DOPPIOZERO

Il Vangelo di Pippo Delbono

Attilio Scarpellini
28 Gennaio 2016

All'inizio, sul palco del Teatro Argentina di Roma ci sono soltanto undici poltroncine foderate di rosso disposte sulla linea del proscenio (due ai lati, le altre nove al centro) e un grande pannello bianco alle loro spalle. Vuote e promettenti, aspettano i corpi che le devono occupare. In avanscoperta entra un uomo elegante, *allure* da maturo *tanguero*, che le sistema e le accarezza come un cerimoniere: è Pepe Robledo, uno degli attori storici della Compagnia di Pippo Delbono. Poi gli invitati arrivano, uomini in abiti da sera, donne con *mise* smaglianti e vistose, pettinature curate e *parure* di gioielli scintillanti, si siedono e osservano la sala incuriositi, sono tutti perfettamente in parte, anche Nelson Lariccia che, lunghi capelli rossi e un lampo di ironica follia nello sguardo, ricorda Peter O'Toole in un vecchio film che si chiamava *La classe dirigente*. È una perlustrazione muta e imbarazzante, un vuoto felice prima che irrompa la musica che negli spettacoli di Pippo Delbono sutura ogni intervallo, totalizza ogni durata, drammatizza ogni immagine accrescendone la temperatura drammatica o sgretolandola in un'euforica polvere di stelle.

Niente di nuovo, un vecchio trucco del teatro (Mei Fan Lang, Brecht, Petrolini) quello della ritorsione dello sguardo sugli spettatori, trasformati di colpo in oggetti da esposizione. In altri tempi, questo specchio sarebbe

stato rivolto contro l’odiato pubblico borghese. Oggi, al suo posto, c’è la cristianità borghese, ombra senile di un ricordo di gioventù, ovviamente provinciale. È lo stesso regista a rivelarlo, poco dopo essersi impadronito del microfono che non abbandonerà più fino alla fine: il soffocante conformismo che respirava nelle messe in cui veniva deportato da ragazzo è lo stesso che poi avrebbe incontrato in molti teatri.

La premessa e la promessa del suo *Vangelo* sono squisitamente biografiche: la madre di Pippo Delbono, prima di morire, chiedeva insistentemente al figlio, di cui non aveva mai accettato la conversione al buddhismo, di fare uno spettacolo sui Vangeli. Il risultato è la lettera di un figlio buddhista (vuol dire solo diverso) alla madre cattolica. Delbono utilizza l’autobiografia come i cubisti utilizzavano i ritagli di giornale nei loro collage, per scandire i suoi spettacoli con le emulsioni di una materia che dovrebbe essere quella viva, non finzionale, sgorgata dai sentimenti più intimi, e in questo è il suo stesso teatro a essere *naturaliter* cristiano, ad abitare il campo della confessione come racconto di sé (e che Aurelio Agostino sia l’unico padre della Chiesa citato nel suo *Vangelo* forse non è causale). Nel rito si è costretti a dire e a essere “noi”, la fede comincia inesorabilmente dicendo “io”, lo si legge anche nelle prime centocinquanta pagine de *Il regno* di Emmanuel Carrère. Anche se ormai non ci confessa più davanti a Dio, il tu, l’Altro è una madre pasoliniana con cui si continua a dialogare *post-mortem* sulle macerie della religione dei padri “sempre maschi”, come la voce onnipresente di Delbono ripete per ben tre volte (Satana, l’avversario, era “almeno bisessuale”).

Teatralmente, ci si confessa davanti allo stesso pubblico che ieri veniva violentemente confutato e al quale oggi, con lo stesso narcisismo filiale, Delbono chiede di essere accolto nella sua ribellione dolente, nel suo anti-teismo adolescenziale, romanticamente issato sulle note canticchiate di *Simpaty for the Devil* dei Rolling Stones. Il cristianesimo che oggi gli interessa, l'unico accettabile, è quello di un amore dove *eros* e *agape* fatalmente si confondono, una promiscuità benedetta improvvisata su una tastiera poetica che svisa da Agostino a Pasolini e da Pasolini a Prévert con la stessa disinvoltura con cui quella musicale accosta Schumann ad Alan Sorrenti, Mozart a Tim Rice.

Se il teatro è quello della *Passione* – è lo è da sempre, già prima di Cristo – l'unico dio sacrificato sulla scena di questo *Vangelo* è Pippo Delbono attore e martire. Le stazioni della sua via Crucis sono l'omosessualità, la lotta contro l'Aids, quella più recente contro la cecità (lo vediamo in video mentre si aggira brancolando nelle stanze di un ospedale); il suo *Discorso della montagna* un crescendo di parole evangeliche, pronunciate dalla sua voce fuori campo e sostenute dalla musica che fa trasumanare i volti proiettati sul pannello di alcuni immigrati seminascosti tra le alte piante di un campo di granoturco: struggente piano sequenza a cui il silenzio avrebbe fornito una colonna sonora altrettanto toccante.

