

Acting Archives Review

RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Anno III, numero 6 – Novembre 2013

Antonio Attisani

Au théâtre comme à la guerre. La rigoureuse erranza poetica del Théâtre du Radeau e François Tanguy

Come tutti gli eventi più significativi del teatro contemporaneo la vicenda poetica del Théâtre du Radeau rappresenta una eccezione assoluta, con precedenti 'segreti' e senza eredi; al tempo stesso, a un'attenta analisi, appare come una fondazione di protocolli compositivi degni di riflessione per chiunque si interessi al divenire dell'arte scenica.

Tra gli addetti ai lavori, sono in molti ad ammirare il Radeau e, almeno in francese, si contano numerosi interventi di alta caratura critica e letteraria.¹ In queste pagine si propongono alcune note e documenti sulla compagnia, senza ambizioni enciclopediche però con la speranza di arrivare a una sintesi che presenti il tratto più caratteristico del Radeau, ovvero le strategie compositive del suo leader François Tanguy.

Se si dovesse dire – pur senza speranza di essere inteso da chi non abbia mai visto un loro spettacolo – in una frase, oggi, quale sia il senso dell'opera teatrale del Radeau, proporrebbe l'espressione «fisica delle forme», laddove per forme si devono intendere elementi appartenenti a vari livelli di realtà, dal neurone al monumento, passando per il documento, l'azione, il suono, il colore, l'*audè*, la luce, eccetera. Questa premessa, forse ancora criptica, suggerisce intanto ciò che la scena del Radeau *non* propone: non l'illustrazione di contenuti o intenzioni, non narrazioni con la relativa struttura retorica (presentazione, svolgimento, acme, conclusione e catarsi), non progetti comunicativi o didattici, non 'discorsi'. In positivo, invece, direi che i materiali di volta in volta individuati sono sottoposti a una analisi basata sugli affetti ma che beninteso ingloba anche i concetti.

Ai nostalgici delle narrazioni avvolgenti si possono ricordare le parole di Tanguy: «Senza falda freatica non ci sarebbe l'acqua corrente. Così, partire

¹ Cfr. soprattutto M.-M. Mervant-Roux, *Le ré-imaginement du monde. L'art du Théâtre du Radeau*, in *La scène et les images – Les voies de la création théâtrale*, a cura di B. Picon-Vallin, Paris, CNRS, 2001, pp. 362-387; «Fusées», 6, ottobre 2002, con interventi di F. Tanguy, F. Killy, J.-P. Manganaro, J.-L. Nancy, C. Pennequin, pp. 84-128; B. Tackels, *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005; Idem, *En eaux troubles*, «Mouvement», 48, Juillet-Septembre 2008, pp. 84-89; B. Noël, *Le Radeau*, «Mouvement», 48, Juillet-Septembre 2008, p. 87; J.-P. Manganaro, *François Tanguy et le Radeau*, Paris, P.O.L., 2008.

da elementi di superficie per tentare di costruire una trama non offre una immagine corretta del mondo. *Bisogna partire dal caos*».

Quello del Radeau può essere considerato un teatro filosofico, se per filosofia intendiamo una *praxis* scenica peculiare di confronto con una moltitudine di forme del sapere e una *quête* esistenziale che anziché *affidarsi* all'arte (all'ispirazione) al contrario la analizza dal vivo immettendone le particelle in un acceleratore. È questo organismo-dispositivo l'invenzione peculiare di Tanguy, che produce risultati in una certa misura sempre simili e sempre differenti, dove gli attori e gli altri collaboratori figurano come 'sostanze attive' e sono tutti diversamente decisivi. La messinscena, qui, è la predisposizione dell'esperimento che tutti i membri del Radeau vivono e al quale gli spettatori sono invitati come testimoni. Da un punto di vista stilistico quello del Radeau si presenta come un singolare grottesco, però evocare questa come altre opzioni linguistiche non significa collocare la compagnia in una ipotetica galleria dei teatri contemporanei, bensì rimandare a una operatività che, come ho spesso ripetuto, va *oltre il teatro con il teatro* e oltre l'arte con l'arte, un'impresa il cui obiettivo non è il volgare 'successo' con cui si viene trasformati in opinione comune e merce, bensì il costituirsi in veicolo di conoscenza e di trasporto verso quel vuoto supremo che sta dentro e attorno a tutte le cose, che sempre si intravede – quando non si inganni se stessi – e mai si raggiunge (almeno finché si resta in questo mondo). Molti motivi di somiglianza si possono cogliere tra il Radeau e altre punte della ricerca teatrale contemporanea, soprattutto, secondo me, con Tadeusz Kantor e Robert Wilson, nonché con alcuni esiti della critica e della filosofia (Gilles Deleuze in primis), ma questi aspetti costituiscono soltanto la superficie di alcuni degli elementi fisici immessi nell'acceleratore atomico della loro scena. L'ambizione della presente offerta di documenti e di opinioni è semplicemente quella di mostrare e motivare questa autosottrazione del Radeau dall'orizzonte estetico nel quale pure opera, così da evocare un altro senso possibile del teatro, più 'autentico' e 'originario', più antico e perciò tremendamente attuale.

Ho visto per la prima volta il Théâtre du Radeau a Bergamo nel 1987. La compagnia era stata invitata da Renzo Vescovi al festival 'Suonavan le vie d'intorno' e recitava in un vecchio meraviglioso teatro in attesa di restauro. La carretta del loro *Mystère bouffe* stava sul palcoscenico, di fronte a pochi spettatori che da una piccola gradinata intravedevano nell'oscurità i resti di quella sala già divorata dal fuoco. Il precario *tréteau* era percorso da pesanti cappotti e nasi rossi da clown indossati da strani individui, si udiva un *grammelot* che nulla concedeva a una narrazione evidente, si era insomma testimoni di un vero mistero, inquietante più che buffo. Circa un anno dopo, dovendo proporre un programma per il festival di Santarcangelo, pensai subito a quella strana compagnia e corsi a Parigi per assistere alla

loro nuova creazione *Fragments forains*, un *Woyzeck* ambientato in una grande scenografia di legno e che iniziava con l'uccisione di Marie (Laurence Chable nell'intervista spiega come ciò coincidesse con l'ordine cronologico della scrittura di Büchner). Da allora abbiamo cominciato a frequentarci. Con François (Tanguy), Laurence (Chable) e Frode (Bjornstad) è nata un'amicizia che nel tempo si è trasformata in una sorta di parentela elettiva. Abbiamo condiviso molte vicende, tra cui un viaggio nella Sarajevo assediata, nel 1994,² sconvolgente per tutti, e siamo stati insieme altre volte in varie parti del mondo. Tramite il Radeau e nei vari appuntamenti alla Fonderie o in altre dislocazioni della Tenda nella quale il Radeau normalmente recita, ho avuto modo di conoscere artisti come Branlo e Nigloo, Marie Veyssière, Maguy Marin, Chantal Morel, e ancora musicisti, poeti, cineasti e filosofi. Tramite loro ho incontrato nuovamente Jean-Paul Manganaro, che avevo perso di vista dagli anni Settanta, quando entrambi collaboravamo con l'associazione Dramaturgie diretta da José Guinot, lui con un ruolo decisivo, io saltuario e marginale, per fare conoscere in Francia Totò e Dario Fo, Giovanna Marini e Roberto De Simone, ma soprattutto Carmelo Bene.

Ancora oggi il Radeau è poco conosciuto in Italia, ma ovunque sia passato ha lasciato tracce indelebili. Naturalmente non sono mai mancati nemmeno i detrattori o gli indifferenti, tanto tra gli spettatori quanto tra gli addetti ai lavori. Le sue presenze al Festival di Santarcangelo, a partire dal 1989, e alla Biennale di Venezia, nel 1999, hanno significato per molti un punto di riferimento fondamentale nel modo di pensare il teatro a cavallo tra il vecchio secolo e il nuovo. Purtroppo, invece, agli spettatori di città europee come Milano, Torino, Napoli e Palermo, dotate di grandi quanto ottuse istituzioni teatrali, non è mai stato possibile vederne gli spettacoli.³

Il Théâtre du Radeau sta ai gruppi della ricerca come Carmelo Bene alla grande tradizione attorica europea, ha cioè qualcosa in comune con altri, una concezione generale dell'arte teatrale che li distingue, anche polemicamente, da chi intende il teatro come intrattenimento, mestiere o didattica, e al tempo stesso rappresenta risultati talmente alti e originali da

² Cfr. A. Attisani, *La vita, la morte e il teatro a Sarajevo*, «Primafila», I, 2, dic. 1994, pp. 73-80. Altri miei scritti sul Radeau: *Il pensiero pensato con la scena (con una nota sull'Accampamento)*, «Scena<e>», II, 3-4, 1999, pp. 97-108; con S. Tomassini, a cura di, *Théâtre du Radeau, Orphéon, uno spettacolo di François Tanguy*, «DMT», Venezia, Programma della Biennale Teatro, 1999, pp. 83-91; Cap. VII in *L'invenzione del teatro, Fenomenologie e attori della ricerca*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 281-316; *Théâtre du Radeau (Cantates) - Oltre il teatro con il teatro*, «Primafila», 78, novembre 2001, pp. 29-36; *Trasumanar La composizione scenica secondo il Théâtre du Radeau e François Tanguy*, Torino, EIP, 2008.

³ Fanno eccezione due fugaci apparizioni, a Roma con *Jeu de Faust* (1988) nel quadro della Seconda Biennale dell'Attore, curata da José Guinot per l'associazione Dramaturgie, e a Bologna nel 1997 con *Bataille du Tagliamento* su invito dei Teatri di Vita.

constituire una specie teatrale a sé. Degli inizi del Radeau riferisce Laurence Chable nell'intervista che qui si propone; possiamo partire da quella *timeline* accostandole alcune considerazioni di merito.

Ebbene, innanzitutto ognuno noterà come tra le pieghe dei ricordi e delle opinioni lì espressi si delinei una forte tensione tra il teatro e il suo doppio, la vita, tra i materiali «alti» della drammaturgia e della letteratura, da una parte, e dall'altra il 'riciclaggio' poetico di ciò che appartiene al mondo 'basso', sia per quanto riguarda i materiali di scena come il legno e la mobilia, le tappezzerie, i quadri e le luci domestiche, sia per il senso dell'ironia, il gioco del frammento e del collage che caratterizzano le figure recitanti come altrettanti *objets trouvés*. La consonanza profonda con Tadeusz Kantor e la sua poetica è stata per la compagnia francese una scoperta e non il risultato di una influenza diretta del maestro polacco. Comunque sia, il loro metodo di composizione scenica è analogo all'*informale* kantoriano, con i suoi procedimenti di smontaggio e rimontaggio dei vari 'testi', mentre lo stile che lo caratterizza fino dagli esordi si potrebbe definire una variante del grottesco, ovvero una riconvocazione alla vita di un immenso catalogo di elementi 'del rango più basso' con una predilezione per il mostruoso e il singolare, un grottesco che mette in questione il concetto stesso di realtà oltre ogni senso comune.

