DOPPIOZERO

Il teatro del reale: Richard Maxwell

Rossella Menna
7 Giugno 2016

Se per parlare di Richard Maxwell, drammaturgo e regista americano acclamatissimo della scena teatrale di sperimentazione, muoverÃ² con una certa consapevole tendenziositÃ da un breve richiamo a qualche scottante estratto di rassegna stampa italiana che lo riguarda, non Ã¨ per provincialismo, provocazione o captatio benevolentiae del lettore assetato di fulmini e saette, ma perchÃ© qualsiasi discorso su Maxwell e i suoi New York City Players Ã¨ per la natura stessa della sua opera un discorso su come essa viene recepita. E affinchÃ© un discorso abbia senso occorre, almeno in un primo momento, circoscrivere un campo.

Una posizione scomoda per lo spettatore: note sulla reception

2005, *Pompei. Il romanzo della cenere:* una storica edizione della Biennale Teatro diretta da Romeo Castellucci, nel segno di uno sbilanciamento verso la performance e lâ??immagine, di una apertura estrema alla ricerca in tutti i linguaggi artistici, di una problematizzazione del concetto di rappresentazione e delle questioni legate alla spettatorialitÃ : Â«Peccato che i molti stimoli di questo mosaico siano stati traditi proprio dal solo spettacolo ospitato dal Teatro Goldoni, *Good Samaritans*, scritto e diretto da Richard Maxwell per i New York City Players con coproduzioni anglo-tedesche, esempio banale di un teatro commerciale sdato, con modeste canzoni e mal recitato: un richiamo al direttore Castellucci a non uscire dallâ??ambito della ricerca in cui eccelleÂ», scrive lâ??autorevolissimo Franco Quadri su Repubblica; Â«uno scivolone inspiegabile nella commedia, per giunta noiosa, con *Good Samaritans* di Richard Maxwell e la compagnia New York City PlayersÂ», gli fa eco Fernando Marchiori su Ateatro.it. Gli spettatori, come registrano le cronache dei quotidiani locali, sono disorientati, alcuni irritati, altri stupefatti ed emozionati.

Nel 2009, 2011 e 2012 il regista torna in Italia con tre lavori diversi, ospite questa volta rispettivamente del Festival di Santarcangelo, del Festival Vie, e ancora di Santarcangelo.

Sono passati alcuni anni da quella Biennale di ceneri e braci, e siamo ormai negli anni â??10, in cui lâ??irruzione del reale sulle scene e nella fiction in generale Ã¨ diventata endemica al punto giusto perchÃ© irrompa anche tra le pagine di una furiosa teorizzazione. Negli stessi mesi in cui David Shields con il fortunato manifesto *Reality Hunger* (New York, Knopfs, 2010. *Fame di realtÃ* , Fazi, 2010), prova a ridisegnare i confini della narrazione e del romanzo, Carol Martin dÃ alle stampe *Dramaturgy of the real on the world stage* (Palgrave Macmillan, 2010) seguito da *Theatre of the Real* (Palgrave Macmillan 2013), in uno sforzo di render conto di una evidente moltiplicazione di spettacoli votati al *reenactment* dellâ??evento, allâ??inclusione o alla ri-costruzione sul palcoscenico del quotidiano. In Italia, nel 2011, in seno al festival torinese *Prospettiva*, diretto da Fabrizio Arcuri e Mario Martone, nasce una pubblicazione a cura dello stesso Arcuri e di Ilaria Godino intitolata *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtÃ in etÃ contemporanea (*Titivillus, 2011).

New York City Players.

