DOPPIOZERO

Sul buon uso dell'anacronismo

Attilio Scarpellini

19 Febbraio 2021

Sullo sfondo dell'inquadratura c'è la facciata gotica del duomo di Prato, con quella fissità, con quell'insistenza quasi offesa, che oggi assumono tutti gli scenari delle città italiane – chiese, piazze, torri – che il vuoto rende fantasmatici, e in quella rarefazione passa un carretto di legno sbilenco con una ruota sola, lo trascina un giovane con la mascherina che un altro, di lato, accompagna: si fermano proprio nel mezzo dell'inquadratura, si siedono da una parte del carretto diviso in due da un'insegna scritta con i caratteri a bastoni del cinema muto. “Posto di sblocco” c'è scritto, e, nell'epoca delle chiusure e dei confinamenti, è già un programma. Per un verso, questo carretto dai tratti arcaici – ma è un arcaismo, a pensarci bene, irreperibile nel passato e talmente disegnato dal non uscire del tutto dalla sua natura grafica per approdare nel pesante mondo delle cose – fa pensare al banco dello psicoanalista di Lucy Van Pelt nelle *strip* di Charles M. Schultz, a un gioco, a una parodia, a una velleità. Nell'inquadratura successiva, all'altro lato della postazione è seduto un uomo in tuta con un amplificatore appeso al collo: è un giapponese ma da quarant'anni vive nella cittadina toscana e la sua attività principale consiste nel camminare per chilometri diffondendo musica dal proprio corpo. I due gli pongono domande secche e brevi, lo lasciano parlare, interrompendolo solo di tanto in tanto, con uno scrupolo più che altro ritmico.

È l'inizio della prima pillola di *Posto di sblocco* – lo si trova facilmente su *YouTube* o sul sito del Teatro Metastasio – che tra tutte le iniziative del Gruppo di Lavoro

Artistico (Gla) promosso e finanziato del Met, sotto la direzione di Franco D'Ippolito e del consulente artistico Massimiliano Civica, è forse la più povera, la più semplice ma anche la più eversiva: Francesco Rotelli e Luca Zacchini, coadiuvati da Paola Tintinelli, con l'ideazione di Giulia Zacchini, non hanno fatto altro che tornare al loro teatro di indagine, fatto di domande, di questionari e di incontri sul territorio, per raccogliere gli sfoghi scaturiti dall'enorme e finora mai del tutto misurata compressione psichica originata dal *lockdown*. Ma se ieri questa maieutica antropologica si riversava nelle drammaturgie degli spettacoli degli Omini – spesso cancellando le proprie tracce, come accadeva in *La famiglia campione* – oggi ciò che resta di esibito, nella vasta area di quello che Lorenzo Donati ha definito “teatro senza spettacoli”, è proprio il processo che era nascosto; l'evento si concentra e si concreta nella presa di parola e nei corpi delle decine di prime persone che, il volto seminascosto dalla mascherina chirurgica, la incarnano avvicendandosi in questo confessionale a cielo aperto in cui, del teatro, restano dei segni miniaturizzati ed eloquenti: il carretto progettato da Roberto Abbiati (un altro artista coinvolto nelle produzioni del Gla), l'inquadratura in cui appaiono incorniciati Rotelli e Zacchini e sul lato opposto di uno specchio che non riflette mai il medesimo, ma sempre l'altro, i loro interlocutori, un filtro minimo, come in fondo lo è la domanda che innesca il discorso, una parete trasparente, continuamente violata, e tuttavia ancora simbolicamente sensibile.



Roberto Abbiati.

L'esperienza è quella del superamento della *vergogna* – che nell'episodio ambientato nel quartiere cinese di Prato diventa esplicitamente reticenza e diffidenza culturale – un superamento che secondo Jerzy Grotowski doveva diventare la finalità più prettamente umana di un processo teatrale portato al di là delle stesse frontiere della scena, fino all'estrazione di un “tu” dalla complessa relazione tra attore e spettatore. “Indispensabile non è il teatro ma qualcosa di completamente diverso. Superare le frontiere tra te e me: farmi avanti e incontrarti così da non perderci tra la folla – o tra le parole, o in dichiarazioni, o tra pensieri finemente definiti.” Solo che qui, a piazza Duomo o a piazza del Comune, la folla è ciò in cui non ci si può più perdere, ma che si è perduto: l'attraversamento del “carretto di Tespi” fende il vuoto della marea umana, il fantasma più novecentesco che ci sia, per cercare (per toccare e per essere toccato da) ciò che ieri si perdeva nella folla e oggi nell'esilio di uno dall'altro, in quella solitudine di massa prescritta dal distanziamento come unica, possibile condizione di sopravvivenza individuale. Queste incursioni cittadine che, nel risorgere della folla – del pubblico – potrebbero ricordare anche i *Comizi d'amore* di Pasolini, rispettano la lettera del distanziamento sanitario senza tuttavia, come

scrivono gli stessi interessati, “assecondarne” lo spirito, la ripresa video (curata dal collettivo pratese John Schnelliger) garantisce la testimonianza di un'azione di prossimità, di una performance sociale che si ritrae, o si sospende, al di qua di ogni volontà artistica. Del teatro nei “posti di sblocco” è viva l'entelechia, o un'idea regolativa che *non può* essere realizzata (i teatri sono chiusi, come Rotelli, Zacchini e Tintinelli non mancano di ribadire ai loro interlocutori), così come la società vive e respira, a dispetto della rarefazione a cui è costretta: nel contraccolpo della mancanza – di società *e* di teatro – che sempre rilancia il desiderio, e in un continuo, quanto ambivalente, “come se” nelle more di una messianica ‘ripartenza’.



