

Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci, a cura di Piersandra Di Matteo, Cronopio, Napoli 2015, pp. 235.

È un po' come assistere ad un'esplosione di interpretazioni la lettura di questo importante volume dedicato a Romeo Castellucci. Il continuo rimando a scene viste e descritte induce, inoltre, nel lettore che *non* ha visto o che non ha visto *tutti* gli spettacoli teatrali di Castellucci, un senso di quasi-cecità che entra in contrasto con quell'esplosione di bagliori interpretativi.

Poi si comprende che quella quasi-cecità è la condizione in cui è lo *spectator* che assiste, ha assistito o potrebbe assistere a quelle scene, a quelle performance. E si comprende anche che la proliferazione delle interpretazioni è in qualche modo il risultato di quello spaesamento cognitivo e simbolico cui il regista sottopone gli spettatori, quindi anche i teatrologi.

Infine, facendo sedimentare la lettura di questi testi critici, come è giusto che sia, ci si rende conto di trovarsi dinanzi ad un paesaggio teatrale, ad una poetica artistica nello stesso tempo complessa, composita, e semplice, ma di quella semplicità che deriva dalla radicalità.

Marco De Marinis, nella sua "introduzione" al volume, ricorda un'espressione dello stesso Castellucci che parla di teatro *elementale*. De Marinis lega però subito questa aggettivazione al tema delle "superfici" e della "pelle". Credo, invece, che l'espressione "teatro *elementale*" debba essere presa alla lettera: teatro degli "elementi". Elementi di cosa? Elementi *del* "fenomeno umano", potremmo rispondere. Ma, al contempo, elementi *del* teatro in quanto tale, sicuramente. E non c'è nulla di più "profondo" degli *elementa*, così come non c'è niente di più "superficiale" di essi. Gli elementi sono *radici*, ma sono anche – seguendo in entrambi i casi un antico pensiero – ciò che appare sempre alla superficie delle cose. Sono cioè l'aria, l'acqua, la terra e il fuoco del teatro e del fenomeno umano. È di questi "elementi" che il teatro di Castellucci tratta. Solo di essi.

Per tale ragione è possibile sottolineare – come ad esempio fa Eleni Papalexioiu – quanto il teatro di Castellucci richieda allo spettatore di sprofondarsi nella *notte assoluta* (*nyx teleía*), come nei misteri di Eleusi, accompagnandolo in una *catabasi* senza fine, senza possibilità di *anabasi*. Ma è anche possibile evidenziare la dimensione *fotologica* (e cromatica) nonché *musicale* (e sonora) di questa ricerca teatrale, come sostiene Enrico Pitozzi nel suo saggio. Notte profonda e superfici, quindi.

Altri testi discutono la presenza in tale ricerca teatrale di una prospettiva *apocalittica-rivelativa* (Daniel Sack) o *mistica* (Papalexioiu, ma anche, in altra direzione, Marcello Neri), altri, come Marie Hélene Brousse, lo interpretano, con Lacan, come "teatro degli oggetti *a*", vale a dire di quegli oggetti che, prodotti dal taglio castrante del significante, eccedono la partizione tra il soggetto e l'altro, configurandosi come oggetti *causa* del desiderio. Insomma, nello spazio del *theatrum* castellucciano si incrociano *Dio* e la *merda*, quasi senza soluzione di continuità, mostrando come queste dimensioni apparentemente separate non lo siano affatto. Nel teatro, sembra dirci continuamente Castellucci, tutto "comunica" e, nello stesso tempo, *manca* la (e della) comunicazione definitiva. Ecco quindi la necessità strutturale della *replica* a teatro. Se tutto comunicasse, l'alto e il basso, il dentro e il fuori, il soggetto e l'oggetto, niente ci sarebbe e nulla apparirebbe. Il teatro sarebbe il luogo della definitiva e violenta fusione *sacra* delle discontinuità tra gli enti e tra le singolarità umane,

sarebbe il luogo della morte nera. Se, invece, nulla comunicasse, il teatro diverrebbe il luogo della perfetta separazione tra tutte le possibili discontinuità, molteplicità: un mondo del puro Bene, della immobilità assoluta, della morte bianca.

Il teatro, invece, è il luogo della crudeltà, come sa bene Castellucci. E la crudeltà ha due facce, sempre. C'è quando le discontinuità umane violentemente *comunicano*; c'è quando esse stesse si oppongono e si sottraggono alla comunicazione. La comunicazione e la distanza radicali sono le due forme estreme di crudeltà.