Gli atti della tavola rotonda *Linguaggi di realtÃ* organizzata dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dellâ??UniversitÃ di Bologna nel dicembre del 2010, vengono raccolti, sempre nel 2011, in un numero monografico di Â«Prove di DrammaturgiaÂ» intitolato *Teatro/RealtÃ* . E ancora nello stesso dipartimento si lavora, appena due anni dopo, nel 2013, a un annuale di Â«Culture TeatraliÂ» intitolato *RealtÃ della scena. Giornalismo/Teatro/Informazione*. Nella stanza accanto a quella di teatrologi e teatranti, si infiamma un dibattito filosofico sul concetto di reale, tra posizioni postmoderniste e neorealiste, ben riassunto in *Bentornata RealtÃ . Il nuovo realismo in discussione,* raccolta di interventi a cura di Mario De Caro e Maurizio Ferraris (Einaudi, 2012).

Siamo nel periodo in cui il confronto del teatro con la dimensione urbana, del reale e della comunitÃ diventa irrinunciabile. I festival estivi del 2012 esplorano in ogni direzione possibile la relazione tra i dispositivi artistici e la vita: la XXXII edizione di Drodesera si intitola â??We Folk!â?•, â??noi, popolo!â?•, il Festival VolterraTeatro Ã¨ dedicato interamente al progetto *Mercuzio non vuole morire* di Armando Punzo, che coinvolge migliaia di persone comuni, per mesi, in una creazione collettiva in progress. Il Festival di Santarcangelo dichiara programmaticamente lâ??intenzione di ospitare spettacoli di artisti capaci di far scattare un cortocircuito tra la realtÃ e la rappresentazione.

Rimandando a unâ??altra occasione una riflessione su quello che abbiamo finito per chiamare, proprio come un genere, *Theatre of the Real*, ci limitiamo a notare quanto lâ??occhio dello spettatore si ritrovi allenato, nel giro di qualche anno, a una rottura praticamente fisiologica del patto finzionale, declinata dagli artisti in forme piÃ¹ o meno raffinate e talvolta diametralmente opposte.

Dentro il calderone di una performativizzazione digerita finanche nelle sue manifestazioni piÃ¹ sottili, la temperatura del giudizio (scritto) sul lavoro di Richard Maxwell si fa tiepida.

Non si acclama ancora a furor di popolo il genio, eppure qualcosa â?? e non solo la consacrazione internazionale â?? suggerisce che la presenza di Maxwell sia assolutamente pertinente in questa officina di esperimenti sul reale. Certo, salta allâ??occhio il fatto bizzarro che il suo lavoro acquisti senso dentro un cantiere sui linguaggi della realtÃ , mentre solo qualche anno prima sembrava a tutti, perfino a uno sguardo illuminato come quello di Quadri, fuori posto proprio in un prototipo di quel cantiere! Ma questo forse Ã¨ un fatto naturale: quanto piÃ¹ raffinato, radicale, profondo, Ã¨ il sabotaggio del clichÃ© e della convenzione, tanto piÃ¹ si pensa â?? in prima battuta â?? alla restaurazione, o allâ??amatorialitÃ . Ipercorrettismo teatrologico.

New York City Players.

I recensori, si diceva, non acclamano, ma neppure stroncano: nicchiano, tagliano corto, abbozzano commenti sul dispositivo. Massimo Marino che, insieme a qualche altro, votÃ² addirittura *Ode to the man who kneels* (2009) e *Vision Disturbance* (2011) come migliori spettacoli stranieri dellâ??anno ai Premi Ubu 2010 e 2012,

e che sulle pagine di Left della scorsa settimana ha definito *The Evening* un capolavoro, si ritrovÃ² spiazzato di fronte alla â??banalitÃ â?• di *Ads*, installazione video del 2012, in cui una trentina di partecipanti prendono la parola per rispondere alla domanda: â??in cosa credi?â?•, perchÃ©, secondo il critico, di fronte a quelle voci Â«si rimaneva sempre distanti dal conflitto, dalla passione forte, dalla necessitÃ dirompente, dal mistero, impantanati nei paraggi del lato piÃ¹ risaputo delle speranze comuniÂ». Un fisiologico scivolone di Maxwell? Un dispositivo costruito o letto male? I direttori, dal canto loro, salvo appunto quelli di Ert-Emilia Romagna Teatro Fondazione e Santarcangelo, sicuramente non si accapigliano per accaparrarsi i debutti dei New York City Players.

