DOPPIOZERO

Al padre e alla madre morti, nella carne della figlia

Gaia Clotilde Chernetich

24 Gennaio 2020

La capitale francese è avvolta da un'atmosfera sospesa a causa del perdurare degli scioperi contro la riforma previdenziale proposta dal governo di Emmanuel Macron. Il discorso politico si mostra in tutta la sua necessità di essere pubblico, condiviso e agito. Le manifestazioni nelle strade di Parigi sembrano ancora evocare l'eco distantissima della Rivoluzione. Questo è un momento in cui *tout le monde*, in un certo senso, è in strada. In questi stessi giorni il Théâtre National de La Colline ha presentato due spettacoli della drammaturga, regista e attrice spagnola Angélica Liddell, *Una costilla sobre la mesa: Padre* e *Una costilla sobre la mesa: Madre*. Queste produzioni, date in alternanza, fanno da contraltare all'atmosfera politicizzata di Parigi presentando un discorso estremamente introspettivo e intimo. Non si tratta di requiem ai genitori scomparsi, ma di affondi di natura puramente teatrale che scavano nelle radici del processo di individuazione umana, nei modi in cui questo si scioglie, o si cristallizza, quando il corpo del genitore non è altro che una dolorosissima materia fredda davanti agli occhi dei figli, e allo stesso tempo il segno di una maggiore prossimità del figlio stesso con la morte. Questo processo, che il decesso dei genitori allo stesso tempo interrompe e alimenta, è per Angélica Liddell uno spazio attraversato con lo stesso coraggio con cui, in questi anni, l'abbiamo vista mettersi alla prova con temi altrettanto radicali: la fede, il potere, il sacrificio, la morte.



Padre, ph. Tuong-vi Nguyen.

Dopo la trasgressiva riflessione sul senso di colpa presentata nella scorsa stagione sempre a La Colline in *The Scarlet Letter,* tratto dal romanzo di Nathaniel Hawthorne, Liddell torna a Parigi con due odi dedicate al padre e alla madre, deceduti entrambi nel 2018.

Il filo conduttore principale, legame tra gli spettacoli del 2019 e del 2020, è la riflessione sul dolore, sulla colpa e sull'espiazione nella quale Liddell si spinge in prima persona con il suo corpo e con il suo consueto, spudorato ardore. La sua arte è nel saper rendere ulteriormente carnali quegli strumenti del teatro — la parola, l'immagine, il corpo — che le offrono la possibilità di aprire ferite universali dell'esperienza umana per guardarci dentro. Il suo dono, non semplicemente quello di regista, ma quello che lei, da artista, offre al pubblico, consiste nel consegnare *pièce* che coniugano gli estremi e mettono in contatto il cielo con la terra. Nelle sue regie così come nella sua scrittura drammaturgica, pur giungendo allo spettatore distinti e distinguibili, gli opposti sono articolati visivamente e verbalmente in scene che scuotono direttamente i sensi; da qui la sua scelta non inconsueta di immagini conturbanti (chiaramente disturbanti, per alcuni), suoni capaci di pervadere l'orizzonte del senso della parola, azioni

corporee che sconvolgono per l’acuta sfrontatezza e la diretta frontalità.

Il pubblico è, anche in queste ultime creazioni, testimone del dispiegarsi della sua interiorità che, in teatro, esonda come un fiume incontenibile. Mentre sul palcoscenico la Liddell-regista dà vita a queste scosse percettive, la Liddell-attrice amalgama la densità dei discorsi che lei stessa pone all’attenzione del pubblico arrivando a dimostrare come il sacro e la bellezza siano la prova del valore della componente oscura dell’umanità. Questo processo di svelamento delle forze interiori e il loro incontro con un’estetica costantemente pervasa da riferimenti colti e popolari, avviene con la stessa naturalezza con cui i nostri sensi, dalla platea, reagiscono alla bellezza di un’esperienza estetica. La separazione che si percepisce tra teatro e vita è minima, la sensazione è quella che si può provare di fronte a chi *davvero* fa di sé un’opera d’arte. Coscienza, incoscienza, amore e morte, mescolati nel magma di una follia ancestrale, fanno esplodere ritualità sceniche che sono richiamo e incitazione, talvolta violenti e disturbanti, a un risveglio interiore, uno sguardo capace di allargarsi fino a contenere gli opposti.



Annunciata, di Antonello da Messina.