Daniel Sack ricorda una riflessione, perfettamente *elementale*, di Castellucci a proposito del sipario che “apre” e “chiude” la scena (p. 138). L'apertura e la chiusura permesse dal movimento del sipario non possono essere legate però ad alcuna *apofansis* (e dubito che possa essere legata ad una semplice funzione “apofatica” e mistica), quindi a nessun giudizio predicativo, che possa “dire qualcosa di qualcosa”. A differenza di quanto accade nel teatro immediatamente “politico”, nel teatro *elementale* di Castellucci (ma oserei dire in qualsiasi “*opera d'arte*” – ricordando, ad esempio, la definizione che Adorno dà dell'*opera d'arte* come “*sintesi priva di giudizio*”) non si dà alcun *giudizio* perché gli accadimenti non sono mai predicati di un soggetto, ma *accadono* in modalità impersonale. L'*apertura* della scena non ha altro senso che quello dell'accettazione pura di ciò che accade, che è accaduto e che potrebbe accadere. La *chiusura* non implica mai velatura, nascondimento. Soprattutto, apertura e chiusura sono gli operatori elementali della comunicazione e della non-comunicazione. In entrambi i casi si tratta di un “dire di sì”, di un dire di sì *alla* comunicazione e *alla* non-comunicazione.

Lo spettatore – su questo molti dei contributi ospitati nel volume insistono – è così indotto a cambiare continuamente prospettiva. Si sente implicitamente giudicato perché sente che il mondo, cambiando la prospettiva percettiva, diviene un altro mondo, e un altro mondo ancora. Solo che questa esperienza di continuo *spaesamento* non deriva dal fatto che la scena implichi una sua propria prospettiva interpretativa, con cui magari scontrarsi o far propria. In scena non ci sono interpretazioni *sul* mondo ma è il mondo stesso che si offre a differenti modalità di percezione, muovendosi. Il mondo si muove, muta le modalità del suo accadere per gli spettatori. Ma si tratta sempre dello stesso mondo umano, anche se visto secondo prospettive percettive (e non interpretative) di volta in volta differenti. Si tratta di un teatro *etico*, non filosofico né politico. Castellucci non fa che muovere le prospettive percettive in cui accadono, per così dire, la *mondità* e l'*immondità* del mondo umano.

Perché questa scelta?

Anche se – come accade sempre quando ci si rivolge alle “radici” di una pratica artistica – andare all'*essenza* del teatro sembra manifestare ciò che il teatro è *sempre stato* (e sempre sarà), alla domanda relativa al senso, questo sì anche politico e teorico, del proprio operare Castellucci non può sottrarsi. In fondo, potremmo dire che non c'è operazione radicale che non risponda, nello stesso tempo, ad un'esigenza dell'oggi, ad un'urgenza dell'attualità del mondo. Quando si disvelano le radici *eterne* del teatro si sta rispondendo sempre ad un'urgenza *storica*. Ciò vale anche per lui.

C'è una citazione di Castellucci che appare come esergo all'ultima sezione del libro – quella dedicata alla 37esima Biennale di Venezia di Teatro del 2005, da lui curata – che forse potrebbe darci il *senso* del suo teatro.

Parlando dei movimenti degli attori sulla scena egli scrive: «E così i movimenti sono gesti esplosi d'argento. Forse è lo stesso gesto a esplodere in continuazione; il gesto occidentale. Posso dirlo? [...] Sono i fantasmi del gesto che vengono verso di me, in slow motion, per me, dal buio dell'amnesia, dall'Occidente – posso dirlo? – come nell'ultima, indimenticabile, scena» (p. 175).

Qual è il “gesto occidentale” che, nel teatro, oggi, deve esplodere? È forse il gesto del *vedere*, nel senso dello scoprire le carte, nel senso della profanazione con cui l'immagine, e il teatro in particolare, hanno da sempre a che fare? Ma forse non si tratta di opporre qui un Occidente della *visione* ad un qualche Oriente della *velatura* e della chiusura. Forse qui si tratta dell'occidente che, come dinamica vettoriale, è interno a qualsiasi immagine, sempre in contrasto con la dinamica avversa, quella della chiusura della visione (e della “rappresentazione”?). Per tale motivo forse il gesto occidentale viene *da ultimo*, come “indimenticabile scena”.

Ma le sibilline parole di Castellucci potrebbero essere intese anche in un altro senso. Il gesto occidentale sarebbe un “fantasma” da attraversare e da cui liberarsi. Per andare verso dove? Il fantasma da cui liberarsi è forse quello del *simbolico*? È forse quello di un mondo umano in quanto mondo simbolico?

Anche se fosse questo il senso ultimo del lavoro di Castellucci, resta pur sempre da sottolineare, come inaggirabile, l'aggettivo *indimenticabile* che caratterizzerebbe, questo abbandono del gesto occidentale, come carico di nostalgia e di speranza.

Vincenzo Cuomo