Certo, uno spettacolo si puÃ² â??sbagliareâ?• e il giudizio corrispondervi di conseguenza; un critico in qualche occasione puÃ² avere la vista corta â?? soprattutto nei bulimici mosaici dei festival,- in qualche altro puÃ² vedere meglio dei colleghi europei e dâ??oltreoceano e smascherare un abbaglio; un direttore artistico puÃ² prendere una cantonata clamorosa o intuire un potenziale esplosivo molto tempo prima di una detonazione. Ma nel caso di Maxwell, una incertezza tanto sistematica e reiterata nel tempo deve necessariamente mettere in allerta. Tanto piÃ¹ che la stessa identica dinamica si Ã¨ prodotta negli Stati Uniti. Negli anni dellâ??esordio, infatti, la stampa ingaggia una gara allâ??aggettivo piÃ¹ ficcante per definire la recitazione dei New York City Players: impassibili, monotoni, legnosi, privi di emozione, antiteatrali, inespressivi, piatti, noiosi, spenti, amatoriali, soporiferi. Col passare degli anni, non soltanto quella qualitÃ antiteatrale della recitazione Ã¨ diventata un segno di riconoscimento apprezzatissimo del lavoro dellâ?? *enfant terrible* newyorchese, ma il lessico Ã¨ mutato completamente. Da monotoni gli attori sono ora giudicati commoventi, da antiteatrali iperrealistici, da privi di emozione a emozionanti. Un magazine di Los Angeles titola cosÃ¬ un articolo del 2013: Â«Sono dieci anni che Maxwell stupisce e confonde il pubblico di New York!Â».

I lavori di Maxwell, insomma, sono troppo teatrali o invece antiteatrali? Iperrealistici o antirealistici? Il punto Ã¨ che nel discorso sul superamento della rappresentazione quegli spettacoli non ci sembrano di sicuro fuori posto, ma neppure del tutto centrati. Di fronte a un lavoro di Maxwell, infatti, si ha puntualmente la sensazione di una promessa disattesa, offerta e negata, perchÃ© ci si trova davanti uno spettacolo che si presenta con tutti i crismi di un play tradizionale â?? intreccio, personaggi, scenografia piÃ¹ o meno realistica â?? ma che non si puÃ² ritenere credibile fino in fondo, disseminato comâ??Ã¨ di elementi di sinceritÃ . Non si tratta, tuttavia, di metateatro, perchÃ© il reale viene intromesso nella costruzione fittizia senza che vi sia mai una polarizzazione; anzi, attivando proprio il potenziale dellâ??ambiguitÃ , della Â«fomentazione della relazione realtÃ /finzioneÂ»,Â«friggendo le opposizioni binarie presenza-versus-rappresentazione, semiotica-versus-simbolica, significato-versus-significatoÂ», per dirla piÃ¹ precisamente con Piersandra Di Matteo, unica studiosa italiana ad aver condotto una ricerca veramente approfondita, militante, sul lavoro di Richard Maxwell.

CiÃ² che si presenta allo spettatore non Ã¨, in effetti, nÃ© un personaggio, inteso come costruzione psicologicamente coerente di una identitÃ fittizia, nÃ© un personaggio re-citato, inteso nel senso brechtiano del termine, nÃ©, infine, un performer, colto nella sua dimensione schiettamente presentativa. Lâ??attore-persona non viene allora assunto nella dimensione teatrale come *sÃ©* (il performer), nÃ© come *altro da sÃ©* (il personaggio), ma come *sÃ©-in-scena*, come persona colta nellâ??atto di fare i conti con la dimensione teatrale. Maxwell chiede ai suoi attori di confrontarsi con la realtÃ della circostanza, di non nascondere il meccanismo, lâ??extraquotidianitÃ della propria collocazione sulla scena di fronte a degli spettatori, con un personaggio e una storia da mandare avanti. Contro il realismo si impone allora il reale, una sinceritÃ esasperata, che si manifesta nella monotonia tonale che scaturisce dalla dizione mnemonica di un dialogo che non si finge improvvisato, oppure in una impennata affettiva che non risponde ad alcuna logicitÃ ma

piuttosto a una urgenza intrinseca dellâ??attore in un dato momento dello spettacolo, nella irritante sensazione di uno sforzo non celato di ricordare le battute, e cosÃ¬ via.

