DOPPIOZERO

Nelle stanze dell'Ade

Attilio Scarpellini

9 Ottobre 2014

La recita di Claudio Morganti ed Elena Bucci

Benvenuti nell’Ade, nel mondo catacombale di un teatro che segue la regola evangelica “quando due o tre di voi si riuniranno…”, due o tre, trenta al massimo, i viaggi iniziatici sono per definizione limitati, le discese agli inferi si fanno da soli, seguendo il bagliore di una candela accesa nella notte o aspettando dietro una porta, nei sotterranei dell’Istituto Magnolfi di Prato che un qualche guardiano (questo ha la faccia conosciuta del Jakob Lenz di un anno fa) vi venga ad aprire e vi introduca nell’universo dell’attore Vecchiatto Attilio, al secolo Claudio Morganti, e di sua moglie Carlotta, la premurosa, materna, predestinata Elena Bucci.

Recita dell’attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto scritto nel 1995 da Gianni Celati scatta quasi senza soluzione di continuità con i frugali convenevoli dell’ospite, senza che i pellegrini, accomodati ai tavoli davanti al vino, abbiano il tempo di rendersi conto che sono già a teatro e che gli attori stanno già leggendo: comincia, piuttosto ricomincia, qualcosa che forse non è mai finito, un discorso sfuggente, digressivo, che perde e, con ostinazione, riprende il proprio filo, frustrato e rilanciato da ogni interruzione. È l’invettiva del grande attore Vecchiatto Attilio, in gioventù spopolatore di palcoscenici americani, apprezzato da artisti del calibro di Lawrence Olivier e di Jean-Louis Barrault, abbandonato in vecchiaia dal pubblico e dagli impresari, ridotto a recitare in un teatro di provincia, assediato da un’irredimibile puzza di maiale e di prosciutti. E c’è tutto quello che ci si può aspettare da un’apologia *pro vita sua* pronunciata da un istrione sul viale del tramonto: la memoria malinconica e lo slancio velleitario, la collera senile e l’odio per il nuovo che avanza, la grandezza dell’ideale artistico e il controcanto miserabile della vita che arranca negli abiti logori della decadenza.



ph. Bucci

Anche a non misurarlo con il metro del *Teatrante* o del *Minetti* bernhardiani che lo ispirano e lo abitano, il testo di Celati non ha nulla da invidiare ad altre radiografie (ad esempio *Music-Hall* di Lagarce) che usano l'affievolirsi delle luci della ribalta, lo scolorare del sogno, per illuminare lo scheletro del sognatore. Ma soprattutto, la sua invettiva non ha una virgola da spostare rispetto a un presente dove i prodigiosi mutamenti non sono che il risvolto retorico di una incapacità di produrre Storia che la *Recita* celatiana rende addirittura vistosa: il "gelo cosmico" che per Vecchiato è l'orizzonte tombale di ogni arte drammatica si è semmai aggravato, le "automobili assassine" che vorticano attorno ai corpi vulnerabili di una vecchiaia resa afona dalla velocità del mondo, o il rumore bianco della pubblica opinione (i giornali "tutti ugualmente abominevoli, ma più di tutti il Corriere della sera") sono sempre lì, quattrini e maiali (trasformati in quattrini) non hanno perso né di attrattiva né di potere. Tutta l'apocalisse ondeggiante da cui la voce di Claudio Morganti va e viene, interrotta e sdoppiata dai tagli della Bucci, moglie tanto apprensiva quanto compressa, suona più patetica, e più ridicola, perché nel frattempo si è ancora più saldata all'ordinaria amministrazione dell'esistenza. Più che mai il comico nasce, come diceva Kierkegaard, dall'infinito che inciampa nelle maglie del finito: più che mai da quando il "finito" è diventato "assoluto" (e più che mai il teatro resta uno dei pochi luoghi in cui l'idealismo, almeno come paradosso, è ancora praticabile).