In *The Scarlet Letter,* la violenza della mentalità puritana veniva ferocemente accostata al discorso sulla religione, un discorso che Liddell sembra considerare come fonte solo marginale delle forme contemporanee della censura. Attraverso una raccolta vastissima di alte citazioni letterarie e filosofiche e una sequenza di azioni fisiche estremamente esplicite, anche sessuali, la regista-drammaturga indagava il fondamento del senso di colpa e il rapporto che questo intrattiene con la carne, luogo di piacere, tormento e punizione. Nella sua lettera scarlatta, Liddell poneva le basi di un discorso intrinsecamente controcorrente sul femminile nello stesso periodo in cui il movimento #metoo era all'apice dell'attualità. Nello spettacolo tratto da *La lettera scarlatta* come nelle due ultime produzioni, l'artista assume su di sé, in quanto donna e artista, l'immoralità, la follia e più in generale la colpa dell'essere umano, il senso di colpa originario. E, come un veleno che giunge insieme al proprio antidoto, Liddell inscena anche gli strumenti necessari a liberare il corpo, ovvero il giudizio e la punizione. Quello che sembrava voler esprimere, nella risoluta frontalità della pièce del 2019, era una visione del delitto come espressione di una libertà che non è più difforme e spaventosa della repressione che viene applicata in una società come la nostra. Nel 2020, con il discorso stimolato dai genitori defunti, Liddell si tende con tutta sé stessa verso una verità estrema, verso il teatro e quindi verso la vita. La sua dolorosa, urlata vitalità, di fronte alla morte del padre e della madre, fa ardere la scena d'amore e di morte, ma anche di adorazione e di blasfemia.

Padre, ispirato a *Il freddo e il crudele* di Deleuze, inizia con un monologo attorno a un tavolo da obitorio sul quale è disteso un bambino. L'attrice gli domanda: "Come faccio a farti morire?". Sopra questa immagine sono proiettate due mani, una rivolta al cielo e una verso la terra. Scopriremo, successivamente, che sono le stesse mani di una gigantografia del dipinto della Vergine dell'Annunciazione di Antonello da Messina che campeggerà sul fondale nella seconda parte dello spettacolo che è, interamente e intimamente, in un dialogo gemellare con *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* di Romeo Castellucci. Da Castellucci, Liddell riprende la scenografia di arredamenti chiari sovrastati dall'immagine non dell'Ecce Homo, questa volta, ma della Vergine. La contrapposizione tra il candore e gli escrementi che proprio il padre anziano, l'attore Camilo Silva, è costretto a pulire dai genitali della figlia in un ultimo momento in cui il rapporto padre/figlia non è invertito dal peso dell'età del genitore e dall'avvicinarsi del trapasso, sono un riferimento esplicito a una prospettiva femminile su quanto esplorato da Castellucci, il cui discorso era orientato all'interrogazione della fede. Un corpo di ballo di nude veneri botticelliane dai movimenti geometrici abita lo spettacolo

nella prima e nella seconda parte con pose statuarie e sequenze che punteggiano scene dove Angélica Liddell esplora la relazione tra sofferenza, fascinazione e vanità. Schiavi, santi, martiri, filosofi, ma anche la bellezza e la ricerca dell'ideale vengono chiamati a servizio di un cammino che spesso vuole passare da ciò che è "non rappresentabile". In un ritmo incalzante, la *pièce* intrattiene un dialogo con il mistero dell'Annunciazione, e con la possibilità che sia stata proprio una parola a *fottere* Maria per fare di lei una madre cristologica, in cammino verso il mistero di cui tutto il dittico si nutre e dal quale attinge scena dopo scena. Nel finale, in cui un carro funebre viene calato dall'alto, Liddell si trova circondata dalla morte del padre inscenata dalla morte del proprio schiavo. Il tableau vivant è un'immagine che si vorrebbe durasse a lungo, ma la fine dello spettacolo interrompe la visione così come la morte chiude, per sempre, la vita.



Madre, ph. Susana Paiva.

Nell'altro spettacolo, *Madre,* la regista attinge ampiamente alla cultura spagnola della religione cattolica e dà vita a una pièce costellata dalle liturgie e dal culto del lutto. Tutte le scelte, sonore e visive, concorrono a comporre un grido di

collera profondissima, e di amore, che rispetto a *Padre* è ancorato diversamente al corpo e alla parola. “Non abbiamo più nulla da distruggere, madre”, così Liddell dichiara la morte come unica occasione di sospensione del conflitto con il materno. Una madre, quella che descrive, che lasciandola figlia unica l’ha resa anche assassina dei suoi fratelli non nati. Davanti a questa donna, in fotografia in proscenio, l’attrice si fa letteralmente mettere in croce da un uomo che le lega gli arti a un gioco di legno posto sulle sue spalle. L’immagine, dolorosa, è un lamento che, come uno *Stabat Mater*, annuncia il miracolo: un addio senza odio e la possibilità che dalla ferita nella quale Angélica Liddell si immerge non esca un sangue nero di odio, ma *pietas,* sostanza che si aggira nel suo corpo e che la morte consente di far emergere, perché davanti alla morte la vita si inginocchia facendo spazio alla radice pura del sentire.

A conclusione della visione di entrambi gli spettacoli resta la percezione di aver assistito alla professione di un profondo atto di fede nei confronti della vita, ma anche di un severo desiderio di oblio dei genitori defunti, da mantenere vivi dentro di sé come preziose immagini mancanti.

L’ultima fotografia, di Madre*, è di Luca Del Pia.*

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