Anche se lâ??indizio piÃ¹ evidente del funzionamento della grammatica dei NYCP Ã¨ la recitazione,Â«Ã¨ nelle sfumature della relazione tra drammaturgia scritta e apparente trivializzazione interpretativa, che si gioca la partita innovativa di quella esperienza teatraleÂ» (Di Matteo). Viene infatti da pensare che per degli attori â??regolariâ?•, troppo colonizzati da una modalitÃ interpretativa o performativa, recitare un testo di Maxwell potrebbe essere rischioso almeno quanto recitare un testo teatrale di Thomas Bernhard.

***The Evening*, un capolavoro**

Questâ??anno Emilia Romagna Teatro ha osato ancora piÃ¹ del solito con Maxwell, ospitando il suo ultimo lavoro, come sempre in esclusiva italiana, non in un festival, ma nella stagione regolare dellâ??Arena del Sole. Ha posto cioÃ¨ uno spettacolo applauditissimo appena una settimana prima al Kunsten Festival des Arts di Bruxelles di fronte alla CittÃ di Bologna. PiÃ¹ precisamente rivolgendosi a quella sorta di pubblico popolare dâ??arte che sta faticosamente provando a costruire da due anni, insistendo, per buona parte del cartellone (la migliore), su una programmazione internazionale e senza troppe mediazioni, sostenuta da esperimenti e percorsi di approfondimento e formazione di mese in mese piÃ¹ capillari.

New York City Players.

Annunciato come prima parte di un trittico ispirato alla Divina Commedia, *The Evening* dovrebbe essere, a rigor di logica, lâ??inferno. Ma la presenza di un personaggio di nome Beatrice, figura notoriamente assente nel primo canto dantesco, smonta subito qualsiasi aspettativa filologica.

Siamo dentro uno squallido bar di periferia, abitato da una cameriera-prostituta che sogna di riscattarsi, un manager sportivo decaduto, un pugile fallito. Non stereotipi, ma archetipi, perchÃ© nella loro ambigua commistione di mondano ed epico, finito e infinito, restituiscono lâ??intelaiatura che soggiace a ogni vita umana. Gli attori bevono, o meglio *fanno bere* litri di birra ai loro tre disgraziati personaggi mentre sullo schermo dietro al bancone scorrono in silenzioso loop partite di football americano. Su una pedana laterale tre musicisti (anche le musiche sono scritte da Maxwell) aprono squarci sui paesaggi interiori dei personaggi, accogliendone tutta lâ??enfasi lirica, le frustrazioni, i desideri, gli stati dâ??animo, di cui la recitazione proprio non si fa carico, creando un eccezionale cortocircuito di senso. In un momento in cui il plot richiederebbe un picco emozionale, quando Cammisa sta per andare via e il pugile dovrebbe, da copione, essere disperato, sarÃ lui stesso a incitare la band a *esibire* il suo proprio stato dâ??animo: Â«Suonate, porca miseria!Â».

Che in questo bar vi si riconosca un inferno, un purgatorio o un limbo, non fa molta differenza, e poco importa che Bea, con il suo sogno di redenzione, il suo progetto di mettersi in viaggio, assomigli piÃ¹ a Dante che a Beatrice: siamo comunque in una *Divina Commedia*, unâ??altra, in un gorgo umano e siderale in cui ribollono prosaico e poetico, triviale e lirico, alto e basso, solitudine e compassione, pizza, hashish, morte e vita, sprofondamento e redenzione. Senza forma, perchÃ© siamo fatti per il 99,9% di nulla, come gli atomi, come fantasmi, scrive Maxwell in quel prologo sulla scomparsa del padre che â?? letto da Cammisa allâ??inizio dello spettacolo â?? getta sullo spettacolo lâ??ombra di una latente riflessione sulla morte.

