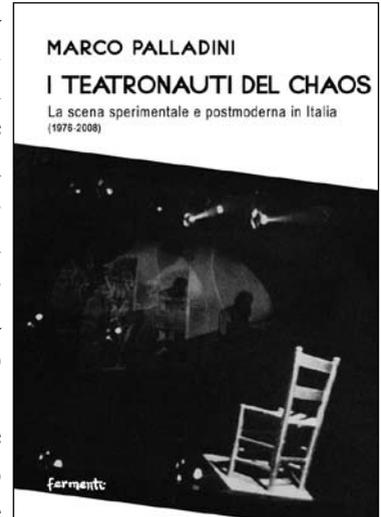


Flagrant delit, il romanzo teatrale di Marco Palladini

I Teatronauti del Chaos, la scena sperimentale e postmoderna in Italia (1976-2008), prefazione di Antonio Attisani, Editrice Fermenti, 2009, pp. 276, € 20,00

di Attilio Scarpellini

Nel 1965, Michael Fried, uno dei critici di punta del modernismo americano, cercava di metter fuori gioco la scultura minimalista di Donald Judd e di Toni Smith affermando che la sua presunta adesione all'oggettività altro non era se non il pretesto per "un nuovo genere di teatro" e affrettandosi ad aggiungere che "il teatro è ora la negazione dell'arte". Il teatro, per essere più esatti, rappresentava il permanere di una tentazione espressiva che corrompeva e pervertiva la purezza formale del segno artistico contemporaneo spingendolo verso una nuova caduta: l'ennesima caduta dell'autoreferenzialità di un'arte senza più mondo nell'antropomorfismo di un gesto che, per quanto si proponesse di essere letterale e svuotato, si ostinava a esporsi e a parlare al mondo. Fried, in realtà, si sentiva sgradevolmente sfidato dall'illusionismo emotivo dei grandi oggetti semplici della scultura minimalista che imponevano allo spettatore la loro presenza silenziosa, costringendolo nella sensazione contraddittoria di essere tenuto a distanza e invasato nello stesso tempo... Ogni quanto l'arte torna a vibrare, a inclinarsi in una rischiosa caduta nell'umano, il teatro risorge nella sua contraddittorietà formale di arte che attraverso la presenza temporalizza lo spazio e "fa parlare" il silenzio. E questa caduta costituisce un punto di massima fragilità e di massima resistenza. Fragilità di un'estetica spuria – dai tempi di Fried le cose non sono granché cambiate: oggi saranno i fanatici della narrazione filmica o della simulazione visiva a dirvi che il teatro "è ora la negazione dello spettacolo". Resistenza di un'apertura sull'alterità del mondo (il permanere di quello "stato di pericolo" che secondo Artaud occupava la scena e faceva del teatro un gesto radicalmente politico). Bene, se c'è un libro che riesce a dar conto di questa precarietà e di questa resistenza è *I Teatronauti del Chaos* di Marco Palladini che fin dalla nota iniziale denuncia la natura irrimediabilmente spuria dell'oggetto e dell'opera: "il teatro vive nell'hic et nunc, ma poi perdura (quando perdura) nella memoria (...) come teatro evocato, ripensato, rimuginato, trasfigurato, traslitterato, travisato, delirato". Il teatro, insomma, vive attraverso lo sguardo che lo recensisce e che nello sforzo di trattenere la sua impermanenza, il suo *flagrant delit* performativo, finisce col dire "più sul soggetto che



resoconta che sull'oggetto reported" (se non che, vien voglia di aggiungere, questo oggetto è a sua volta così animosamente soggettivo dal mettere la critica, a teatro più che in qualunque altro luogo dell'arte, nella rischiosa, perturbante direbbe Palladini, disposizione dell'incontro).

Che ogni "vocazione teatrale" – dal Wilhelm Master alle Illusioni Perdute – chiami o finalmente occulti un gesto romanzesco, proprio per il rilievo che nella sua transitorietà estetica assumono sguardo e memoria (il soggetto, non metafisicamente, ma fenomenologicamente inteso) è una verità che neanche i progressi della riproduzione tecnica, o il progressivo eclissarsi del critico-scrittore sull'orizzonte delle nostre scene, riescono del tutto a smentire. Eccoci, dunque, in piena letteratura, scritta sui polsini nella luce della mezza sala e poi traslitterata in quelle belle copie sempre imperfette che si portano appresso il rumorio non ancora zittito dal buio, i colpi di tosse, i "sogni e i sonni" di spettatori addormentati o allucinati, le chiacchiere da foyer, l'aria pungente della sera ritrovata – ma diversa, come lucidata da un'altra qualità – all'uscita, quando slittando dalla presenza al ricordo si apre l'immenso, solitario *piacere* di rimuginare, in un'ombra appena rischiarata, l'avvenire di un'illusione.