I primi quattro anni di viaggio hanno contrassegnato l'apprendistato artistico, come si evince dalle parole di Chable, e soltanto con *Mystère bouffe* (1986) la compagnia si è imposta all'attenzione internazionale. L'anno successivo è stata la volta del confronto con un altro mito del teatro, *Jeu de Faust* (ancora, si noti, in chiave di mistero medievale, ossia di teatralità estranea alla dialettica del dramma borghese), senza complessi per il confronto con la coeva impresa di Strehler e con i testi di Goethe e Marlowe allestiti da prestigiosi registi. In proposito gli osservatori di professione hanno notato riferimenti a Brueghel il Vecchio e la ripresa di suggestioni dei personaggi «erranti» di Beckett. In Italia, tra i critici, soltanto Franco Quadri ha tentato di comprendere e mostrato di apprezzare la novità assoluta di cui era portatore il Radeau, purtroppo nella lingua sbrigativa di una recensione e senza seguito né approfondimenti.

Il gioco di Faust reinventa la vita sul palcoscenico⁴

Non capita tutti i giorni d'imbattersi in un Teatro con un suo modo espressivo. Ne è certamente dovuto [*sic*, forse per 'dotato'] il Théâtre du Radeau, arrivato a Roma da Le Mans, cittadina del Nord della Francia votata un tempo alle kermesse automobilistiche, nel quadro della Seconda Biennale dell'Attore, curata da José Guinot per l'associazione Dramaturgie con la collaborazione dell'Eti. Nel suo spettacolo precedente, il gruppo si

⁴ F. Quadri, «La Repubblica», 11 ottobre 1988.

costruiva con le proprie mani le linee artigianali della sua scenografia, per farvi caracollare, in una comica giostra di nonsense, creature dai contorni spiritosamente mostruosi alle prese coi temi medievali di un Mistero buffo. Nel nuovo *Jeu de Faust* ritroviamo ancora, almeno nella parte iniziale, qualche errante guerrin meschino, dei ronzinanti da torneo in tela bianca, romantiche Melisende su torri in vedetta, perfino accenni di danze macabre dove galleggiano spiriti solitari emersi da storie di paese di Bosch o di Brueghel il vecchio; ma sono il preludio alla normalizzazione di una quotidianità ancora arcaica, ma che scorre più vicina a noi, nel grigiore fine secolo dei Giocatori di Cézanne e passa il suo tempo in piccole occupazioni, passivamente, ignorando dimensioni metafisiche, effettistiche gag e anche quel continuo gioco di amore e di morte che contraddistingueva *Mistero buffo*. La scena, meno ossequiente che nel precedente alla lezione di Kantor, figura già strutturata sullo sfondo con un *assemblage* di scomparti soprattutto in legno, di li, scivoli e botole imprevedibili, a ogni livello, sgorgano i personaggi, una moltitudine, anche se gli attori sono solo otto, e spesso ripetono e moltiplicano lo stesso cliché del baffuto pancione dall'aria ottusa. È un universo di outsider molto presi nei loro impegni misteriosi: e in questi ha un ruolo l'attesa, immobile, magari di spalle al pubblico, e anche la curiosità sfacciata per quello che fanno gli altri, lì accanto, visibilmente degli estranei, come gli spettatori che delle stesse proiezioni saranno oggetto alla fine. Pullulano tra questi intercambiabili Falstaff anche le discese da un ipotetico cielo di clown, di uomini e donne uccello dai grandi becchi, di angeli dalle bianche ali di gomma piuma, aerei in principio e poi via via striscianti come rettili o razzolanti come galli nel duello conclusivo. Nel loro mondo si penetra lentamente e con la fatica di una prova iniziatica, come nei primi spettacoli di Bob Wilson, che come questo erano segnati dai tempi rallentati, comunque autonomi rispetto a quelli reali. Questo, in una semioscurità che spesso affonda nel nero assoluto, è rotto dal monologare dei personaggi, ciascuno in mozziconi di diverse lingue o di *grammelot* imitativi di questo parlare inglese, tedesco, italiano, francese, tenuto a livelli inintelligibili, come le flebili note, musicali della colonna sonora o gl'insistenti concentrati ornitologici. L'andamento da partitura conosce però anche improvvisi crescendo grazie all'esplosione di pezzi d'opera, valzer, logori *refrain* sinfonici di repertorio, mentre chi è in scena viene afferrato, accartocciato, spazzato via e buttato in ripostiglio, azzerando completamente la vicenda destinata a ricominciare da capo, perché come nelle fantasie visive di Memè Perlini vive solo quello che è presente, e per quel breve momento che ne precede la cancellazione. E Faust? Non giurerei di averlo sorpreso dialogare con Mefistofele, come non vanterei di aver colto dotti riferimenti simbolici al suo mito, in un lavoro che richiede una lettura primaria e ignora le sovrapposizioni intellettualistiche. Il gioco di Faust sta nella creazione fantastica che anima

dal primo all'ultimo momento lo spettacolo e in una continua reinvenzione poetica della vita nella sua casuale semplicità e stranezza. Si può forse dire che consista nello stesso far teatro. Del resto, il teatro come spazio, che genera e avvolge le presenza dei mostri umani e ne viene nel contempo manipolato, è fisicamente protagonista. Nella parete di fondo si aprono boccascena su ogni piano, già prima che un altro luogo di rappresentazione venga a formalizzarsi davanti. E lo spazio, che prima si era ingombrato di sedie, si libererà per movimenti successivi e deflagrazioni anche del fondale costruito per aprirsi in uno spiazzo in un onirico avvicendamento che rinnova l'immagine assieme ai personaggi. Dappertutto, fan capolino dei bianchi sipari, pronti a isolare prospettive, a chiudere situazioni, forse soltanto a ribadire che siamo in teatro e si fa teatro. A meno che questo bianco segno non equivalga all'andare a capo di chi scrive, per mezzo delle persone e del loro apporto vitale: nel caso così personale e prezioso di François Tanguy e dei suoi attori, anziché di teatro non sembrerebbe scorretto parlare di poesia. Ma, di questo, lo spettatore possibile non era stato preavvertito, nella presunzione ingenua che il prestigio possa fare a meno della promozione del pubblico. La sala della prima era plaudente ma semivuota: ai tempi gloriosi del Teatro Club non sarebbe successo.

Comunque sia, gli zatteranti hanno conquistato fin da subito un proprio pubblico fedele e attento, almeno in Francia, dove la loro lingua teatrale è stata quasi subito definita «una genesi monumentale che dà come frutto una allegoria permanente del materiale teatrale [...] Questa capacità (assai rara) di rifare davanti agli spettatori una storia del teatro molto personale è davvero impressionante» (Jean-Pierre Thibaudat su «Libération»). L'espressione «allegoria permanente del materiale teatrale» ha più o meno lo stesso valore della «fisica delle forme» cui s'è fatto cenno all'inizio e introduce un elemento nuovo, quella tensione allegorizzante su cui sarà necessario ritornare.

Provo a ripercorrere ora, resuscitando ricordi, alcune ulteriori tappe dell'avventura creativa della compagnia.

Chant du bouc (1991) riprendeva motivi e figure della tragedia ellenica. Lo spettatore si trovava anzitutto di fronte a una Scena-*skéné* più che a una 'scenografia', una costruzione che la compagnia aveva predisposto durante le prove e che manipolava a vista nel corso dello spettacolo. Ciò creava una situazione percettiva di incredibile intensità. Il luogo si trasformava di continuo, ogni minima variazione di luce creava un evento, alludendo alla piazza o alle stanze del potere, ai cortili o alle cucine delle case. Il risultato sarebbe stato impensabile con una scenografia concepita diversamente e non costruita *assieme* a tutti gli altri elementi della rappresentazione, testo compreso e *durante* le prove. Lo spettatore si trovava ad abitare

mentalmente un mondo di legno, luce e ruvide stoffe situato dietro lo specchio della realtà, un mondo di esseri umani ridotti alla loro essenza mortale, un girone infernale abitato da figure lamentosi e rimuginanti, sofferenti e accidiosi, sempre avvolti in se stessi. Ogni afflizione umana diventava così un universo a sé stante e si assisteva, attraverso il prelievo di lacerti da *Agamennone*, *Antigone* e altre tragedie, alla rappresentazione della impotenza di una logica che ormai sembra capace soltanto di mettere con ottime ragioni tutti contro tutti.

La plasticità della scena mostrava il risvolto della realtà storica, un luogo in cui ogni miseria umana è un tutto impenetrabile e le singole solitudini vengono a trovarsi in reciproca rotta di collisione. Per questo popolo figurale, qualsiasi forma di illuminazione comportava l'accesso a visioni intollerabili, perciò rifiutate, e d'altra parte il ricorso alla logica creava soltanto ulteriori motivi di scontro. Da qui l'inutilità del dialogo, della dialettica incarnata nei personaggi, del 'dramma moderno' secondo il paradigma di Peter Szondi... Poteva sembrare un teatro senza destinatario. Sicuramente era una creazione 'minoritaria', appartenente a una specie non ancora classificata dal senso comune. In realtà quello del Radeau è un teatro che crea i propri spettatori, come tutti i teatri d'invenzione e di valore: all'inizio attirava un pubblico generico e una buona parte di esso, rifiutando la novità, abbandonava la sala più o meno ostentatamente, ma con il passare del tempo questo rumore, assieme al parere di chi riconosceva il linguaggio di una ricerca, è diventato un richiamo che poco a poco ha creato un pubblico, di *élite* e non. Tutto ciò è l'effetto di una poetica singolare.

La vocazione teatrale del Radeau è lontana tanto da un'idea di rappresentazione quanto da quella di scrittura scenica, e nemmeno vi si trova traccia di improvvisazione o di troppo umana 'prosa'. Qui l'opera scaturisce da una partitura complessa che *si fa* dinanzi allo spettatore. Tutti gli operatori ne sono autori, ma solo uno, e quanto solido, può essere il «direttore» di tale orchestra. In quale misura i singoli continuo rispettivamente nel processo compositivo è difficile, forse impossibile da scoprire per l'occhio esterno e certamente varia caso per caso. La composizione scenica non amoreggia con l'avanguardia che vive tra rotocalchi e salotti critici, non presuppone una scrittura scenica impaginata per critici-lettori, siano essi filologi o giornalisti. Per esempio, nel riferire di opere come *Chant du bouc* a ignari lettori non serve a molto indicare supposti antenati o esibire riferimenti. I critici avevano citato Beckett e Wyspiański, ma perché allora non lo Schulz delle *Botteghe color cannella* o i fratelli De Chirico del periodo parigino, o Kantor e Breton, i quaderni di regia di Artaud, il tempo subliminale di Wilson? Tutto plausibile e tutto

vano, anche se tra le costellazioni teatrali quella kantoriana è indubbiamente la più affine allo stile grottesco del Radeau.⁵

Qui la regia perviene a un altissimo grado di sviluppo e di responsabilità, non è più quella *mediazione* di cui argomenta da sempre e con la chiarezza che gli è propria Luca Ronconi (regia come mediazione tra testo, attori, scenografo, amministratori magari, e via via fino al pubblico). *Non è messinscena* e nemmeno è teatro di poesia nell'accezione vulgata di non-narrativo (come non è 'di poesia' il teatro di Pasolini, mentre lo è il suo cinema). Non si deve pensare tuttavia un teatro di gruppo nel quale l'autore o il regista scompaiono, si tratta semmai di *pensiero teatrale*: non un pensiero *sul* teatro, semmai *della* sua forma. È qualcosa di 'forte', perché lo spettatore percepisce l'altezza della scommessa e il rischio che corrono i suoi autori, e al tempo stesso è umile perché si svolge in francescana nudità, avendo il Radeau gettato alle ortiche gli abiti regali dei discorsi culturali da 'tradurre' e illustrare in scena. È come se la prima battuta dell'*Amleto*, il «Chi è là?», fosse lanciata allo spettatore non in quanto informazione fittizia ma come una domanda a cui rispondere. Ecco dunque, a fronte di tutto ciò ci può essere soltanto uno spettatore convocato a compiere la propria performance meditativa, a farsi autore di visione, o, se si vuole, di pensatore attraverso la percezione (fisica, visiva e auditiva), uno spettatore estetico.

Il Radeau non esibisce ricchi programmi di sala o protettori illustri e non fa ricorso ai soliti apparati del bluff storico-critico (né modelli né anti-modelli, né continuità né discontinuità con la tradizione...) che caratterizzano quasi tutti i festival e le rassegne di questo mondo. E quando François Tanguy parla, lo fa appunto da poeta-filosofo, senza mai dimenticare la responsabilità politica che il presente impone. In ogni modo, poiché l'opera è un linguaggio, non si può parlare *dell'*opera, ci si deve semmai mettere al suo fianco, senza abusare dei diversivi metaforici e privilegiando invece un continuo prelievo e rimando metonimico. Guardando al Radeau in questo senso si scopre il fine che si accompagna al suo inizio: la necessità di ripensare la crisi della modernità e la fine della secolarizzazione, o meglio la *fine del mito progressista*, direbbe Gilbert Durand.⁶ Tutto ciò non porta a un approdo nel deserto del nichilismo ma, come con *Chant du bouc* per esempio, all'apertura di un vero e proprio cantiere della disperanza nel quale si coglie il riverbero tragico del mito e del sacro, un cantiere abitato,

⁵ Non sono in grado di distinguere nettamente tra causa ed effetto, ma dalla fine degli anni Ottanta la riflessione sull'istanza grottesca nel Novecento ha assunto un ruolo centrale nella mia ricerca. Muovendo da Mejerchol'd e Carmelo Bene, Leo de Berardinis e Carlo Cecchi e diversi altri registi e attori sono arrivato a dedicare al tema una collana di studi, 'Il secolo grottesco', presso le Edizioni dell'Orso. Uno dei primi validi supporti teorici in questa prospettiva è stato il contributo di Cristina Grazioli poi confluito nel volume *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del '900*, Padova, Esedra, 1999.

⁶ Cfr. G. Durand, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Albin Michel, 1996.

come una sorta di contemporanea Commedia dantesca, dalle figure di Nietzsche, di Pirandello e dei presocratici, di Shakespeare, Kafka, Péguy e Blanqui, insomma da autori le cui opere sono popolate da figure concettuali e non da personaggi teatrali, da un pensiero-azione e non da idee destinate a essere oggetto di chiacchiera.

Con *Choral* (1994) si è concentrata l'attenzione su Kafka, dilatando l'inquietudine dello scrittore praghese nel gioco appunto «corale» del teatro, nel movimento con il quale si comunica con una lingua fuori della lingua e senza lingua (Deleuze), ribadendo un codice poetico di straordinaria presa emotiva: «un racconto senza parole in un mondo aereo, crudele e leggero, un mondo di disequilibrio, obliquo, dove uomini in costume nero e donne vestite di bianco inciampano, perdono il piede e acquistano ali d'angelo», scriveva Colette Godard su «Le Monde». *Choral* ha consacrato la compagnia come la novità più significativa del teatro francese dai tempi del Théâtre du Soleil di Ariane Mnouchkine e dell'ascesa di Patrice Chéreau, dicevano le cronache. Non è un caso che il deleuziano Jean-Paul Manganaro, a tutti noto come uno dei più attenti esegeti di Carmelo Bene, sia stato anche uno dei pochi 'poeti della critica' a rivolgere una costante attenzione al Théâtre du Radeau e a cogliere il senso complessivo del suo lavoro, collocandosi così nel solco aperto da Gilles Deleuze alla scoperta dell'arte scenica e del suo portato 'filosofico'. Vale quindi la pena di leggere per intero la breve nota di Manganaro per il programma di sala di *Choral* perché la definizione di quel modo di concepire il teatro è espressa come meglio non si potrebbe:

Choral è racchiuso nel senso stesso della sua parola: è innanzitutto questa coralità che la scena esprime, coralità intesa come accordo tra le singole parti, tra chi si presterebbe a 'fare', chi a 'recitare', chi a 'cantare' 'insieme', 'con', ma al tempo stesso è 'un *ensemble*' e per questa ragione il singolo apporto alla coralità è destinato a scomparire mediante slittamenti progressivi, a dissolversi in tracce di una materia organica al teatro, alla teatralità, lontana però dallo spettacolo, una materia che non si assoggetta agli effetti di una causa, ma scaturisce piuttosto dalla esplorazione critica del luogo e del tempo teatrale. *Choral* è racchiuso nel senso stesso della sua parola: qualsiasi cosa sia, non va ignorata la sua trasformazione, al contempo, in un 'corral', in uno 'spazio da fiera', in un luogo di visita e di passaggio. 'Luogo', nell'accezione comune, del teatro che, in questo caso, è lontano dal teatro, nel senso più ampio della parola 'lontananza': dislocato, falsato, inafferrabile, così sospeso come il 'tempo' scandito dalla sequenza dei suoi ritornelli; luogo che, pur concedendosi alla visione, si svincola furtivamente all'iniziativa di una qualsiasi 'appropriazione'; pur tuttavia luogo 'adeguato' a qualcosa che, collocandosi al di qua e al di là del teatro, rimane sulla linea di sospensione delle trasformazioni: linea teatrale, ma soprattutto linea poetica, che assolve una funzione critica; linea poetica che fa leva sulla ricercata indeterminatezza dei significati, che annulla il senso e si scaglia nella purezza della sua rinuncia. *Choral* è racchiuso nel senso stesso della sua parola: in assenza di

una lingua, al di fuori della lingua, si snoda attraverso linguaggi policromi che si rincorrono, si avvolge nelle sue 'tessiture', nelle 'pieghe' delle sue 'trame' che duplicano lo scarto e rinviano all'opacità di un'origine incontaminata, a certe malattie degli occhi, come una miopia fertile. Privo di una lingua, *Choral* elude il senso stesso della sua parola: in ciò risiede la sua natura che da 'critica' diventa 'poetica' per concretizzarsi in 'polemica' proprio perché 'poetica'. *Choral* è un'attitudine da poeta.

Mentre nei teatri dell'Europa monetaria e funzionariale *Choral* era visto come una rappresentazione 'raffinata', a Sarajevo, nella sala del Teatro dei Ragazzi (dalla compagnia preferita a quella dell'ottocentesco Teatro Nazionale), di fronte alla platea digradante, la scena lignea dalla precaria geometria assumeva il significato di un'autentica epitome della cultura europea e si accordava a quello del contesto esterno: una baracca fantastica e volante, chiusa da un velo di plastica che sfuocava la vista del quadro scenico popolato da uomini in nero, abiti da sposa e angeli da circo, un piccolo gobbo, flebili lampadine, un mormorio che frantumava il tempo e nel quale si stagliava il tedesco purissimo di Hegel. Era la stessa Europa cui si riferivano *La classe morta* di Kantor e soprattutto l'estremo *Qui non ci torno più*, l'Europa dei conflitti irrisolti, la civiltà che assassina gli artisti scomodi (rappresentati, uno per tutti, da Mejerchol'd crocifisso). Volteggi della ragione, dunque, tempo di sogno e di rito. Certo, il pubblico era molto selezionato, a Sarajevo, non dal censo ma dalla guerra fratricida. Il direttore del teatro, un ex attore che aveva da poco perduto le gambe in un bombardamento, dovette farsi portare fuori, non sopportando ciò che vedeva e che *credeva* di sentire, mentre la massa degli spettatori restarono inchiodati al silenzio, evitando gli applausi per precipitarsi a parlare con la compagnia.

Il Radeau in quel torno d'anni era uscito dal piccolo garage delle origini – dove gli attori, per il freddo, erano costretti a provare con il cappotto e bivaccavano in una baracca costruita al suo interno – per installarsi nella più ampia Fonderie, diventata in poco tempo un luogo di lavoro e di vita per molti esuli del teatro di *un'altra Europa*. Da qui è partito un movimento di sostegno agli artisti bosniaci durante la guerra nella ex Jugoslavia, che nel 1994 ha organizzato un festival internazionale nella Sarajevo assediata.

È seguita *Bataille du Tagliamento* (1996), opera che prendeva ispirazione da un frammento dei diari di Kafka: «Sogno della battaglia sul Tagliamento. [...] Come andrà a finire? [...] Certo andiamo male e non si riesce a capire come possa mai andare bene, come essendo soltanto uomini si possano mai sopraffare altri uomini che hanno la volontà di difendersi». L'opera si chiudeva con una sequenza ispirata all'*Antigone* tradotta da Hölderlin. L'eroina sofoclea, esprimendosi nel tedesco del poeta, proclamava, prima di suicidarsi, che «la vita è morte, la morte è anche vita». Questa idea, nel contesto della terza parte dello spettacolo, si riferiva palesemente alla

biunivocità del caos, da una parte situazione angosciante e incontrollabile, nella quale risorgono i peggiori istinti che caratterizzano l'umano in quanto tale, dall'altra potenzialità «freatica», disordine pestifero e dunque anche punto di riferimento per una nuova ragione (guerra da trasformare in *combat*, lotta, resistenza).

Le prime due parti di *Bataille* avevano argomentato – ovviamente nel linguaggio *fantastico trascendentale* (ancora Gilbert Durand) del Radeau – su materia, forma e opera, e sulla storia, nel primo caso proponendo un testo di Charles Péguy che conclude sul degrado dell'opera e la sua probabile impossibilità attuale, nel secondo constatando come la storia sia una costruzione antropologica fondata sulla rimozione delle vittime. La reazione a questo stato di cose sembrava consistere da una parte nella necessità di ripartire dal rapporto materia-forma e dall'altra nel rinunciare al culto della storia e cercare semmai di comprendere il nesso tra creazione e morte, ossia tra l'atto vitale e la sua cornice essenziale.

Orphéon (1998), lo spettacolo presentato alla Biennale di Venezia, è stato il primo a essere creato nella Tenda e a non essere rappresentabile altrove. Qui l'intero spazio era allagato da una surreale luce diffusa, che non apparteneva né al teatro né alla realtà né al sogno, forse al desiderio di uno stato di nudità e di innocenza. Denudato era infatti lo spettatore di ogni abitudine percettiva e convenzione teatrale (volumi, spazi, prossemica, niente tornava in questo senso) e le figure convocate a recitare dischiudevano significati nuovi dei rispettivi testi proprio per la verginità estraniata con cui li porgevano. Amleto, Macbeth e Ofelia, la Pentesilea kleistiana, la coppia pirandelliana del Conte e Ilse e tutti gli altri non erano più i personaggi che conosciamo ma figure e funzioni (come nelle fiabe, secondo Vladimir Propp) o personaggi concettuali (nel lessico deleuziano): 'parlavano' cioè della verità e della realtà (e del teatro), dimostrando al tempo stesso l'impossibilità di determinarle e il bisogno di farlo. Una distesa di tavoli, di quinte e di spezzati, un panorama di oggetti d'uso comune che riconquistavano un'ambigua bellezza, consentiva di creare una varietà pressoché infinita di piani e inquadrature; lo stesso accadeva con le luci e le partiture vocali e musicali, sempre esaltando l'essenzialità del teatro – proprio come accade con il sommo Arturo Benedetti Michelangeli, che non permette per un solo istante di dimenticare quanto un pianoforte sia un manufatto di legno e metallo – in una vasta gamma di possibilità percettive risvegliate: la povertà sostanziale di quella scena e la nudità dello spettatore si rivelavano per quello che sono, un'apertura dei sensi, un canale di comunicazione tra l'interno dell'artista e l'interno dei convenuti. Questo procedimento decostruttivo trasforma le figure di scena in strumenti vivi, in metonimie dello spettatore, invitato a trasferirsi

mentalmente in una sorta di varietà gnostico, o, più laicamente, in un agire-per-tentare-di-comprendere che infine deve bastare a se stesso.

Orphéon cominciava con un uomo di spalle che assumeva su di sé un racconto di Kafka nel quale ognuno brandisce la propria verità per tenere a bada gli altri, ovviamente senza riuscirci. Si continuava con una specie di imbarazzante giullare che cantilenava Blake e poi, attraverso l'invocazione di *Metode, Logik e Regel*, si trasformava in un cosmopolita e imbiaccato Amleto all'incontro di Rosencranz e Guildenstern, i quali a loro volta si proponevano come gesticolanti marionette a tempo di valzer. Con un tempo e un ritmo non univoci (che potevano essere percepiti rispettivamente come lungo e lento o come brevissimo e frenetico) si susseguivano le figure, i suoni e le parole, senza una coerenza teatrale in senso stretto, ma badando piuttosto a creare una coreografia concettuale e affettiva il cui movente sembrava consistere non tanto nel fare intendere il significato delle parole pronunciate quanto nel proporre un *ascolto di eventi*. Si era immersi in un teatro da ascoltare, certo non in un teatro da leggere com'è quello proposto dalle coppie incestuose di registi e critici.

Ogni brano scelto assumeva un rilievo straordinario, sembrava *recitato* per la prima volta, fosse esso il dialogo tra Ilse e il Conte suo marito, che nei *Giganti della montagna* costituisce un momento secondario, o fratello Amleto che si interroga su quale sia il lato della verità e quale quello della finzione, o Ofelia, che Amleto condanna al suicidio dimostrandone la sublime ipocrisia, o della disperata perorazione di Macbeth per l'«assassinio ben fatto», per arrivare infine all'invettiva nietzscheana contro i «commedianti», vale a dire i cattivi attori. Il nuovo contesto in cui il Radeau colloca i materiali drammaturgici è quello di una musica che sembra misteriosamente aderire alle questioni più autentiche e conturbanti che stanno *dietro* ai testi e al teatro normato. Il paradigma 'hilarotragico' di Tanguy poneva l'accento sulle *parti in conflitto* facendole risuonare in un quadro fitto di elementi stranianti, spesso ironici o tipici dell'incoerenza onirica. Il montaggio era, come sempre, analogico: ogni movimento della *quête* si collegava al precedente e al seguente per somiglianza di alcune sue particelle, ma sviluppava un proprio decorso nel quale spiccavano alcuni nuovi concetti chiave, a volte evidenziati e a volte quasi nascosti, che facevano compiere all'interrogazione continui piccoli salti. In effetti qui il movimento era spiralico, non lineare o circolare, e se il punto di partenza di *Orphéon* era l'incomprensione assoluta tra i protagonisti del racconto kafkiano (che ogni attore assumeva come parti di sé) e l'orizzonte che man mano si delineava era quello di una mancanza di senso per le azioni e la vita umane, il finale di un Nietzsche recitato da goffi burattini kantoriani aveva la funzione di sdrammatizzare e così impedire una disperazione senza fondo, per affermare che di fronte al «sono stanco di tutto ciò» riferito al mondo si può forse esercitare la professione teatrale, o meglio: il

'lavoro teatrale' come concreta azione della di-speranza, o almeno grande gioco che consente di *passare il tempo*.

Un altro discorso, meno evidente di quello su verità e realtà, riguarda il teatro e il posto che occupa nella vita di chi lo fa. Il teatro può essere finzione di una vita finta, oppure qualcosa di più vero e ancora di salvezza, proprio perché ti allontana dalla vita stessa, dalle sue finzioni necessarie, confortevoli per chi si rifiuta di percepirle. Il confronto tra Ilse e il Conte verte su questo tema irredimibile. Mentre Blanqui vede le rivoluzioni che si realizzano in un teatro così figurato (i popoli che muoiono e rinascono...): in lui l'astronomia è una metafora della storia riguardo ai contenuti e una metafora del teatro riguardo al modo di osservare (i corpi in relazione tra loro, da lontano, vedendo ciò che essi non vedono, però non partecipando, non potendo far altro che vedere senza davvero comprendere). Tutti i dialoghi e i testi utilizzati riguardavano anche la finzione, qualcosa di difficile da definire tanto quanto la verità ma che pure tutti sembrano avvertire e condannare, alla ricerca di una *finzione vera* che forse è ciò che i grandi autori cercano soprattutto di creare.

Orphéon poteva anche apparire a tratti filo-femminista e a tratti misogino, in realtà faceva emergere una complessità derivante dalla reintegrazione a pieno titolo del femminile nella creazione scenica. Infatti protagonista assente nella vicenda orfica è la donna, proprio come protagonista assente era Orfeo nella sceneggiatura del Radeau. Orfeo, citato soltanto in alcuni brevi frammenti tratti dall'antologia di Giorgio Colli, come protagonista assente di cui le «tre sorelle» (le Parche, la morte) decretano la scomparsa dopo averne delicatamente lacerato l'abito di parole. Resta da chiedersi quale sia il senso di questa assenza. Ebbene, se il mito di Orfeo racconta l'origine della poesia (dell'arte stessa) dallo spirito del dolore e della morte, la sua scomparsa nell'orizzonte contemporaneo significa forse la fine della poesia, o peggio la sua latitanza. Questa consapevolezza dell'assenza di poesia e di senso è qualcosa che Tanguy, trovando un sodale in Giorgio Colli e un pugno di altri autori, individua come un fondamento della civiltà pre-tragica. Con l'affermazione della *techné* e della *polis* e con l'istituzione del sistema giudiziario, la memoria del caos e la coscienza della relatività delle leggi sono esorcizzate. L'arte e soprattutto il teatro restano per *ricordare*, perché il teatro possiede il sapere come accadente in forma di accaduto, è l'unica arte a prendere forma nell'accadente (anche se l'entropia delle convenzioni anima il movimento contrario del *non più sapere*). All'assenza di Orfeo, qui, fa da riscontro la ricerca impossibile della verità che scontorna e fa emergere la sola realtà costante e ineludibile: la morte. Unica certezza eppure anch'essa *relativa* in quanto capace di molteplici manifestazioni. Era dunque la morte l'effettivo protagonista assente di *Orphéon*, protagonista che nella parte finale diventava una struttura della consapevolezza: la nascita della morte dallo spirito della poesia. Non che la

poesia o il teatro costituiscano una *ars moriendi*, ma consentono, osservando se stessi e la propria storia, di avvistare il solo orizzonte rimasto, unica misura e unico consigliere.

In questo senso *Orphéon* proponeva una *rivoluzione*. L'idea si è chiarita a chi scrive per una curiosa coincidenza. Essendo partito dal considerare ciò che stava avvenendo dentro la Tenda come qualcosa in controtendenza rispetto alle teatrali correnti, mi dicevo che questo ribaltare le apparenze per trovare il vero nocciolo del problema era una *rivoluzione fredda*, fredda perché sovvertiva le abitudini percettive e di conseguenza conduceva a pensare diversamente, a differenza delle rivoluzioni calde, che muovono invece gli affetti e i sentimenti comuni provocando un altro tipo di revulsione catartica (come accadeva con il teatro di Tadeusz Kantor). Rimuginando questa parola desueta e screditata, senza trovarne una più esatta per definire il movimento di un linguaggio teatrale che consente al pensiero, attraverso la percezione sensoriale, di tornare all'origine, mentre l'io-spettatore si trovava in uno stato di stimolante imbarazzo, ecco sorgere dall'interno dello spettacolo la formula esatta dell'evento nelle parole di Auguste Blanqui, comunardo, rivoluzionario incarcerato e autore di un saggio di cosmologia: «Gli osservatori lontani possono allora, con i loro telescopi, percepire il teatro di queste grandi rivoluzioni, sotto l'aspetto d'un chiarore pallido, frammisto a punti più luminosi. Il chiarore non è che una macchia, ma questa macchia è un popolo di mondi che resuscitano». È una perfetta definizione, interiore e fisica al tempo stesso, dell'*Orphéon*. Ma si tratta pur sempre delle parole di un singolo autore. Come non rendersi conto, dunque, che questo modo di concepire il teatro, proprio del Radeau, di Bene e di pochi altri, è l'opposto delle tendenze oggi dominanti? Se questo teatro si rivolge a uno spettatore che 'lavora e pensa' attraverso le forme, lo spettatore dei rotocalchi televisivi è invece il cliente ideale della nuova performance populista e plebea degli attori-predicatori 'epici'. Per questo la teatralità del Radeau può essere intesa come intellettualistica o criptica o snob o persino peggio da chi predilige il tepore della conferma, e invece come appassionante, singolare avventura corsara del pensiero da chi comprende la necessità del 'passaggio freddo'.

Biennale Teatro 1999. Era la prima edizione diretta da Giorgio Barberio Corsetti, che faceva molto ben sperare e aveva accettato, dopo l'invito rivolto al Radeau, il rilancio di Tanguy, vale a dire la proposta di creare a Venezia un Accampamento che ospitasse anche altri artisti come Branlo, Nigloo e Patrick Condé, che agivano nel Tonneau (La Botte), e La Baraque gestita dalla troupe-famiglia della Volière Dromesko. Nel Tonneau, una tenda rigida con un diametro di circa sei metri e un'altezza di otto, una trentina di spettatori assistevano dall'alto a uno spettacolo che a partire dalla pista sottostante si sviluppava in verticale. I tre autori e protagonisti,

che avevano anche preso parte ad alcuni spettacoli del Radeau, presentavano *Coude à coude* (Gomito a gomito). In questo cannocchiale teatrale, la straordinaria inventiva degli attori dilagava in un commovente virtuosismo. I tre raccontavano una breve storia che dapprima evocava gli stilemi melodrammatici del cinema muto e man mano si trasformava nel racconto di Kafka su Giuseppina, la cantante del popolo dei topi (il suo ultimo testo, allarmante più che mai), per finire con l'acrobatica esibizione di un mostro da fiera. Nell'Accampamento allestito dagli artisti francesi, c'era anche una Cantina, dove si poteva mangiare e bere ma anche ascoltare musicisti e incontrare artisti di diversa provenienza. Nella Baraque lo spettatore era un commensale e partecipava attivamente a una serata mai uguale a se stessa che, oltre ai «gestori» del locale, vedeva esibirsi diversi artisti-ospiti, in particolare i gemelli Forman, straordinaria coppia di burattinai, performer e artisti plastici, figli del noto regista Milos, ormai famosi in tutto il mondo per i sorprendenti spettacoli 'multilinguistici' che riescono a realizzare in ogni campo (i Forman conducono un sensibile lavoro di sollecitazione artistica dei bambini e li abbiamo visti ottenere risultati inimmaginabili anche nella situazione paradossale e crudele della Sarajevo assediata). L'Accampamento nel suo complesso rappresenta l'accurata creazione di una situazione che permette l'incontro tra nuove forme della teatralità e un nuovo modo di essere spettatori, laddove la novità non sta in fatti esteriori o anagrafici, bensì nella densità culturale di ciò che viene proposto e nella differente disponibilità dei convenuti, i quali condividono un tempo diverso da quello del singolo spettacolo. Tutto ciò significa, tra l'altro, che gli attuali modi di promuovere il teatro incontrano un limite invalicabile proprio nella incapacità di ripensare radicalmente i modi e i luoghi di incontro con un pubblico composto di singole persone e personalità e non di lettori-massa, come avviene ormai in tutte le riunioni delle più diverse discipline.