La Bea di Cammisa Buerhaus sogna di andare lontano, a Istanbul, il pugile sentimentale di Brian Mendes prova a fermarla tra una birra, una dose di steroidi, una recriminazione e una dichiarazione dâ??amore, il manager dalla saggezza strisciante un poâ?? subdola un poâ?? esistenzialista di Jim Fletcher si insinua nelle vite degli altri due. Odio, amore, desideri, fughe, stanchezza. Ogni tentativo di allontanamento di Cammisa Ã¨ destinato a infrangersi contro i limiti spaziali della scenografia, non si riesce ad andare, a uscire. Non si riesce neppure a morire, perchÃ© in scena la morte Ã¨ solo finzione, un meccanismo di pompe cariche di liquido rosso sotto la giacca.

Come quando in *House* del 1998 gli attori, privati di qualsiasi elemento dâ??arredo, erano obbligati a restare sempre in piedi, senza punti dâ??appoggio, in una condizione di rigiditÃ , estraneitÃ , scomoditÃ , inadeguatezza, inappartenenza proprio nella *house*, luogo in cui, per antonomasia, ci si dovrebbe sentire al sicuro e rilassati, â?? questo bar schiacciato sul proscenio atrofizza, asfissia, immobilizza.

Bea, Asi e Cosmo sono nostri contemporanei, non stanno *piÃ¹* aspettando Godot. In questi bar non si aspetta piÃ¹ nulla. Sono tutti corrosi dal sarcasmo e in preda alla stanchezza, depressi come lo Ã¨ chi, in un tempo in cui tutto Ã¨ dichiarato possibile, sente di non avere nessuna possibilitÃ : Byung-Chul Han la chiama stanchezza del non-essere-in-grado-di-poter-fare (*La societÃ della stanchezza*, Nottetempo 2012). Sono, siamo, tutti sfibrati: tutti Â«promemoria della rinunciaÂ».

Ma questa stanchezza strisciante, questa fatica enorme dellâ??impossibilitÃ , non Ã¨ nÃ© detta nÃ© recitata, Ã¨ tutta nelle faglie tra gli attori e i loro personaggi paralizzati, tra gli attori e lo spazio soffocante

con cui si devono confrontare, tra le frasi ellittiche e la musica che prova a diradarle. Bea vuole andare davvero. Immobile, coriacea, in proscenio, fissa negli occhi il pugile che lâ??ha implorata di restare, mentre il suo mondo viene smontato pezzo per pezzo. Spariscono sgabelli, tavolo, musicisti, la sala si riempie di fumo bianco. Cinque lunghissimi minuti di smontaggio. PiÃ¹ il tempo si dilata e lei rimane immobile a fissare Brian, piÃ¹ si percepisce un dolore non suo, ma veramente archetipico, originario: il dolore nauseante che si prova ogni volta che si rompe un equilibrio. Si fa una fatica immensa a lasciarsi alle spalle Â«quellâ??immondezzaio pieno di sogni dimenticati, dove si rompono sedie, ci sistemiamo in geometrie perfette, parliamo dâ??amore, di famiglia, di partenze, misteriosamente, ma con familiaritÃ , e continuiamo a girare in tondoÂ». PerchÃ© per sopravvivenza si finisce sempre per costruirsi un microclima, ed essere *losers* ma esserlo insieme, sapere di esserci lâ??uno per gli altri due, condividere un lessico familiare puÃ² sembrare, in cinque lunghissimi minuti di riflessione, quasi piÃ¹ bello che gettarsi nuovamente nel sovraffollato inferno dei viventi.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO