitale ci appare così vivida da scambiarla nel ricordo per una figura reale, come talvolta accade con i trompe-l'oeil della pittura iperrealista, un po' è grazie alla virtù tecnologica dell'alta definizione, che rende tutto più vero del vero, un po' è perché il continuo scambio di piani su cui è basato *The Rite of Spring* del collettivo She She Pop, andato in scena negli spazi della Pelanda di Roma per la decima edizione di Short Theatre, ci inchioda su quello sfuggente bordo visivo che separa il reale dal virtuale – sul punto in cui il cordone rosso nello schermo si prolunga nel materico cordone rosso con cui un attore delimita lo spazio scenico.



She She Pop, The Rite of Spring

Di anziane signore proiettate sui lenzuoli che ondeggiano come bandiere di preghiera, ce ne sono altre tre. Dimostrano tra i sessantacinque e i settantacinque anni, anche se, arzille e curate come sono, potrebbero persino averne di più. Appaiono e scompaiono nel fondo indefinito dell'immagine, si avvicinano e si allontanano con l'ubiquità dei fantasmi in un racconto taoista, danzano con gesti morbidi e disinvolti, talvolta non fanno che accenare un passo, schioccando silenziosamente le dita in un vecchio twist – anche se la musica si direbbe decisamente un'altra – basta poco a un corpo per ridestare la grazia che si annida tra le giunture provate dal tempo. Nel volto di ciascuna di loro si legge la segnatura profonda, ormai immutabile, di quella che a suo tempo James Hillmann definì la forza del carattere. Se urlano lo fanno senza voce, come i fantasmi che in fondo sono, a dispetto del partito preso che le fa aleggiare, altissime e insidiose, sul palco di uno spettacolo dal vivo. Se parlano lo fanno con le labbra chiuse – una voce ventriloqua parla per loro – continuando, imperturbabili fino alla provocazione, a guardare il pubblico che alla fine non sa se amarle per la loro vitalità o detestarle per il potere da gigantesse che detengono.

Sono le Madri – la maiuscola diventa inevitabile, visto che attraverso di loro la quotidianità si converte in mito – che le She She Pop si portano appresso nel loro spettacolo-cerimonia presentato come la *Sagra della primavera nella versione delle She She Pop con le loro madri* (*as performed by the She She Pop and their mothers*), anche se magari sarebbe stato più esatto specificare "con le immagini delle loro madri". Perché i corpi reali dei performer hanno realmente danzato sulle note di Stravinskij con i corpi digitali delle donne che hanno loro dato la vita, se non fino a morirne, come vorrebbe la trama del balletto, fino a sdoppiarsi, a sovrapporsi, a dileguarsi nell'immagine materna (grazie ad altri proiettori che dal retroscena sovrimprimevano sugli schermi i loro movimenti dal vivo, come in un teatro d'ombre). Non prima però di aver rimpiazzato il *Preludio* stravinskiano con un prologo brechtiano in cui si enunciava la posta in gioco concettuale dell'operazione: reinventare un rituale fatto non solo di musica e di gesti, di corpi e di movimenti, ma anche e soprattutto di parole che, staccate dall'esperienza

biografica, formano la partitura di un *Sacre* postmoderno dove il sacrificio è quello ambivalente della donna in quanto madre destinata a rinunciare a se stessa per garantire con il suo corpo la trasmissione del potere e dei valori patriarcali. Ambivalente non solo per l'ambivalenza del sacrificio (che è insieme dono e assassinio, ordine e orrore) ma perché ambivalente, stando a quanto una drammaturgia frammentaria lascia intendere, è la stessa maternità.



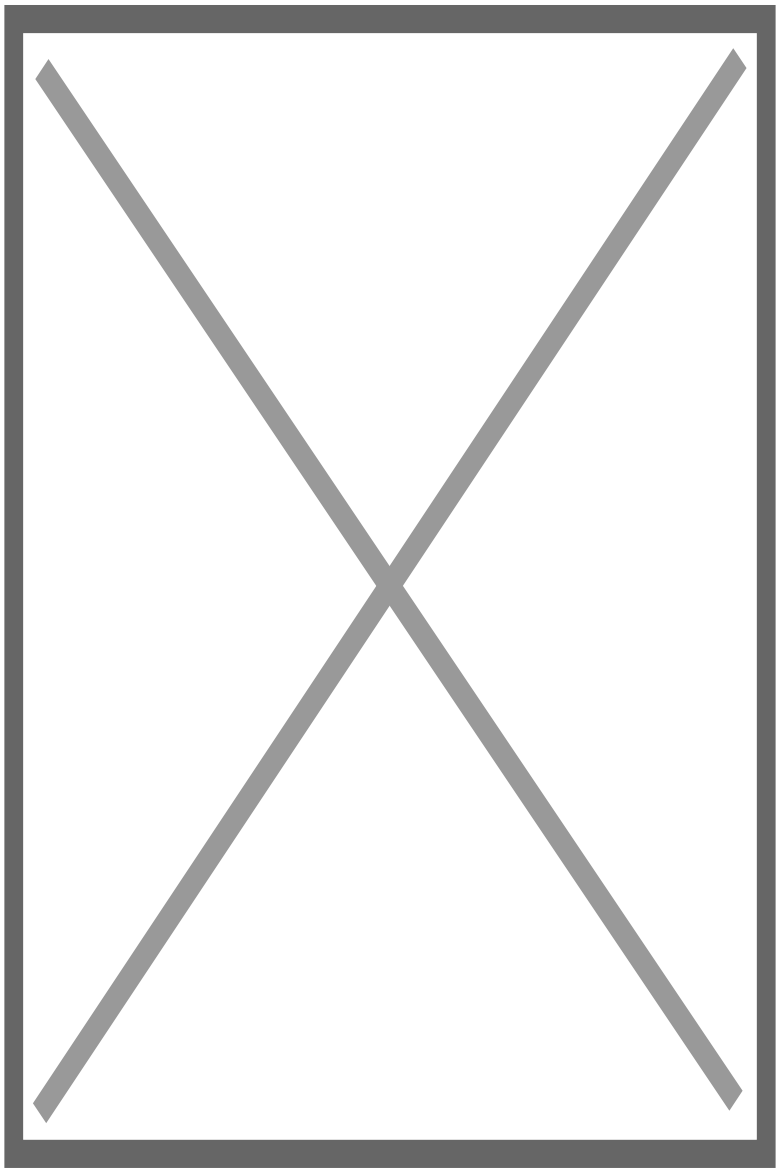
She She Pop, The Rite of Spring

Il risultato è uno spettacolo che dovrebbe concertare una coreografia visiva e una partitura testuale ottenuta con lo scaltro dosaggio di racconti personali che, opportunamente sospesi e passati al setaccio di quell'ironia biografica e autobiografica che si versa a piene mani sulle scene del contemporaneo, diventano subito le storie di tutti e di nessuno, come sempre, del resto, quando si parla di madri, di padri, di figlie e di figlie, di famiglie – e di cos'altro potremmo parlare, come ha detto il drammaturgo Martin Crimp, di cos'altro potrebbe parlare il teatro, se non di famiglie? Solo che, ammettendo che un climax sia presente in questa riscrittura del *Sacre* in chiave femminista (sulla carta, perché come poi si capisce a dominare ideologicamente la drammaturgia è soprattutto l'illuminismo delle cosiddette "politiche della vita") è esclusivamente quello del dispositivo visuale: a danzare veramente nel rito delle She She Pop non sono i gesti stereotipati e parodistici, vagamente décò, dei performer sulla terra e neanche quelli fin troppo misurati delle madri stampate nel cielo digitale, a danzare è la confezione, le perfette sincronie del montaggio di immagini registrate e immagini dal vivo.

Nulla di nuovo sotto il sole, tra i vari esperimenti di interazione scenica tra uomo e video si erano già registrati altri exploit, ad esempio quelli del Big Art Group di Caden Manson, che tuttavia non hanno spostato un capello nell'anima di nessuno. Non fosse la musica di Stravinskij che incalza da sotto la terra con la sua percussività modernista, sulla scena delle She She Pop non ci sarebbe nulla a ricordare il tragico – e l'origine violenta di una parola, "sacrificio", che, come

sostiene Emanuele Trevi in un articolo sulla “Lettura”, diventa sempre più spendibile da quando il suo significato si è svuotato. Da un testo raggelante, che oscilla tra due inibizioni, quella dell’intimità e quella del radicalismo (e che fa rimpiangere il parossismo ritmico delle invettive senza rete degli spettacoli dei Babilonia Teatri) si libera qualche risatina compassata ogni volta che l’autoironia si imbatte in un luogo comune, come quello dell’invadenza delle madri che proprio in virtù della loro energia sacrificale non smettono di gravare con critiche e consigli non richiesti sulla vita dei figli. Ma diciamolo pure, il motivo è stato assai meglio sviscerato dal romanzo teatrale di Lucia Calamaro sull’*Origine del mondo*.

Le voci spersonalizzate sulla scena delle She She Pop non riescono neanche a comporre un conflitto con le loro contraddizioni: una voce (tesi 1) denuncia l’influenza deleteria delle educazioni cattoliche che spingono le donne a rinunciare a se stesse e alla proprie ambizioni; ma un’altra vocina, forse baumaniana (tesi 2) si chiede preoccupata che futuro possa avere una società in cui più nessuno vuole sacrificarsi per gli altri. Sul finale plana incomprensibile il sorriso della riconciliazione: “Bisogna dire che con tutti i sensi è stato qualcosa di straordinario”. Consacrazione, scandisce il coro, è anche qualcosa di degno, un omaggio. In tutti i riti borghesi, al posto della catarsi arriva puntuale la sublimazione. Ci si guarda attorno in cerca della vittima che avrebbe dovuto *almeno* giustificare tutto questo. Ma in giro non ce n’è traccia.



She She Pop, The Rite of Spring

Roberto Castello: la macchina di tortura del desiderio

Quanto a “nostalgia di futuro”, per usare il *claim* che quell’infaticabile inventore di *mots d’ordre* che è Fabrizio Arcuri ha coniato per questa decima edizione di Short Theatre, il palindromo coreografico di Roberto Castello riesce a esprimerne più delle attese e osannate She She Pop. Anzi è lui che con *In girum imus noctis et consumimur igni* (titolo finalmente e arcaicamente latino, oltre che ispirato all’omonimo film di Debord) finisce per reinterpetare l’assurdo sacrificio

dell’Eletta: se non proprio “fino alla morte”, i suoi quattro danzatori imprigionati in una cellula musicale ossessivamente reiterata danzano fino allo sfinimento e alla *trance*, celebrando un esemplare quanto angosciante matrimonio tra l’estasi e il panico. Storia di demoni e di farfalle notturne che svolazzano attorno alla stessa lampada che le incenerirà – se ne trova forse una traccia nelle spettrali velature di gocce che proiettate sulle pareti sono la sua sola scenografia – questa *totentanz* con lugubri accenti da carnevale nordico, eleganti abiti neri e corpi stilizzati, è nondimeno uno straordinario meccanismo alienante, una sapiente macchina della legge (cioè della tortura) tardomoderna, con l’unica differenza, derisoria, che a farla funzionare non è la legge, bensì il desiderio.



Roberto Castello, In girum imus..., ph. Alessandro Colazzo

La sua sola musica è una frase ritimica estratta da non si sa quale barbarica performance *techno*, la sua unica scena è uno spazio nudo di riferimenti che non siano il giorno e la notte che si susseguono in un secco alternarsi di bianchi e di neri, il suo interruttore è una voce femminile che all’inizio è carica di un glamour sintetico e quasi suadente ma che, tempo dieci minuti, nel suo demiurgico e ripetuto prescrivere la luce (light) e la tenebra (dark), suona più odiosa di una frusta egizia o di qualunque voce mai udita dei Grandi Fratelli del passato. In mezzo, tra luce e tenebra, un drappello di dannati batte il tempo sul posto, facendo oscillare il corpo e ciondolando le braccia, spostandosi col favore del buio nell’illusione di avanzare – in avanti, a destra, a sinistra, rasente il muro, al centro – in un altro punto dello spazio dove la luce (che è quella di una trasparenza equalizzante e poliziesca) puntualmente li riscoprirà.

È una sofferenza di variazioni, dapprima minime, poi sempre più accentuate, e proprio per questo sempre più velleitarie e aleatorie, che non riescono a liberarsi del rigorismo elementare ma ossessivo del tema, ovunque portino il proprio desiderio di emancipazione e di singolarità e soprattutto nelle direzioni canoniche della danza contemporanea: in verticale e in orizzontale – in quel grado zero della postura che è la terra – nella figurazione o nell’informe. L’onda ritmica torna ogni

volta a sommergerli nello schema che in un’apparenza di ordine nasconde l’irrisoluzione del *perpetuum mobile*, del circolo vizioso, della cattiva infinità del palindromo che non inizia e non finisce, va in giro, appunto, consumando il fuoco delle lanterne della notte.



Roberto Castello, In girum imus..., ph. Alessandro Colazzo

È l’irresoluzione di un mondo totalmente realizzato (che tanto disperava Jean Baudrillard nei suoi ultimi anni di vita) che Roberto Castello vuole smascherare con uno sguardo alla Matrix, mostrandone la nuda vita sotto le spoglie dello spettacolo permanente. La danza è il suo strumento, la sua possibilità di incarnazione critica, e insieme la sua metafora. Non si può non essere presi dalla tetanica *ronde* di *In girum imus noctis…*, non si può non seguirla, se non battendo e fuggendo (cercando di fuggire) allo stesso passo delle infaticabili (e ammirevoli) anime perse che animano la sua trance, ansimando sotto i colpi dei tamburi lontani troppo vicini, simpatizzando col topovalzer rimasto impigliato nella sua ruota e sperando che qualcosa, il *deus ex machina* di un provvidenziale colpo di rivoltella – una rivoltella surrealista, una vecchia rivoltella rivoluzionaria… – spacci una volta e per tutte quella voce maledetta che, se non bastasse il danno, la frusta che detta il tempo, ci aggiunge la beffa di annunciare di tanto in tanto, mendacemente, che *the end is near*. E invece, anche quando la coreografia sembra prossima a una liberazione del movimento in un disordine narrativo, prefigurando gesti orgiastici o conflitti che ridestano i corpi dal loro torpore, non fa che assolutizzare il meccanismo, usare l’illusione per stringere le maglie del palindromo.

Il mondo raffigurato da Castello viene dopo l’azione, i corpi che in esso si agitano sono invischiati in un behaviorismo gestuale senza uscita, in un certo senso è pura, brutale necessità che ha inglobato la trasgressione in se stessa. “La saggezza non arriverà mai…” diceva Guy Debord suggellando orgogliosamente il suo film (e la sua vita) con dei puntini di sospensione. Qui non è la saggezza, ma la liberazione stessa che non arriverà mai. Altro che sballo: viviamo

semplicemente in un’altra società disciplinare. Strozzato da un eterno presente circolare, il futuro non è più quello di una volta. Restituiti al silenzio senza una ragione, se non quella che gli spettacoli finiscono, Mariano Nieddu, Giselda Ranieri, Ilenia Romano e Irene Russolillo avanzano sul proscenio, stanchi e radiosi. Un applauso saluta la loro salvezza prima ancora della loro bravura. (Anche Nijinski, frastornato, applaude.)

Short Theatre. Nostalgia di futuro, in scena a Roma fino al 13 settembre a La Pelanda. Centro di Produzione Culturale, Piazza Orazio Giustiniani 4, Teatro India, Lungotevere Vittorio Gassman, Biblioteca Vallicelliana, Via della Chiesa Nuova, 18.

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