Nell'Accampamento si può comprendere appieno quale sia la parentela profonda, la corrispondenza esoterica tra l'opera teatrale del Radeau e la forma di vita foranea, occasionale, intensa e trasgressiva che si svolge in questi territori franchi. Il *cuore di canapa* (che si trova anche all'interno dei più moderni cavi in acciaio) di ogni performance viva diventa qui il filo rosso sangue che unisce linguaggi e comportamenti diversi, anche quelli conferiti dagli spettatori.

Dunque in un mite fine settembre, al Galoppatoio del Lido, con il mare Adriatico di fronte e la corona delle montagne più antiche del mondo alle spalle, è successo qualcosa di straordinario: un sempre esaurito di spettatori mai indifferenti, l'alta temperatura degli incontri e seminari con ospiti come Alain Joxe, Emmanuel Wallon, Bruno Tackels e Jean-Paul Manganaro, decine di studenti coinvolti e spesso sconvolti, nottate musicali, alcoliche e amorose, estemporanee sedute di analisi

drammaturgiche collettive e di prove guidate da Tanguy. Di normale c'è stata solo l'insipienza degli addetti ai lavori italiani. Eppure era dai tempi di Grotowski che alla Biennale non accadeva qualcosa di così significativo per la cultura teatrale.

Cantates (2001). Il riferimento esplicito sembrava rivolto a Bach ma il senso traslato del titolo si chiariva pensando a opere come *Orphéon*, *Chant du bouc* e così via, allusioni a forme artistiche non narrative e collettive, tanto popolari – o comunque socialmente radicate – quanto complesse e raffinate. In questo senso è davvero difficile comprendere coloro che accusano il Radeau di intellettualismo. Sottolinea in proposito il regista: «Non faccio teatro perché i miei spettacoli mostrino punti di vista sulle cose, il punto di vista è lo spettacolo stesso. Lo spettacolo esiste come atto. Non ho niente da dire a questo proposito. Se potessi definire questo atto, potrei fare a meno di compierlo».⁷

Comunque sia, non è possibile descrivere *Cantates* e gli spettacoli di questa specie, perché la descrivibilità non è categoria e misura di questa teatralità. Forse non è inutile, per contro, tentare di desumere un protocollo dell'esperimento che ha avuto luogo sotto ogni titolo, indicandone gli elementi principali, riferendo delle condizioni in cui si è svolto e sottolineando alcuni dei suoi risultati. Occorre tenere presente, però, che così come un esperimento riguarda un preciso livello di struttura della realtà e solo quello, nonostante i suoi componenti abbiano provenienze eterogenee, ogni resoconto certifica soltanto alcuni dei suoi effetti. Dunque, tra l'altro, il disegnarne una 'trama' è possibile soltanto a posteriori, in quanto essa è l'effetto e non il progetto dell'opera.

Le scelte vincolanti compiute da Tanguy all'inizio di ogni allestimento sono in pratica soltanto due, quella degli attori e quella del titolo (benché, a volte, persino questi possano variare durante il processo di composizione). Nel caso di *Cantates* gli attori appartenevano a quattro nazionalità e le lingue da loro utilizzate erano sei: francese, inglese, tedesco, italiano, danese e norvegese. La scelta è sempre reciproca e dettata non solo dalla qualità della loro presenza o delle loro voci, ma dall'adesione individuale a un metodo di composizione scenica che li presuppone non interpreti di personaggi bensì autori a loro volta. Il titolo indica il tipo di esperimento. *Cantates* significava anzitutto una fedeltà alla ricerca *nelle* forme, un'attenzione rivolta al Canto anziché al Discorso, ma rispetto ai precedenti spettacoli si orientava maggiormente verso le singole voci e apparizioni, verso una maggiore sintesi, anche corale, e mostrava un minore dispiegamento epico rispetto al passato, una tonalità semmai più lirica, sia pure nel quadro della sensibilità allegorico-grottesca.

⁷ Così Tanguy in un foglio di sala per *Cantates* (autunno 2001).

Le altre scelte che definiscono il laboratorio sono lo spazio – inizialmente concepito più come un deposito di materiali che come una scenografia strutturata – alcuni testi e alcune musiche. Questo – dicevamo – è soltanto il punto di partenza di un lavoro collettivo e rigorosamente guidato. Al termine del lungo ciclo di prove, è risultata convocata in questo caso un'animata assemblea composta da molti autori e musicisti che vanno da Brecht a Coleridge, da Dante a Goethe, da Hölderlin a Kierkegaard, da Nietzsche a Pavese, da Plutarco a Rilke, da Shakespeare a Sofocle, a Tasso e Virgilio, e poi Bach, Beethoven, Berio, Brahms, Cage, Dusapin, Eisler, Händel, Haydn, Kagel, Nono, Šostakovič, Sibelius, Verdi e Vivaldi. La composizione è ispirata a un criterio di *(ana)logica imprevedibilità* e l'insieme è paragonabile a un grande mosaico, cui si aggiungono il movimento, la sincronia e l'ascolto. In estrema sintesi, il risultato di questo immenso sforzo organizzativo è la *creazione di un tempo*, al cui interno, al di là dei singoli elementi di fusione, si possono vivere le esperienze della *partecipazione* e della *compresenza*. Tuttavia, mentre quest'ultima è normalmente associata all'idea di una concitazione fisica, qui i corpi e gli oggetti sono sottoposti a una trasfigurazione per variazione continua di sfumature. L'esperimento consiste nel riorganizzare in senso diacronico e sincronico i materiali letterari, sonori e visivi, concretizzandone i gesti: i concetti e le figure realizzano davanti agli spettatori la «transumanza» voluta da Tanguy, ovvero una migrazione dal loro luogo d'origine negli archivi della memoria e della cultura attraverso la scena intesa come mondo delle forme, dove ognuno di essi s'incontra e si scontra con gli altri, producendo ogni volta la tappa di una metamorfosi tanto sorprendente quanto credibile.

Il *luogo teatrale preparato* del Radeau restaura una possibilità che si era perduta: infatti, se, come sottolinea Bernard Noël, scrittore e filosofo spettatore assiduo del Radeau, «le visioni mentali sono esattamente ciò che nessuno vede, perché gli occhi, che traducono il visibile in mentale non effettuano mai l'operazione inversa»,⁸ lo strumento percettivo costituito dalla Tenda trasforma proprio il mentale in qualcosa di fisicamente percepibile, diventando così un «luogo intermediario – un purgatorio – dove l'occhio interpreta la doppia realtà che viene a lui dal reale e dal mentale».⁹

La *freddezza* cui s'è fatto cenno non esclude l'emozione, anche se questa si manifesta in modo inconsueto per il teatro: mentre di solito tra scena e platea l'emozione si realizza nell'adesione e nel contrappunto alla *fabula*, qui nasce da un *incidente* filosofico, dunque estetico, visto che gli affetti sono in un certo senso concettualizzati, vagliati proprio facendoli transitare per territori semantici diversi da quelli in cui erano depositati.

⁸ B. Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988, p. 123.

⁹ Ivi, p. 53.

In ogni modo, in un teatro liberato dalle intenzioni e restituito alla integrità delle molte lingue originarie che lo compongono, si ritrovano sia il nucleo più intimo della *tradizione* teatrale, ossia la produzione di differenza rispetto alle idee e ai protocolli espressivi che ci sono familiari, sia il senso di una *ricerca* che distingue il teatro dagli altri linguaggi. A differenza di altri che avvertendone l'inadeguatezza hanno abbandonato il teatro, il Radeau riscatta la miseria di quest'arte fatta di povere *personae* intrappolate dal divenire restituendo loro la dignità di una interrogazione. Per essere all'altezza di questo compito, gli attori e i collaboratori devono mettere da parte gli aspetti propriamente psicologici e operare semmai attraverso la propria individualità, ossia facendo interagire la 'storia' con i diversi materiali incontrati in scena. Con i loro abiti sontuosi o quotidiani, con le corone regali di cartone, i cappotti, le divise militari e gli accessori da carnevale infantile, in un oceano di oggetti resi vivi, gli attori del Radeau si fanno indossare dai testi degli autori prescelti, anzi cercano di chiamarne le parole, di provocarne l'epifania e la partecipazione a una sarabanda collettiva.

Tale *purezza* artistica e politica emana in fondo da una sensibilità spirituale, per non dire religiosa, nel senso di comunione nella ricerca. Pertanto, pure essendo assolutamente materialista, il Radeau non esprime un sentimento del mondo nichilista o irrimediabilmente disperato, com'era per Carmelo Bene, ma un bisogno e una *etica del trascendimento* oltre a una istanza di superamento del reale e del realismo che si limita a riproporlo.¹⁰

Inoltre, a differenza di Carmelo Bene, poeta solitario, Radeau ha costruito un *ambiente* e un laboratorio nel quale, con pochissimi altri nel mondo, è il teatro nel suo splendore e miseria di lavoro collettivo a rinascere dalle ceneri della modernità e a ritrovare la propria singolarità nell'universo mediatico. Le 'cantate' non sono né punto di partenza né punto d'arrivo. Ciò che davvero conta è il luogo e il momento di transito e di intercettazione del senso, senso di cui sono portatori figure di afflitti che non possono trovare redenzione nella morte, come gli eroi tragici, e che si esibiscono spudoratamente dinanzi al pubblico, trasformando un tendone ingombro di 'resti' in un'autentica astronave del pensiero.

¹⁰ Chi scrive ha approfondito questi temi in *Smisurato cantabile*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, ma in proposito si vedano soprattutto le argomentazioni magistrali e persuasive di J.-L. Nancy in *La dischiusura. Decostruzione del cristianesimo I*, Napoli, Cronopio, 2007. Le operazioni che Nancy invoca come necessarie, con argomentazioni magistrali e persuasive, sono poste sotto l'insegna di una «decostruzione del cristianesimo» che, prendendo le mosse da Heidegger e Derrida, ridisegna anche la storia di quel Novecento del quale i due non riuscivano a intravedere l'uscita. Oltre a prefigurare una 'possibilità del mondo' oltre la «morte di Dio» il filosofo francese sostiene che l'arte rimane sul campo a svolgere una funzione essenziale e delinea proprio il sentimento che Tanguy concretizza sulla scena: l'essere abbandonati dal senso che caratterizza la nostra condizione comporta che siamo noi, gli abbandonati, a divenire il senso, noi come singolarità, come l'"essere-con" delle differenze.