Luca Zacchini in Il giornalino di Maigret.

L'*als ob*, il “come se” (che fu il luogo di una filosofia specifica dopo il libro di Hans Vaihinger) è un pensiero attivamente presente nella strategia scelta dal Teatro Metastasio per affrontare la pandemia, non tanto perché essa si basi sulla centralità di una finzione (cosa di per sé estremamente teatrale), ma perché,

lungo tutto il suo svolgimento, non abbandona mai il presupposto del teatro e della produzione di spettacoli: il suo nucleo, infatti, sta in un'idea di redistribuzione del reddito (all'incirca il 40% delle risorse assegnate dal Fus, tutto ciò che non serve a finanziare e a mettere in sicurezza la “macchina”) attraverso la scrittura di dieci artisti e di cinque registi che con essi sono stati chiamati a lavorare secondo una graduazione di modalità produttive che vanno dallo spettacolo propriamente detto al dramma radiofonico e allo sceneggiato televisivo, passando per i laboratori drammaturgia e per gli interventi performativi. La mescolanza di competenze e di presenze che compongono il palinsesto del Gla ha prodotto negli ultimi otto mesi un effetto a cascata in termini occupazionali, coinvolgendo un cast formato complessivamente da più di quaranta persone – ivi compresi musicisti, scenografi, costumisti e illuminotecnici – e ha favorito un intreccio di collaborazioni ad alto valore formativo. Ma soprattutto ha espresso un'organicità abbastanza inedita per i tempi che corrono, ravvisabile in tutte le sue manifestazioni produttive, poste sotto un segno artigianale e popolare (nel senso degli “artigiani di una tradizione vivente” evocati da Copeau) fortemente incentrato sul lavoro attoriale e sulla sua capacità di trasformazione del poco in molto. Nel *Giornalino di Maigret*, uno sceneggiato diretto da Civica che ammicca all'immaginario televisivo *d'antan*, ma che è carico di spesse ombre venute dal cinema degli anni trenta e quaranta, il segno surreale delle scene progettate da Roberto Abbiati moltiplica quel distacco dal realismo già sensibile nell'interpretazione dei vari Zacchini, Rotella, Pennacchia, Tintinelli, De Summa, nonché nella sceneggiatura di Armando Pirozzi. E non sembra un caso che le cinque puntate di *La maledizione*, piccolo capolavoro radiofonico di Claudio Morganti e Rita Frongia che si muove “attorno al Rigoletto di Verdi” comincino con una breve lezione sul grottesco (dove giace non detta una cruda definizione di quel che ci accade): “In fondo, cos'altro è il grottesco se non la trasformazione di ciò che è normale in qualcosa che viene percepito come anomalo, mostruoso, difforme?”



Claudio Morganti.

Nella stagione emergenziale del Met non ci sono streaming e ogni parte del programma sembra rispondere al *décalage* della presenza (e della compresenza) scenica, quasi si tracciasse una genealogia di tutte le forme che rispondono al teatro, conservandone la mancanza – la traccia o più propriamente il “resto” – ma che non sono il teatro e con esso non possono essere confuse. L'aver sempre individuato nel teatro “più qualcosa che si ascolta che qualcosa che si vede”, come Morganti ha ribadito anche all'inizio di *La maledizione*, gli ha permesso di utilizzare liberamente il mezzo radiofonico dando vita a quello che comunque non può essere definito un radiodramma, ma una sorta di conversazione, dove infatti entrano altre voci (tra cui quella di Monica Demuru). Una relazione privilegiata che sicuramente riguarda anche Roberto Latini e la sua voce plasmata in spettacoli che lui stesso in passato ha definito *radiovisioni*. Ma in generale, nei diversi tentativi di programmazione e di riprogrammazione digitale di un teatro senza più luoghi teatrali, spicca il ritorno verso l'anacronistica arte dell'ascolto, mutilata di ogni visibilità (ma non di ogni immaginazione), rispetto alla totalità visiva dello streaming. È quello che, proprio sulle pagine della rivista edita dal Met *La falena*, ha rilevato Rodolfo Sacchettini: “Pensare a lunghi cicli di lettura da

girare in set domestici oggi sarebbe imbarazzante mentre investire sull’arte dell’ascolto, sull’audio, sul podcast diventa un orizzonte potenzialmente ricco (...) In fin dei conti tornando all’autonomia e alla storia dei linguaggi (radiodramma, teleteatro?), provando a rinnovarli, si cerca non in maniera generica e confusa di intercettare visualizzazioni (più ancora che spettatori), ma in modo più specifico di creare un pubblico con proprie caratteristiche. Lo sforzo creativo di qualunque iniziativa sul digitale dovrebbe andare proprio in questa direzione: produzione di opere che tengano conto del medium e produzione di pubblico (di un’idea di pubblico) che allo stesso tempo tenga presente il linguaggio del mezzo (che non è il teatro).”

I dieci attori del Gruppo di Lavoro Artistico del teatro Metastasio sono: Roberto Abbiati, Oscar De Summa, Monica Demuru, Ilaria Marchianò, Savino Paparella, Francesco Pennacchia, Arianna Pozzoli, Francesco Rotelli, Paola Tintinelli, Luca Zacchini.

I cinque registi: Massimiliano Civica, Roberto Latini, Claudio Morganti, Chiara Callegari, Clio Scira Saccà

www.metastasio.it

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


POSTO DI SBLOCCO