

# DOPPIOZERO

---

## Nella mente di Cechov

Rossella Menna

26 Ottobre 2017

Dead Centre significa sentirsi al centro e inconsistenti nello stesso tempo. È il promettente nome della compagnia irlandese “rivelazione della scena europea” approdata per la prima volta in Italia grazie un esito di *scouting* centratissimo del VieFestival di Emilia Romagna Teatro Fondazione. Troppe promesse annunciano, statisticamente, delusioni, ma non è proprio questo il caso. La rivelazione infatti c'è eccome, e il tempo, su questa proposta, darà ragione a Vie.

Quello organizzato da Ert è uno dei pochi festival dedicati alle arti performative e alla sperimentazione teatrale che non sovrascrive segni e non colloca al centro della propria programmazione un nucleo tematico, ponendosi invece come rassegna internazionale vocata a intercettare le individualità e gli esiti più significativi della ricerca contemporanea. Quest'anno, in verità, sui palcoscenici emiliani dei teatri coinvolti, da Bologna a Modena, passando per Carpi e Vignola, si sono avvicendati soprattutto i protagonisti della scena e della danza italiana, quasi un *prelude* autunnale delle stagioni che verranno. Ma come sempre il festival ha riservato anche novità straniere fuori formato come l'originale progetto coreografico di Zaidés Arkadi presentato al Mast di Bologna e, sempre per la compagine internazionale, il ritorno molto atteso dal pubblico di Theodoros Terzopoulos e di Levan Tsuladze. Nell'ottica di un'ecologia nazionale, questa concezione del festival può risultare utile proprio a far emergere spontaneamente alcune traiettorie del nuovo che intersecano linguaggi, generazioni e geografie anche molto distanti tra loro, laddove i festival ad alta densità curatoriale individuano e approfondiscono un campo di tensioni specifico. Ma veniamo, appunto, agli irlandesi.



*Chekhov's First Play*, ph Jose Miguel Jimenez.

Dopo una fulminea *escalation* che dal [Fringe di Dublino](#) li ha visti circuitare in mezza Europa, Bush Moukarzel e Ben Kidd, fondatori, nel 2012, della compagnia, sono approdati al Teatro Pavarotti di Modena, presentando in prima nazionale *Chekhov's First Play*. L'opera prima di Anton Cechov cui fanno riferimento è *Platonov*, dal nome del protagonista di una pièce che in realtà, essendoci pervenuta senza il frontespizio che ne riportava il titolo, è altrimenti nota come *Dramma senza titolo* o *Dramma inedito*. Il testo originale, scritto tra il 1880 e il 1881 e pubblicato postumo, nel 1920, è piuttosto lungo e sfilacciato: quattro atti, più di venti personaggi, oltre cinquanta scene, cinque intrighi amorosi, alcuni morti fuori scena, un paio di tentativi di assassinio, innumerevoli monologhi, dialoghi sovraccarichi e l'immane pistola che spara nell'ultimo atto. «Irrappresentabile» commentano gli esperti da diverse decadi; «come la vita» rispondono, oggi, i due registi.

Questo testo giovanile profetizza tutti i tratti caratteristici del Cechov che conosciamo: nonostante in un tale viavai di personaggi e scene permangano tracce evidenti di quelle leggi dello sviluppo teatrale che incrinerà del tutto di lì a poco, in *Platonov* – al varco ancora caldo del passaggio da un mondo all'altro – si accampano già la paralisi dell'anima, il senso di ristagno, un'umanità che vive nel segno della rinuncia, o più precisamente, come scrive Peter Szondi in *Teoria del dramma moderno*, della rinuncia al presente e alla possibilità di incontrarsi, che abdica in favore di una vita votata al ricordo e alla nostalgia. Ma anche dialoghi che finiscono per non produrre mai azione, autoanalisi rassegnate, continui trapassi dalla conversazione alla lirica della solitudine. Non è certo un caso che oggi ci piaccia moltissimo leggere Cechov (e potremmo dire lo stesso di Raymond Carver che sappiamo aver letto molto l'autore russo, alla cui morte dedicò il suo ultimo racconto).