Il suo Cristo, appena velato dalla potenza della drammaturgia evangelica – particolarmente evidente nell'episodio non sinottico dell'adultera – è un *puer aeternus* che dagli archetipi junghiani precipita a capofitto nel supermercato *new age* delle identità religiose, ricadendo dalle parti di quella "grande chiesa che va da Che Guevara a Madre Teresa" – quando sarebbe sufficiente spostarsi di un passo per approdare alle terre aspre di quello che Dietrich Bonhoeffer chiamava "cristianesimo senza religione". Ma non è con Bonhoeffer che si parla al popolo – e il popolo è l'unico problema veramente "cattolico" che Delbono si ponga nel suo spettacolo.

Gli altri in scena, uomini e donne, sono mera sequela, figuranti di un’ascesa a un calvario immaginale incessantemente disperso e ripreso nei siparietti di una clownerie postmoderna: basta stendere il corpo lungo e smagrito di Mister Nelson sul fondo della scena per ottenere l’ennesima citazione teatrale del *Cristo morto* di Holbein, quella tavola agonica e pre-fotografica che faceva venire i sudori freddi a Dostoevskij perché la morte vi appariva più potente della divinità. Basta illuminare un ragazzo down vestito da infante e incastrato in un lettino con le sponde per produrre, complice l’esplosione di *Jesus Christ Superstar* – a dispetto delle preghiere interiori: lo farà? non lo farà? l’ha fatto – una di quelle immagini ambivalenti e fuori controllo tanto amate, e ricercate, dal regista che in *Urlo* univa Francis Bacon a Mickey Mouse. Ciascuno la annetterà al proprio oscillante immaginario: un terzo Gesù bambino, ma in una campagna di Toscani, un terzo Buddha, un terzo Yellow Kid.

Il fatto è che Pippo Delbono è stato un artista – grande in spettacoli come *Il silenzio*, *La Rabbia* e *Il tempo degli assassini* – e riesce ancora a ricordarlo, per poco, ad esempio, che torni sul suo talento più autentico, quello di organizzare corpi nello spazio secondo la partitura di un melodramma contemporaneo che per altro non ha mai esaurito il suo debito con Pina Bausch. In *Vangelo*, spettacolo nostalgico – lo avesse lucidato di più quell’occhio che resta solo sentimentalmente fissato sul pasoliniano *Vangelo secondo Matteo* – pensa di esporre la propria memoria, ma, colpevolmente, finisce per esibire le proprie rovine in un varietà: è come vedere De Chirico che a quaranta anni di distanza ricopia le sue tele metafisiche degli anni venti.

Non esiste un artista che presto o tardi non finisca con l’assicurare il proprio stile in una maniera, Delbono non fa eccezione, con la differenza che gli irritanti *déjà vu* che costellano la sua scena non appartengono soltanto al suo teatro, dove la latitanza della drammaturgia li rende semplicemente vistosi, ma testimoniano il

fallimento di una scena contemporanea idiosincratica di cui *Pippo* – come nell'ambiente semplicemente in molti lo chiamano – è stato a lungo l'idolo e di cui oggi rischia di diventare il capro espiatorio.

Ispira una fraterna simpatia, invece, vederlo quando attacca al microfono la sua faccia mal rasata da irlandese che ha bevuto troppo, ma non è mai ubriaco, e dondolando la sua stazza bukovskiana, urla roco che no, non crede in dio – facendo capire al pubblico l'esatto contrario: che ci crede perché lo sfida, lui e il perbenismo dei suoi rappresentanti che gli hanno avvelenato l'adolescenza con il peccato. E vedere con la coda dell'occhio la signora accanto, un'abbonata di settant'anni, scuotere dolcemente la testa mormorando: "non cambierà proprio mai".

Vangelo *di Pippo Delbono, una coproduzione Emilia Romagna Teatro Fondazione e Croatian National Theatre di Zagabria, con le musiche originali di Enzo Avitabile, in Italia ha debuttato al teatro Argentina di Roma, dove si può vedere fino a domenica 31 gennaio. In scena dal 4 al 6 febbraio allo Storchi di Modena, il 25 e il 26 febbraio all'Arena del Sole di Bologna, il 17 marzo al teatro Sociale di Trento. In versione lirica, al teatro Comunale di Bologna il 27 e il 28 febbraio.*

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