Di questo inciampo, del precipizio di questa caduta, Bucci e Morganti non perdono un respiro, un tempo, una sfumatura: bevono il calice fino alla feccia, lei registrando con la coda dell'occhio il movimento della sala, che si riempie e si svuota come un cuore stanco in quel di Rio Saliceto, lui rilanciando le sue parole grosse fino a tornirle in una rarefazione sempre più sublime. Loro, insieme, mai sovrapposti, restano dietro i leggii ma soffiano ectoplasmi nel corpo del linguaggio, dando vita al fantasma più comico di tutti, quello della loro relazione: vecchia coppia beckettiana che si potrebbe ritrovare in qualunque panchina della vita, prima ancora che sui palchi di qualche teatro.



ph. Ilaria Costanzo

Il duetto contrappuntistico euforizza talmente l’aria attorno che la sala finisce col vederli come e dove non sono: nell’agitazione di una disastrosa recita crepuscolare dove il leggio è un supporto scenico trasfigurato, un elemento sicuramente presente nello scenario desolato del teatro di Rio Saliceto. Quando si fermano, arretrando sul fondo del palcoscenico, dove siedono e bevono uno di fronte all’altra, nella pausa conclamata rifluisce anche il respiro degli spettatori che, sorseggiando il vino e girando la testa, si scoprono di colpo avventori di un’osteria o di una cave parigina degli anni cinquanta.

Ma la cosa più sorprendente è come questa progressione che ha visibilmente la morte davanti a sé cresca allo stesso ritmo in luce e in derisione, in riso e in verità. È la verità stessa a rendersi ridicola nelle giullaresche intermittenze di una prolusione in cui la vita più ottusa fa da controcanto alla grandezza più accecata: sono le sommesse raccomandazioni di Carlotta – sugli spettatori che entrano, sulla signora che non capisce e si addormenta, sulla salute malferma del marito – a incarnare (e a inchiodare) le fughe in avanti di Attilio che sul palco del teatro di Rio Saliceto tenta di rileggere l’esistenza dell’uomo alla luce dei grandi drammi shakespiriani (Amleto per la giovinezza, Macbeth per la maturità, Lear per la vecchiaia). Farsa e apoteosi, come voleva Grotowski, si danno il cambio sul palco. Ma sono entrambe avvinghiate nella stessa fragilità, lieve e delicata come il suono della fisarmonica che da lontano giunge sulla scena.



ph. Ilaria Costanzo

Questa invettiva assediata dal gelo, questo poema metafisico ferito e ridicolizzato dalla vita che se ne va, è anche e soprattutto una ballata. La ballata di un *parresiaste* che prende le auto a ombrellate. Prima ancora di prestarle la sua nota maestria attoriale, Morganti le ha portato in dono un'adesione profonda, diventando il ventriloquo di Vecchiatto e il coautore di un epitaffio post-teatrale che vibra anzitutto nelle corde del suo pensiero. La sua interpretazione trapassa dal registro ambivalente dell'ironia a ciò che è ormai rarissimo: uno sfogo di paradossale buonumore, un sorriso anarchico, confuso nel suo classico ringhio, sembra suggellare con un empito di simpatia la fine di un mondo che non può finire. E che alle soglie del buio stringe (come nel racconto di Joyce *The Dead*) i vivi e i morti in un'ultima immagine. Così come la Bucci fila dai suoi contrappunti la tela lirica di un personaggio esemplare perché, al di là della dialettica tra l'arte e il mondo, è disegnato con un dito sulla terra. Carlotta può ancora pensare che smettendo di parlare agli uomini, che non lo vogliono ascoltare, il teatro possa predicare alle oche, rivolgersi all'aperto dell'animalità, diventare una modalità del linguaggio della terra. Sia come sia, non smetterà di parlare. Nel regno dell'efficacia, imparerà a fallire meglio.

Si esce dall'antro (lo stesso del *Mit Lenz*) in cui Claudio Morganti, con la complicità del Festival Contemporanea di Prato, ha ormai scavato la sua tana kafkiana mascherata da osteria, con un senso di gratitudine. Grati per la pienezza, per la bellezza e, soprattutto, per il gesto di *spreco* a cui i due interpreti di *Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto* hanno dato luogo. Perché di questi tempi la grandezza non può che andare sprecata, "non c'è vita in guadagno" come direbbe Celati "tutto è al vento".