Quel piacere, nelle note argonautiche – erratiche – di Palladini c'è tutto, e in tutta la sua linguistica fragranza che qui e là, attanagliata dal gusto *poetico* degli elenchi, trasumana in una lussureggiante glossolalia – e credo di non rivelare niente di nuovo dicendo che si tratta di un piacere sottilmente erotico, simile a quello del cavaliere che ne la *Lentezza* di Milan Kundera se ne va di spalle rimuginando (appunto) il suo ultimo incontro (poiché eros e memoria sono legati...). Ma eccoci, anche, in un pensiero e in un mondo – quello della "scena sperimentale e postmoderna" del sottotitolo – che, chiuso tra due date a cavallo tra un secolo e un altro, viene ricostruito dallo stesso gesto che, in un rotolio di visioni, lo sta attraversando: dal chaos a quello che l'autore definisce Caosmos, e cioè non un ordine chiuso – non un canone – ma un ordine ancora venato dalle rotture e dai transiti, la critica palladiniana alterna e a tratti confonde due movenze, una è quella della *mimesis* letteraria, l'altra è quella del distacco e della proiezione teoretica.

Scritto empaticamente sull'orlo di una precarietà espressiva – quella del teatro in generale e del teatro di ricerca in particolare – che a ogni svolta minaccia di diventare sgretolamento, bellezza pulviscolare, danza di lucciole dantesche, questo libro che si apre sul più eleatico e sfuggente di tutti i registi – Simone Carella, "il più romantico degli avanguardisti e il più avanguardista dei romantici" – e si chiude con un animoso e commosso omaggio a due maestri della critica militante e "tensioattiva", Giuseppe Bartolucci e Maurizio Grande (scomparsi entrambi nel 1996), è una "memoria" che corregge la dispersione del suo oggetto e l'appassionata bulimia del proprio sguardo tenendo dritta la barra del concetto. Immerso nel canto delle sirene, nel polimorfismo seducente e seduttivo di una scena in cui la folgorazione più icastica può sconfinare da un momento all'altro nella gesticolazione più

velleitaria – tra gli spettacoli e talvolta all’interno dello stesso spettacolo – Palladini non si nega nulla (il neologismo, il *mot d’ordre*, la parodia, persino l’onomatopea) quanto a voluttà di una scrittura a sua volta performante, ludica, apparentemente iscritta nello stesso ordine (postmodernistico) che si appresta a criticare. Tranne a scoprire che, al dunque, una lucidità odissaiica lo tiene avvinto all’albero maestro di una razionalità critica poco o punto disposta a scomparire nella tempesta delle apparenze. Al contrario: romanzo e critica, nella dialettica palladiniana, funzionano come transfert e contro-transfert in psicoanalisi. Si legga, ad esempio, l’irrepreensibile ritratto artistico di Bob Wilson che introduce la recensione di *Faustus Lights the Lights* (1992) dove, nel giro di poche righe, la parabola del regista di Waco viene fissata e in qualche modo esaurita: tramutando la sua indole sperimentale, come scrive Palladini, “in grande stile, in forma matura di una vocazione artistica da sempre incline all’opera totale”, il wagnerismo avanguardistico di Wilson sembra già avviato, con la sua “calibratissima macchina scenica” e il suo “freddo metodo compositivo”, verso la siderazione dei grandi classici della scena moderna come il *Woyzeck* o la recente *Opera da Tre Soldi*. Supremo esempio di tradizione nell’avanguardia, sentenzia il critico. Certo. Ma qualche pagina prima, recensendo le dilatazioni temporali di un “poeta del teatro” quale Neiwiller, la neo-tradizione dell’avanguardia appare sotto una luce decisamente meno anodina: “L’avanguardia che insorge contro il museo e la tradizione e poi ci finisce nel museo e diventa la ‘tradizione dell’avanguardia’ assomiglia molto a un’autobeffa”.

Se si è all’avanguardia, insomma, lo si è, per citare il Man Ray che Palladini mette in exergo alla sua nota introduttiva, *una sola volta nella vita*. Come per la prima sorsata di birra, il resto rischia di essere ripetizione. Da Wilson a Wilson, non c’è che un passo, ma anche poco da aggiungere: nei suoi punti alti, invariabilmente formalistici, l’avanguardia tende alla cristallizzazione, nei suoi punti di caduta, al tradimento – magari sempre covato: una linea di ammirata diffidenza scandisce l’attenzione di Palladini alle evoluzioni e alle derive di un ensemble cruciale nel nostro teatro di ricerca quale i Magazzini criminali-generalisti di Federico Tiezzi – o al fallimento, nelle sue molteplici declinazioni. La grandezza d’animo dei *Teatronauti* sta nel registrare i bagliori allo stesso titolo degli exploits, quasi nella consapevolezza che sono i primi ancora più dei secondi, le pietre di inciampo più di quelle miliari, a restituire l’aria di un’epoca in ciò che essa ha di più profondo e di meno afferrabile: il senso di una perdita umana, la rovinosa caduta della vita (e delle vite) al di là della forma. Memoria del gesto che cancella la propria stessa memoria.

Leggenda: Carmelo Bene colto nel momento di recarsi al Ministero dello Spettacolo “con una pistola – finta – in pugno per far valere le sue ragioni” (contromessaggio al potere: qui non scorrerà mai del sangue vero, come ha detto una volta il drammaturgo cileno Ramon Griffero, è l’oltranza del simbolico che vi seppellirà...). Romanzo: Simone Carella che, convocando le sparse membra della scena

sperimentale romana nel “mucchio selvaggio” di *Al suo poeta Peppe er Tosto* (2001, uno degli ultimi fuochi dell’era martoniana al Teatro di Roma), commemora “nel magma dei detriti antropologici della Roma attuale (...) un teatro alternativo che fu ed ora non c’è più”, affermando in tal modo un paradosso – è l’anacronismo del teatro (nel caso di Carella, dell’antiteatro), di contro al presenzialismo virtuale dei mezzi di comunicazione di massa, ad *esserci* sempre... O la “pseudo-nietzschiana” Gaia Scienza (al secolo, Giorgio Barberio Corsetti, Guidarello Pontani, Marco Solari, Alessandra Vanzi e Irene Grazioli) che con *Cuori strappati* (1983) rilancia e nel contempo conclude la propria vicenda artistica in un *beaugeste* spettacolo: “compiuto, quasi perfetto, piacionissimo e irresistibile nel captare in tempo reale l’aura esaltata, frizzante, edonistica degli anni Ottanta”. Culmine e insieme collasso, un requiem euforico del postmodernismo che Palladini omaggia in termini, invece, squisitamente romantici, perché “sciogliersi dopo aver raggiunto il massimo è, veramente, il massimo”.

Esistono, diceva Walter Benjamin, schiere angeliche il cui unico compito è di cantare le lodi di Dio e poi crollare nel fulgore di un secondo: è il destino – pura *contemporaneità*, – di molto teatro e di molti teatranti. Onore ai caduti e agli obliati di un paesaggio raffigurato un momento prima della sua breve apocalisse dove i dimenticati (o i dimenticabili, come suggerisce Antonio Attisani nella sua prefazione al libro, ritenendo eccessivo lo spazio che esso dedica ad alcuni teatranti romani) scavano il vuoto in cui i memorabili e gli indimenticabili vengono in rilievo. Il teatro è sempre scolpito a cera persa nella vita. Dove la critica sceglie, del resto, il romanzo salva. Nel ritratto multitudinario dei *Teatronauti del Chaos*, accanto ai sacri mostri della scena – quasi tutti convocati, da Pina Bausch al Living, da Carmelo Bene a Thierry Salmon, da Leo de Berardinis a Romeo Castellucci – si affacciano eroi sempre sul filo del misconoscimento, figure sospese tra il già e il non ancora, perplesse, riassunte in qualche linea breve, ma spesso più vivida. Dice Palladini di Guidarello Pontani: “soggetto anomalo, irregolare, eterovagante, un ‘dilettante di lusso’, il suo ingresso dà come una scossa al collettivo e coincide con la sua fase creativa più felice e sorprendente.” E non si potrebbe meglio definire la soglia esigua che, nell’espressione teatrale, separa la grandezza dalla miseria, il rigoroso dal cialtronesco, il glorioso dal fallimentare.

Sempre, persino negli esempi più riusciti e nei successi più conclamati, insiste il sospetto che il teatro non sia mai del tutto emendato da quella minorità di fondo, da quell’eccesso di *incarnazione* che spingeva Fried a negare il suo statuto artistico. Critico militante e spettatore appassionato, testimone e complice, Marco Palladini quel sospetto non lo sgomina, lo fa suo, trasformandolo nella cartina di tornasole di una poesia che solo sulla scena può apparire – perché solo sulla scena la verità si presenta ferita.

Attilio Scarpellini