In *Cantates*, come in un quadro di Piero della Francesca, ogni figura disposta nei diversi piani nella profondità di campo ha una propria evidenza espressiva e al tempo stesso incarna un enigma. Il fatto che Kierkegaard, Shakespeare, Dante o Tasso si manifestino nelle lingue originali, risultando pertanto nell'immediato incomprensibili ai più, ha il significato di elegerli a oggetto e modo di straniamento tramite il loro inserimento in un contesto diverso. È la stessa cosa che, con altri mezzi, hanno fatto i grandi maestri della scena novecentesca, quando appunto volevano oltrepassare l'orizzonte del realismo. Altro autore non citato, ma il cui modo di trattare gli oggetti sonori, siano essi musiche o testi, suoni o rumori, ha senza dubbio agito come stimolo, è György Kurtág. In *Cantates* si ritrovava il suo intreccio di relativa serenità espositiva e drammaticità dissonante dei materiali utilizzati.

Nel corso del tempo, il Théâtre du Radeau ha dunque sviluppato un proprio grottesco, approdando infine a una definizione linguistica del tutto originale, che recupera molti stilemi della classicità francese, soprattutto nella recitazione, però trasferendoli in una scena di maschere e marionette, nonché pervertendo in modo virtuosistico diverse tradizioni in una nuova sintesi. Per quanto riguarda l'arte attorica, la compagnia, sia pure senza alcuna autopromozione teorica, dimostra di prendere le mosse dal «lavoro sulle azioni fisiche» sviluppandolo in modo del tutto primigenio, evitando le cadute nell'estetismo immaginifico o nello psicodramma e soprattutto, come s'è detto, senza abbandonare l'orizzonte dell'artificio per passare alla manipolazione magica. La scena del Radeau dimostra, tra l'altro, come quella tra «formale» e «organico» non sia una giustapposizione sensata. Il senso del continuare il teatro anziché abbandonarlo implica proprio questo, vale a dire che le tecniche del corpo e le alterazioni degli stati di coscienza sono i campi di energia *tra* i quali si generano le forme teatrali vive, sia sul versante della composizione scenica sia nella vicenda percettiva.

Nella costruzione allegorica delle *Cantates*, ossia nel suo traffico di figure e nella sua tensione conoscitiva, si potevano distinguere tre movimenti e una coda. Il primo andava dai due omini sul fondo che proponevano un passaggio di Kierkegaard sul Tritone, prima in danese e poi in francese, fino all'apertura del sistema di portici e di prospettive che seguiva la *Quinta elegia* di Rilke sugli acrobati da fiera. Si trattava, qui, dei gesti della vocazione e del complotto, dei loro elementi e dei loro esiti. Dalla lontanissima scena iniziale alla massima apertura di spazio, luce e suono del primo finale, si dava vita – combinando segni con materiali d'origine disparata continuamente rimescolati in sequenze sceniche non concluse – a una galleria di atteggiamenti che sfociavano nel congiurare e nel proposito di aggredire la realtà: vocazioni, attrazioni e incontri, amicizie e complotti. Ciò gettava le premesse per il secondo movimento, all'insegna dei congedi, congedi delle figure che assumevano posizioni diverse e congedi da alcune

forme, per esempio dal dramma e dalla finzione. Il movimento iniziava con un valzer selvaggio tra due donne vestite da soldato, corpi-preda che nella lotta si trasformavano e trasformavano tutto lo spazio circostante. Le accompagnava, con Goethe, il tema di Elena-corpo-sostituto e poi, con Sofocle, quello della sepoltura (seppellire il cadavere del dramma, espiare). Dopo un Creonte scortato da guardie kafkiane e una ennesima metamorfosi dello spazio scenico, veniva creato un lungo corridoio e un coro femminile entrava in scena, per sedersi stanco e subito essere dissolto dallo scorrere di una grande quinta grigia.

Il terzo movimento iniziava a luce piena con il Canto xxxii dell'*Inferno*. L'orale transumanza era al tempo stesso un *trasumanare*, il tentativo compiuto da anime e corpi di uscire dalla foresta verso la luce. Selva, inferi, visite in sogno nei loro recessi, boschi incantati. Dante, Plutarco, ancora Tasso. Cavalieri, poeti, arcangeli, presentati non come figure del sublime ma come combattenti sulla soglia della disperazione, come Don Chisciotte. Il finale di *Cantates*, coda o quarto movimento, compiva uno sforzo titanico per prefigurare l'uscita dalla selva. Le ultime parole intellegibili erano quelle di Tasso sul bosco incantato. Tutto l'apparato audiovisivo sembrava regredire a una sorta di caos mormorato, le figure si quietavano, i due omini dell'inizio rientravano con una ghirlanda di lampadine che dispiegavano lungo tutto il proscenio. L'ambiente spopolato e silenzioso diventava una vecchia fotografia in bianco e nero. La *lux* infine conquistata era in effetti il *lumen* delle umili lampadine che gettavano il proprio chiarore giallognolo sul nulla. Ogni spettatore poteva apporre a questa immagine il sigillo della propria sensibilità.

Le parole che rendono meglio l'andamento dell'esperimento sono quelle che regista e attori utilizzavano convenzionalmente nella partitura per alludere ai vari momenti della performance. Espressioni come «L. con il tavolino esce dal quadro», «uscita verso la luce», «corpi che si staccano», «avanza la quinta bianca e dietro di essa M. apre il quadro, la quinta la copre e M. monta sul tavolo (si gira pagina) e infine torna in fondo ai portici», «Riccardo maltratta le sedie, le getta e dice la *Canzone dell'incantatore* di Nietzsche», «K. entra sul fondo, si spoglia e si riveste», «Fr. la solleva» e così via, non sono soltanto didascalie interne, gergo da addetti ai lavori, ma costituiscono l'approssimazione verbale meno rozza al senso dell'azione scenica. Le creazioni del Radeau rendono i diversi linguaggi convocati in scena al tempo stesso estranei e familiari, come la peste al corpo dell'appetato, nello spirito di una discreta continuazione del lavoro di Antonin Artaud.

Ecco perché il blasone del Radeau potrebbe riportare i versi di Dante: «Trasumanar significar per verba / non si poria...» (*Paradiso*, I, 70-71). Il bisogno di oltrepassare l'umano e la conquista sempre più improbabile del Paradiso si concretano in un sentire del nostro presente. A questo proposito

ci soccorrono le parole di Pasolini: «La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?». È uno degli ultimi versi di una poesia che dà il titolo a una raccolta del 1971.¹¹ Pasolini si era trovato ad assistere in una sezione comunista a un dibattito che opponeva nevrotici studenti estremisti a operai moderati. Dilaniato dalla contraddizione tra gli argomenti condivisibili dei primi e l'invincibile e la fatale ottusità dei secondi (il cui sapere «non corrisponde alla realtà, ma a questa realtà»), il poeta riprendeva l'idea del trasumanare di Dante e Paolo di Tarso, ma al tempo stesso essa gli sembrava destinata a rimanere lettera morta senza una prospettiva di organizzazione (nell'accezione umanistica di Marx, non in quella cospirativa di Lenin) e di lotta. Quando Tanguy definisce a suo modo la politicità del teatro, scartando ogni idea di asseverazione ideologica, pone, in condizioni ancora diverse, il medesimo problema: il senso e il modo del trasumanare. Questa convinzione profonda e il lavoro per darle corso prefigurano contemporaneamente una via negativa, consistente nell'evitare l'uso manipolatorio e consolante del teatro e nella creazione di un luogo-soglia, di un vivo osservatorio umano.

Come per ogni allegoria, anche per l'opera del Radeau è possibile una interpretazione letterale, che fissa il senso immediato del testo e costituisce un livello esterno della comprensione, ma l'interpretazione più pregnante riguarda il livello interno, ossia la natura per così dire musicale del singolo spettacolo. Soltanto comprendendo e partecipando di questo teatro come di una *musica* esso segna una tappa nella vita dei suoi spettatori, depositandosi a un terzo livello, segreto, in cui si verifica quel riconoscimento personale che non si può condividere.

La vicinanza temporale tra la morte di Jacques Derrida e la prima del successivo spettacolo *Coda* (2004) suggeriva di accostare questa singolarissima creazione a talune figure di contemporanei che più o meno direttamente costituiscono per Tanguy e i suoi compagni altrettanti punti di riferimento, questa volta per un evento scenico collocabile sotto il titolo della voce e della presenza. La locandina riportava la lunga lista degli autori (scrittori, musicisti, poeti e drammaturghi) messi in voce per incarnazione. Le differenti tradizioni contenute dai testi erano immerse in un'attività di *jeu* con gli altri materiali portati in scena, componendo come al solito un'opera al tempo stesso unitaria e sfaccettata. La drammaturgia plastica del Radeau questa volta testimoniava soprattutto dell'*impotere* del teatro, tanto per i suoi artefici (i quali probabilmente lo concepivano come esercizio spirituale), quanto per i convenuti (i cittadini confrontati alla trasfigurazione del già conosciuto). Lo smontaggio e la *ultimità* propria di questa opera (*Coda* ripartiva dal finale del precedente *Cantates*) si realizzava

¹¹ P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, (1971), in *Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarocci e W. Siti, pref. di G. Giudici, vol. II, Milano, Garzanti, 1995.

in un gesto creativo che non scadeva mai in una prosa intesa come articolazione di ciò che si deve dire e dava vita a una poesia-azione-fisica basata sulla frammentazione e la ricomposizione scenica del reale-immaginato, procedimento così delineato da François Tanguy: «Il titolo *Coda* deriva dalla figura musicale di ripresa di un motivo alla fine di un brano, applicato qui al movimento teatrale: accogliere, riunire, riannodare, slegare».

La scomparsa di Jacques Derrida echeggiava in questa alba-tramonto e suggeriva di considerare questo 'atto unico' anche come un *tombeau*, ovvero una composizione dedicata al filosofo della decostruzione, ma anche a tre altri grandi maestri del xx secolo come Gilles Deleuze, Antonin Artaud e Carmelo Bene; ciò non perché qui si proponesse una rappresentazione che li re-citava, ma perché si assisteva a una ripresa di alcuni dei loro motivi di riflessione. L'omaggio era estraneo a qualunque idea di celebrazione e ciò lo rendeva autentico e toccante. Si poteva constatare, per esempio, come la decostruzione sia davvero, per usare le parole dello stesso Derrida, un «gesto di rispetto e d'amore», e, al tempo stesso, poiché comporta un abbracciare i testi e inquadrarli in una «affermazione della vita», è anche un gesto politico contro l'«omogeneizzazione culturale e le egemonie più o meno nascoste che la rendono impercettibile» (foglio volante della compagnia). Tutto ciò appariva ancora più evidente confrontando *Coda* con tanto teatro che oggi si fa eco della piattezza culturale mondialista. Qui un classico come Deleuze era evocato, senza ovviamente nominarlo, nella e per la coincidenza dell'atto di creazione con la resistenza contro un'arte e un teatro che diventano sempre di più operazioni di polizia ideologica; e una libertà, seppure relativa, era conquistata attraverso l'esercizio di una crudeltà lucida applicata all'ordine ambiguo dei testi. Ricorrendo all'atletismo poetico, il Radeau agisce per una comprensione che sola, forse, può attenuare il dolore. L'ideale beniano del «togliere di scena» e il suo approdo a una «lettura» individuale somigliano molto a ciò che spinge il Radeau a preparare invece un *nuovo teatro* – luogo e specie – per ogni titolo allestito.

Si sa, il teatro dei personaggi e delle storie può far credere di insegnare l'arte di vivere, e proprio questa supponenza è una delle cause del narcisismo dell'attore, ma nel lignaggio della performance 'filofisica', piuttosto orientata verso l'imparare a morire, dove l'io stesso è in effetti il principale oggetto della decostruzione, nessuna vanità è possibile. Qui l'ego, o piuttosto il *soggettile*, nella duplice accezione di soggetto (disegno) e di figura (colorata) che lo manifesta, ingaggia un combattimento senza pietà, così come chiede Zarathustra, contro se stesso per cancellarsi, e ciò comporta cadute, disfatte e soprattutto il rischio di non riuscire ad accettare veramente la morte. È bene ribadire, comunque, che il rapporto di *Coda* con i quattro cavalieri dell'apocalisse già avvenuta – Artaud, Derrida, Deleuze e

Bene – esisteva se e in quanto stabilito dallo spettatore, l'interpretante finale, colui che per mezzo dello sguardo compone la 'teoria'.

Coda occupava e bruciava un'ora e dieci minuti circa di tempo lineare, ma in realtà era un fulmine rallentato la cui durata e intensità variavano per ciascun spettatore, come nella meditazione. E se, dopo lo spettacolo (poiché si trattava pur sempre di questo) ci si domandava cosa è successo, ci si sentiva rispondere: niente! e si doveva constatare che in *Coda* vacuità e nascita dell'atto venivano a coincidere nel medesimo sentire e senza che vi fosse nulla da celebrare liricamente.¹²

Bisogna avere fiducia nella crudeltà della voce umana perché, essendo in effetti la decostruzione un *Aufhebung* (compimento ma anche superamento), il compito di ognuno è anche quello di andare oltre le generazioni dei maestri. Come dire che, pur manifestando loro una immensa gratitudine, il teatro-voce-poesia ci insegna che non si possono considerare i testi come l'ultimo orizzonte e che un sopravvivere o *sur-vivre* – «la vita più della vita», «la vita più intensa possibile» (Derrida) – può essere ottenuto soltanto nella pienezza effimera del Gioco; e bisogna attrezzare un'etica e creare una organizzazione per sorvegliare il processo del *trasumanare*, che può avere inizio nell'esperienza estetica ma che da questa si allontana e non ferma mai. L'anima musicale e poetica di un teatro, rinchiusa nel corpo della rappresentazione, può non restarne imprigionata, dovrebbe creare semmai una *parodia*, un corpo a lato, un'altra possibilità.

A fronte di *Ricercar* (2007), poi, la mormorazione del bassomondo teatrale diceva che il Radeau faceva ormai sempre la stessa cosa, oppure che risultava poco chiaro il rapporto tra gli attori e i testi (in questo senso dividevo un certo disagio, in quanto si avvertiva nei primi tempi delle repliche una dissonanza tra l'esecuzione impeccabile di alcuni attori e la prova più opaca di altri).

Jean-Paul Manganaro, forse l'esegeta più accorto del Radeau, ha scritto che *Ricercar* «mette in scena il teatro: tutto il teatro, tutto del teatro, per frammenti e per dirottamenti contenuti o trattenuti dai tempi e dagli spazi del lavoro, e non più dal tempo o lo spazio di cui il teatro si sarebbe impossessato» (ciò nel suo *François Tanguy et le Radeau*). Mentre Jean-Pierre Thibaudat su «Rue89» (8 novembre 2007) lo ha definito «ammasso di folgorazioni». «La purezza delle cose prime» diceva una voce in scena. Esattamente di questo si trattava, la nascita della bellezza fugace, una fuga di fughe: «Il palpabile come l'impalpabile, tutti sono lì, sembrano

¹² Per un'accezione positiva del vuoto, anche in senso etico e politico, nel pensiero di due autori apparentemente distanti come Zambrano e Nancy cfr. S. Piromalli, *Vuoto e inaugurazione. La condizione umana nel pensiero di Maria Zambrano e Jean-Luc Nancy*, pref di C. Zamboni, Padova, Il Poligrafo, 2009.

conoscersi e squisitamente competere» esalava un'ultima voce in forma di addio provvisorio.

Avignone 2008, ovvero così fan tutti. Tra i critici e giornalisti italiani accreditati al festival non uno risulta essere andato a vedere *Ricercar*. Tutti invece accorrevano al capolavoro *son et lumière* del regista Romeo Castellucci, una sintesi dell'Inferno dantesco, o all'*Amleto* allestito da una *Panzerdivision* teatrale tedesca diretta da Thomas Ostermeier. È una storia che si ripete: quando i Raffaello Sanzio erano due coppie di fratello e sorella e creavano, tutti in scena, segmenti nuovi e conturbanti di un teatro fiabesco e crudele si era davvero in pochi a seguirli; mentre ora gli spettacoli griffati di Castellucci, divenuto il più autorevole esponente del teatro italiano, autore anche di interviste e testi tanto discutibili quanto superficialmente compulsati, sono celebrati dai critici e dalle platee di tutto il mondo. Ostermeier, poi, anch'egli nella Corte dei Papi, ha applicato il proprio collaudato stile iperrealistico a Shakespeare e i duemila spettatori sembravano entusiasti, ridevano, plaudivano allo spirito di patata che costituiva la più vistosa novità di questa lettura registica e alla recitazione pressoché amatoriale dell'insieme, se si esclude il protagonista, un bravo attore che disegnava comunque un personaggio prevedibilmente nevrotico. Lo spettacolo era però affiancato da dichiarazioni bellicose di Ostermeier sul presidente americano Bush e i cattivi del nostro tempo, che non c'entravano niente con ciò che si vedeva in scena ma quietavano le coscienze.

Ricercar stava agli spettacoli precedenti del Radeau, almeno da *Fragments forains* in poi, come la Nona Sinfonia di Mahler sta alla Seconda o alla Terza, ovvero: poteva apparire all'inavvertito come la stessa musica (in effetti l'autore – come qualsiasi autore degno di questo nome – era sicuramente riconoscibile), ma si trattava di qualcosa di molto diverso, della tappa di un percorso forse proteso verso il nulla, di una decostruzione della fisica e della logica formale che in apparenza conduceva a una rarefazione sempre maggiore delle sostanze visive e auditive e di tutti i loro elementi costitutivi, si trattasse di movimenti come entrare, uscire, accordarsi, scontrarsi, guardare gli spettatori o ignorarli, eccetera; di *rasa* come l'allegria, il rancore, l'incontro desiderante, la contemplazione interiore, eccetera; o di modelli di relazione come la declamazione, la polemica, il cercare gli occhi di chi ti guarda, l'assolo lirico, eccetera. E ognuno di questi elementi era proposto in diverse tonalità, attraverso ampi accordi musicali all'interno dei quali non mancavano gli inserti dissonanti. Il tutto avveniva tramite una tessitura di azioni che aggiravano meticolosamente ogni tipo di 'recitazione' (e di finzione illustrativa), mostrando tutto ciò di cui s'è detto come un fascio di energia che fa correre insieme, e talvolta collidere, ciò che si vede con ciò che si ascolta. Lo

'spettacolo' percorreva, sul piano delle forme, la via negativa del *togliere finzione*.

Perché la Nona rispetto alla Terza? Perché in *Ricercar* la narrazione *sembrava* interrotta, impossibile, tanto che qualche spettatore avvertiva un certo disagio o percepiva afasia laddove invece le armonie si moltiplicavano e all'interno dei silenzi, nei naufragi di senso, il cammino continuava e l'inevitabile malinconia per ciò che si veniva scoprendo era sempre più temperata da una ironia effervescente, una energia infantile che ribaltava nel sorriso gli incontri più spaventosi, proprio come dovrebbe avvenire nel *Libro dei morti* tibetano, dove il successo dell'anima in viaggio consiste nel riuscire a dire ai demoni che incontra: tu non esisti. Indubbiamente la Nona è 'più difficile' della Terza o della Quarta, anche se non è ancora la Decima, l'estrema, quella che supera persino l'ultima visione di Dante, perché s'interroga sul senso dell'umano *dopo* la fine del mondo. Apprezzare o rifiutare un'opera di questa specie non dipende dall'appartenenza a un club esclusivo ma da qualcosa di più profondo e individuale che può esistere in ogni spettatore, dal più ingenuo al più smaliziato. Ed è altrettanto normale che ci sia un ambiente culturale e teatrale che considera questo modo di concepire l'arte scenica come estraneo alla tradizione professionale.

Sofferamoci un momento su ciò che diceva l'ultimo attore, un breve testo tratto dai *Microgrammi* di Robert Walser: «La contemplazione del paesaggio alla finestra mi permette di notare che ciò che accade supera talvolta in grazia, in bellezza, in nobiltà, ciò che è chiuso o che resiste. In questo istante, per esempio, gli alberi e gli arbusti sono scossi dal vento per la sola ragione immediatamente percepibile che sono perseveranti. Nella misura in cui si rilassano, a momenti, lo scuotimento può nascere. Se non fossero radicati, non si potrebbe parlare di un mormorio del loro fogliame, e di conseguenza non si sentirebbe più niente. Chi dice sentire, dice mormorio, chi dice mormorio, dice movimento e chi dice movimento dice questa concretezza che è piantata da qualche parte e che prende il suo slancio a partire da un punto preciso».

Un'apertura, una finestra. Il segreto di questo teatro, come sempre, era lì, in bella evidenza, talmente concreto e comprensibile da potersi trasformare in didascalia: *la contemplazione attraverso la finestra consente di osservare ciò che accade*. Come dire, tra l'altro, che l'arte del teatro è niente senza l'arte dello spettatore e che persino il movimento è tale soltanto se condiviso.

Più passa il tempo e meno, mi accorgo, ho da dire sul Radeau. Questo 'meno' corrisponde a un rapporto che si è fatto intimo e profondo e che consiste in una situazione paradossale, perché se da una parte gli spettacoli del Radeau costituiscono per me un'esperienza inaggirabile e trasmettono una miriade di segni dell'anima che potrebbero nutrire una intensa

affabulazione, anche critica, dall'altra il (mio) dialogo con questa alchimia poetica avviene oggi senza parole. Da alcuni anni non scrivo più sul Radeau: ho potuto comporre questo testo soltanto perché ho recuperato pensieri formulati in passato. Ora, per me, sulla zattera si è fatto silenzio. Le ultime sinfonie di Mahler possono anche essere considerate calchi delle prime, salvo riconoscere che l'autore ha scavato e scavato per andare verso l'essenza; il suo universo sonoro è ricchissimo soltanto per coloro che intendono nelle interruzioni, nei salti e nei silenzi un suono che non è più possibile. Non avrebbe senso, nella mia posizione, fantasticare sulla percezione di uno spettatore che scopre oggi questo teatro. Per me e per altri, il Radeau è il tempio – certo non l'unico, ma uno dei pochi – di una preghiera profana che ristabilisce un contatto con ciò che la ragione e la religione non arrivano a toccare, figuriamoci a comprendere. Un tempio di pietra o una baracca di legno su un terreno vago di periferia, è l'interno che conta. Finalmente, dopo decenni di fraintendimenti 'materialisti', si può proclamare il bisogno di *trasumanare* con la speranza di non essere fraintesi, anche se comunque è bene farlo sempre in presenza di buoni avvocati come Gilles Deleuze o Jean-Luc Nancy.¹³

Deleuze, con il saggio appena citato, il suo ultimo, è da convocare per sbarazzare il campo dagli infidi equivoci sulla 'spiritualità'. Nancy invece depone proprio per il Radeau. Dopo avere riflettuto sul significato del teatro come zattera e sui rapporti tra l'arte, quella performativa soprattutto, e la religione, conclude: «La scena del teatro è un luogo in cui si recita [ma anche in cui si gioca, ndr] – o si espone, si mette in scena, ossia cerca la propria manifestazione – l'inverso del culto: non invocazione delle Presenze, ma appello all'assenza tra noi come a qualcosa che non si può riempire, ma fare bruciare o elettrizzare; l'appello all'intensità tra noi; l'appello a rivolgersi l'un l'altro nel modo appropriato; per finire, un appello all'appello: indiscernibilmente il nostro o quello dell'immensità marina».¹⁴

Appello all'intensità e al modo appropriato, ossia *rispettoso*. Nel teatro, come nell'insegnamento e come, credo, in qualsiasi attività umana, la resistenza e l'avanzamento consistono innanzitutto nel cercare la 'propria manifestazione', o 'inaugurazione', ma ciò può avvenire soltanto nella consapevolezza di un centro e una cornice di 'vuoto'. È una questione di lavoro, di tecnica in azione. E i complimenti che si producono sono 'paradisi' (temporanei!). Un paradiso è una intensità totalmente fisica, immanente, che attraverso il sensibile riempie il corpo, e mentre rende

¹³ Cfr. per esempio il Deleuze di *L'immanenza: una vita...*, «aut aut», 271-272, 1996, pp. 9-15.

¹⁴ J.-L. Nancy, *Le Radeau du théâtre*, «Fusées», cit., pp. 111-122:122. La compassione verso il reale significata dalla scena del Radeau, comunque, non è fondata sull'accento rigorosamente filosofico e maschile (di Nancy) quanto su una sensibilità poetica e femminile, sia pure permanendo in una tensione di 'transimmanenza', al di fuori di ogni possibile istanza mistica.

dapprima esteriormente catatonici e interiormente felici, o forse solo *occupati*, condanna chiunque lo abbia intravisto o sfiorato a desiderarlo e dunque a sviluppare le azioni virtuose conseguenti. Da cui il senso politico del teatro.

Affido le ultime parole a due amici. Niente di più preciso saprei esprimere. François Tanguy ha così definito il (suo) teatro:

Non ci sarà [nella mia idea di teatro] alcun racconto drammatico, nessun intrigo o rappresentazione narrativa, ma un movimento teatrale innescato da un'attività dei sensi alternativa. [Sarà] un richiamo a vedere sorgere questo teatro, nella concretezza dei corpi e delle materie, attraverso l'esperienza delle luci e degli oggetti, attraverso la scansione dei tempi e degli spazi, il movimento delle sonorità, la transumanza delle parole dette. [Sarà un] trasporto di anime e di corpi...». ¹⁵

Florinda Cambria ha stilato una nota che non è una recensione ma una riflessione e una risposta a *Onzième (l'Undicesimo)*, opera così definita forse per rispondere alla questione posta dalla *Decima* di Mahler (Tanguy se lo è lasciato sfuggire) con riferimento al *Quartetto per archi n. 11* di Ludwig van Beethoven, laddove cioè nei movimenti Allegro con brio, Allegretto ma non troppo, Allegro assai vivace, ma serio, e infine Larghetto espressivo / Allegretto agitato / Allegro, si manifesta in ogni caso un 'principio speranza' declinato in modo fedele a se stesso e sempre diverso.

*Appunti sull'Onzième del Théâtre du Radeau*¹⁶

Vedere il tempo e ascoltare lo spazio: dilatarsi, restringersi, infrangersi in frammenti sbeccati, schiantarsi sullo scoglio di un gesto inceppato. Parola e azione non sono che il battere e il levare di una vibrazione: non è ancora ritmo, ne è solo l'annuncio o il presagio.

Ma all'inizio non era il verbo. E neppure l'azione. All'inizio era la geometria, il quieto misurarsi di passi guardinghi nella acrobazia di proliferanti linee di fuga, percorsi che capovolgono ogni volta il senso della loro destinazione. Come il campo di battaglia di un Paolo Uccello liberato dagli affanni del perimetro estremo.

All'inizio era la geometria: una metrica tellurica, in effetti, inaugura il suolo, lo fa accadere come residuo, il residuo poetico di una danza aerea. La gestazione dello spazio è il ribollire di uno sgretolamento continuo e ogni nuova prospettiva è un taglio di luce che incide nell'anima. Ed ecco, si animano davvero i fantasmi: è una Spoon River senza pianto, una Spoon

¹⁵ F. Tanguy, nota al tempo di *Cantates*, manoscritto, 7 settembre 2001.

¹⁶ F. Cambria, «Mimesis Journal», I, 1 (2012), pp. 84-85.

River luminosa, di struggente saggezza, che, tramontando, non smette di guardare a oriente. «lo vidi quello essercito gentile/tacito poscia riguardare in sue,/ quasi aspettando, palido e umile;/ e vidi uscir de l'alto e scender giù e/ due angeli con due spade affocate,/ tronche e private de le punte sue» (Pg., VIII, 22-27).

Ho visto *Onzième* due volte, a Parigi, di sera. In verità non erano angeli, ma silhouettes di corpi in battaglia; sì, con le spade spuntate, ma spade infuocate, come a liquefare l'attesa. Non ho avvertito attesa in *Onzième*; ho avvertito il ricamo di un compimento e la pienezza di un inizio.

Prima di tutto la nascita dello spazio: lo spazio è una intercapedine tra la musica e la danza, un pertugio a gibbigiana; non è già dato, ma è continuamente ricostruito entro un'architettura dinamica. Le pareti mobili, le profondità mutevoli non ne sono la condizione, ma la conseguenza. E la musica non è fatta di suoni, timbri, altezze e armonie: non primariamente, almeno. Mi pare sia fatta dal respiro dei corpi in azione. Musica ricondotta alla sua matrice ritmica. (Questa volta Tanguy ha forse scelto così.)

L'architettura compone nuclei di senso in incorporazioni mostruose: la grazia di quei corpi, la loro eleganza pudica nei vestiti di festa attrae, disorienta. Ma è un raffinato gioco di maschera, che non cela le orbite oscure, anzi le svela, le sottolinea. Ogni parvenza ostenta il suo doppio: il tragico e il grottesco intrecciano un madrigale e, con cadenze inattese, aprono varchi di silenziosa luce bianchissima. Proprio come i chiaroscuri di una cattedrale nella luce del tramonto: è allora che i mostri rivelano, nel pianto e nel ghigno, il segreto della loro plastica sapienza, della loro simbolica potenza.

Dietro il proliferare delle figure e delle forme, nella scansione della loro presenza che si inchioda alla scena, come un monito riecheggiano le parole sibilate da un corpo di accartocciata bellezza: «L'essenziale, è che non bisogna dimenticare l'essenziale. Vi prego, ricordatemelo voi qualora mi sfuggisse, ditemi: - E l'essenziale?».

Come toccare l'essenziale? Come essere fedeli a quel monito? Tutto *Onzième* sembra protendersi verso la presa. Ma è l'esercizio che conta e l'essenziale non si afferra. Non c'è afferramento possibile nella torsione delle carni stilizzate e i dialoghi sono fiumi in piena, si rivelano soliloqui tentacolari, fino alla dismisura. (Questa volta Tanguy ha forse scelto così?)

L'essenziale, questo è chiaro, non è una essenza. Lo si intravede negli strascichi delle parole sospese che dilatano il tempo, lo storpiano e così lo costruiscono. Il tempo allora non è che una storpiatura dilatata? E davvero la morte non esiste.

L'essenziale è che non bisogna dimenticare l'essenziale. L'essenziale allora non è altro che memoria? E dove, come accade la memoria? In *Onzième* essa accade come continuo slittamento nell'oblio. Del resto, non c'è altra via.

L'esercizio consiste proprio in questo: nella reiterazione della dimenticanza che ingurgita nel gorgo dell'inessenziale ogni parola, ogni fulgido verseggiare, ogni altero declamare.

In *Onzième* c'è dismisura, c'è una eccedenza non risolta, che forse il Théâtre du Radeau ha deciso di conservare, come scorta per compiere i prossimi passi. La memoria richiede la *dépense*: occorre avere ancora molto da disperdere per tenere vivo il lavoro dell'oblio, il filo della dimenticanza. L'eccesso è allora condizione per continuare l'esercizio: lasciar cadere l'inessenziale perché l'essenziale si delinei come orlo della perdita e della rinuncia. Non trattenere, ma lasciare andare: in ciò risiede una delle fasi più delicate del lavoro del teatro e di ogni operare generativo. Non è questo, in verità, che sempre accade? L'essenziale non è che il margine dell'inessenziale. Ma il margine è una esperienza della differenza, una figura del doppio.

Di nuovo, infatti: ogni parvenza ostenta il suo doppio. La musica – si è detto – è ricondotta alla sua matrice ritmica. E infatti non è dalla musica che prende forma il tema, in *Onzième*. Mi pare una novità, un tentativo o una urgenza: il tema si delinea anzitutto nella autonomia delle parole, lasciate letteralmente de-cantare. Prima il testo e poi il sottotesto, questa volta.

Il tema ha a che fare esattamente col doppio: due voci, sempre; non sempre in dialogo, a volte stonate, a volte sovrapposte e sfalsate come armonici nel medesimo strumento. È la schizofrenia perturbante di un monologo che si frantuma. Il tema è continuamente riscritto nei fantasmi di coppie improbabili ed evanescenti. Il tema è esattamente questa evanescente dualità, l'eros da cui il ritmo emerge come nello scarto di uno spasimo. E, in questo senso, il tema è musicale pur non sgorgando dalla musica: perché è la condizione da cui ogni musica sgorga.

Ho guardato *Onzième*, l'ho ascoltato come si ascolta lo scalpitare ferroso di una cavalleria che si staglia all'orizzonte. Ho visto pulsare forme che spingono per nascere lungo la linea tremula di un grande corpo orizzontale; o forse erano spade che lanciavano segni nel sole, attraverso la coltre polverosa degli zoccoli. Poi ho visto il sole stesso curvarsi, accasciarsi e fare silenzio. Ancora nella penombra si udiva il galoppo, ma più lontano e più freddo e le forme che si avvicinavano non erano spade davvero, erano flauti e cimbali, violini, chitarre e qualche tromba sparuta. Era un'orchestra e sembrava un'armata.

Proprio come nella *Bhagavadgītā*: guerra e morte nell'arte.