Il rito dell'*Alcesti* di Massimiliano Civica

"I teatri sono tombe e noi siamo anime dei morti che cercano di parlare ai vivi..." dice Attilio Vecchiatto alla fine della *Recita* di Gianni Celati. L'attore viene dal mondo dei morti: è una vecchia verità, sempre buona da ripetere. Ma vederla trasformata in immagine, come accade, a pochi chilometri da Prato, nell'*Alcesti* di Euripide messa in scena da Massimiliano Civica (leggi qui l'intervista di presentazione pubblicata da Doppiozero) è decisamente più raro: anche qui siamo in quella che potrebbe essere definita una stanza, anzi siamo "nel fondo

del pozzo”, come ha scritto Renato Palazzi alzando per un momento la testa verso i ballatoi dell’ex carcere delle Murate di Firenze che sovrastano la scena allestita dal regista romano.



ph. Duccio Burberi

Tutto inizia con due donne allineate ai lati opposti di una ribalta scura occupata soltanto da due grandi candelabri dorati: una, dice: “Alcesti di Euripide”, l’altra batte tre volte il piede a terra. Poi si voltano verso due comodini, anch’essi perfettamente simmetrici, e silenziosamente cominciano a vestirsi: cingono una fascia stringendola sulla schiena, indossano una maschera sollevandosi i capelli, e la premono sul viso – a nessuno del poco pubblico schierato frontalmente davanti a loro in un’unica fila di sedie sfugge questo gesto perché è il primo momento in cui un gesto simbolico sembra eccedere l’azione reale. Su un lato del comodino afferrano qualcosa d’altro: due sottili bastoni di bambu. Quando si ritroveranno di fronte, Daria Deflorian e Monica Piseddu saranno rispettivamente Apollo e la Morte (dai capelli neri) che si contendono il destino di Alcesti, la sposa che ha scelto di sacrificare se stessa e di morire al posto del Re Admeto – e una tenderà l’arco, come Arjuna, mentre l’altra la terrà a distanza con il suo stilo, ma dalle sue labbra segnate dalla cupa piega della maschera si sprigionerà un gemito che ironicamente ricorda le grida gutturali delle arti marziali giapponesi.

In ciascuno dei suoi spettacoli, la scrittura registica di Massimiliano Civica si è fatta un dovere di svincolare l’immagine da ogni riferimento possibile alla Storia per mettere l’azione drammatica al riparo dal tempo: evocare due e persino tre immagini in una (un metodo quasi warburghiano) è il modo migliore per consegnarla a uno sguardo immemoriale. L’intera Alcesti si presenta chiusa nel luminoso rigore del rito, ma è un rito decontestualizzato da una cultura religiosa specifica, praticato come potrebbe viverlo un sognatore che nel rebus del suo sogno unisce visioni e allusioni lontane tra loro, i comodini, simili agli armadietti dove vengono custoditi i paramenti sacri cattolici, a maschere vagamente balinesi, corpi di danzatori a sagome di marionette, i candelabri barocchi allo

spazio nero di un altare assente (o di un letto di morte che pure non si vede). La verità è che l'unica coerenza è quella del segno scenico rispetto al racconto, per il regista di *Grand Guignol*, de *La parigina*, del *Mercante di Venezia*, di *Soprattutto l'anguria*, tutte vicende dislocate (scontornate, straniate) da epoche differenti sulla scena, ogni storia, ogni trama, ogni testo corrisponde a un'epifania visiva diversa, se vogliamo a un diverso sogno. E l'*Alcesti* è un'epifania tirata a lutto, vista dal fondo delle acque più scure, sprofondata nella cassa armonica di una visione infera da cui soltanto l'amore e la musica possono trarla all'altezza dello sguardo umano.



ph. Duccio Burberi

Forse è per questo che a dispetto dell'estrema vicinanza con lo spettatore, Daria Deflorian (Admeto) e Monica Piseddu (Alcesti) ci sembrano lontane, cioè ci appaiono vicine ma vestite di lontananza – e dunque intoccabili - e le loro voci, i loro parchi gesti, i loro movimenti distillati in essenze, danno l'impressione che i loro corpi non siano del tutto presenti, come se fossero ombre proiettate sulle pareti di una caverna che ben conosciamo: la recitazione stessa appare sospesa tra la puntualità drammatica e il racconto di sé, tra qualcosa che accade qui e ora, e qualcosa che invece arriva da un altro luogo. Quel congiungersi delle mani mentre le due avanzano affiancate, e Admeto sta di fatto accompagnando Alcesti nell'Ade a cui è destinata – preda necessaria della morte – ha qualcosa di impossibile, segna la rottura di un confine. Ogni trasalimento dell'umanità che la maschera comprime, e contemporaneamente protegge, accresce la vicinanza con il pubblico, suona come una incrinatura del rigore rituale che avvolge la messinscena in una bolla: l'improvvisa liberazione di un urlo, l'affiorare dei dialetti (il sardo della Piseddu, il trentino della Deflorian) nei ruoli dei servi, una lacrima sfuggita sul volto di Alcesti mentre depone la maschera, uscendo da sé, il duro contrasto che oppone Admeto al padre che ha rifiutato di sacrificarsi per lui, un orologio di compressioni e di decompressioni, tenuto con equilibrio esemplare, perché spasmodico, dalle due interpreti, regola il ritmo di una partitura tanto lineare nel tempo del racconto quanto straniata dalla compresenza di ciascuno dei suoi elementi nella contrazione visionaria dello spazio.

Soltanto l’ingresso di Monica Demuru nella parte del Coro rompe la bidimensionalità della miniatura, o del disegno sulla superficie convessa di un vaso greco, in cui Civica ha pazientemente iscritto la sua narrazione: priva di maschera, seduta a terra con le gambe raccolte fuori dalla ribalta nera che delimita la scena, l’attrice-cantante congiunge due spazi, quello del rito e dei suoi officianti e quello del pubblico senza appartenere completamente né all’uno né all’altro. Ora, *Alcesti* sembra arrivare dopo qualcosa nell’ordine del mito: l’origine più lontana della vicenda risale alla morte di Asclepio, il dio medico figlio di Apollo ucciso da Zeus perché era in grado di sconfiggere il potere della morte. La mortalità stessa vi appare come una scoperta, un’iniziazione in un mondo in cui la complicità tra gli uomini e gli dei può ancora eluderla.

E non si capirà niente della dura e splendente lettura che dell’opera di Euripide ha dato Massimiliano Civica se dalla sua formalizzazione estetica non si estrae la scheggia bianca che la ferisce: questa scheggia – a suo tempo levigata dal genio di Simone Weil – è la relazione asimmetrica tra la necessità tragica e l’amore degli uomini, tra l’accettazione di ciò che è e il desiderio di ciò che non è, dove questo non essere corrisponde all’eternità dell’altro. Alcesti è un mito sul sacrificio *per* l’altro e sulla sostituzione *dell*’altro che già Platone considerava perfetto, perché la sposa di Admeto riusciva in quello che l’impazienza di Orfeo, il più grande dei poeti, aveva fallito: sottrarre un essere al potere di Ade.

Civica riconduce questa dialettica interamente nello spazio, per così dire appena aperto, della mortalità: Admeto riprende il cammino di Alcesti. Ma a suggellare la sua iniziazione alla gloria della mortalità non c’è una restituzione, o almeno non una *restitutio in integrum*, c’è, visibilmente, un’altra sostituzione: l’apparizione di una quarta donna (interpretata da una quarta attrice, Silvia Franco) che all’inizio è presentata, letteralmente, come un fantasma, velato e irriconoscibile e solo in seguito verrà riconosciuta come l’Alcesti che Ercole ha strappato dalle mani di Thanatos. Scioglimento ambivalente, già in Euripide, che nel mutismo della donna potrebbe indicare non un ritorno dal mondo dei morti, ma un’analogia, teatrale o poetica, o persino quel simulacro (“mi farò costruire una statua del tuo corpo intagliata nel legno”) evocato da Admeto stesso come “gelida consolazione” nella struggente dichiarazione alla moglie che sta per morire. Ma non è questo l’epilogo scelto da Civica: il suo spettacolo è chiuso da una canzone che Monica Demuru

intona mentre le luci si abbassano rendendo sorprendente e quasi irriconoscibile, (proprio come l'Alcesti ritrovata), un brano di Lucio Dalla, *Henna*. È al corpo della canzone, come lo chiama John Berger, che è affidata l'unica trasfigurazione organica possibile di un rilancio del desiderio al di là della morte, in una terra mortale su cui la necessità non ha presa, almeno provvisoriamente – perché il tempo si apre per lasciare passare l'incanto di un incontro, il brivido di una comunione. Scorre sui volti nudi delle attrici l'onda delle luci che va e viene, si inabissa e risorge, insieme alla voce della cantante. È solo un momento, breve nel tempo, lungo nel ricordo. Ma ne sarà valsa la pena.

Alcesti si può vedere fino al 26 ottobre nel semiottagono dell'ex carcere della Murate a Firenze. Prenotazioni: info@attodue.net o tel. 055 4206021, dal lunedì al venerdì dalle ore 10 alle ore 16.

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


Attilio and Carlotta Vecchiatto
The Harlem
S.W. cor 124th St
Third Ave