*Chekhov's First Play, ph Jose Miguel Jimenez.*

Ma il punto qui non è fornire una lettura critica e/o attualizzante di un testo poco rappresentato di un classico della modernità, quanto semmai di confrontarsi con la totalità del suo immaginario per far emergere il proprio, per fare i conti con l'eredità che ci è toccata in sorte. E come notava Derman, critico cechoviano della prima ora, qualunque sia la ragione che spinge un giovane a fare l'artista, «nella prima sua opera, in questo primo spiraglio attraverso il quale viene violentemente alla luce il suo mondo interiore, si trova racchiusa l'essenza stessa dei pensieri e dei sentimenti dello scrittore». In poco più di un'ora vengono infatti convocati più di cent'anni di teatro e di storia delle idee. Lo spettatore si ritrova trascinato in un'esplorazione percettiva dell'esperienza del concepire e mettere in scena uno spettacolo. Anzi, per essere precisi, dell'esperienza totalizzante del concepire il teatro, l'arte, la vita, stratificata e infiammata e profondamente comica, così come si presenta nella mente di un artista ai suoi aurorali, furiosi, esperimenti. «Unfinished plays for unfinished people» sottolineano Moukarzel e Kidd mentre lavorano a un nuovo progetto della serie intitolato *Beckett's First Play*.

Il dispositivo dello spettacolo sembra semplice: gli spettatori sono convenzionalmente seduti in platea, ma indossano delle cuffie attraverso cui, con un effetto di spazializzazione olografica, la figura del regista parla letteralmente all'orecchio di ciascuno, commentando dal vivo il procedere della trama sul palcoscenico – molto spesso utilizzando le parole stesse del Cechov dei diari giovanili.

Semplice apparentemente, perché lo svolgimento drammaturgico del congegno si rivela incredibilmente raffinato. L'ammiccamento metateatrale, che nei primi minuti rischiamo di scambiare per banale espediente

formale, non è che una citazione tra le altre in una tessitura che inceppa continuamente il testo che consegna, destabilizzandolo fino al punto di liquidarlo completamente. Attraverso un progressivo deragliamenti della pièce di partenza, la vita psichica del regista precipita nell'opera finendo per diventarne la sostanza stessa.



*Chekhov's First Play, ph Jose Miguel Jimenez.*

In ordine più o meno sparso, nel dipanarsi dell'intreccio, a partire – secondo il dettato filologico – da una conversazione nel giardino della tenuta nobiliare di Anna Petrovna (con tanto di costumi di lino bianco e scenografia naturalistica di un esterno), assistiamo all'affiorare di un intreccio di secondo grado ricavato dalla trama di citazioni e rovesciamenti innestati nel primo. Già solo nel negoziare la propria precipua relazione con lo spettatore, chiedendogli di indossare le cuffie perché possa così avvalersi di un commento di prima mano che fa luce sulle scelte registiche e drammaturgiche dello spettacolo, i registi scomodano la letteratura più aggiornata sull'argomento: ipertrofia tecnologica, disautomatizzazione della percezione, rottura del patto di finzione, coinvolgimento attivo del pubblico, e perfino la retorica della formazione, ovvero la presunta idiozia dello spettatore per la quale nelle gallerie d'arte «io stesso – dice il regista – passo il tempo a leggere le didascalie invece che a guardare i quadri».

E poi il valore dei classici, i tropi beckettiani dell'attesa e del fallimento, il tepore dei sentimenti di oggi rispetto a quelli vibranti e sregolati di “un tempo”, gli appunti di Stanislavskij, il principio della quarta parete (all'apertura di sipario un'attrice è seduta di spalle, si sente un cinguettio di uccelli ecc...). E ancora, le questioni legate alla messa in scena: le regole della buona drammaturgia, il difficile rapporto con gli attori che non sono in grado di contribuire alla costruzione del senso previsto dalla regia, l'ossessione dell'attualità



per cui si fabbricano e si riconoscono paralleli – per esempio tra l’impotenza di Triletskij e la crisi della produzione del Viagra del 2008! – che rasentano il comico a forza di pretestuosità. Il regista imbroglione, il regista despota, l’attore prostituta, le velleità filologiche, la trappola della rappresentazione, il reale rovesciato sul palco, l’ambizione di rifondare il teatro e di rapportarsi al pubblico in modo nuovo, il rischio di prosciugare ogni senso per smania di sovrascrittura, la fiction dissolta nel reale.

Così, muovendo dal primissimo Cechov fino ai giorni nostri, passando per il citazionismo postmoderno e la deteatralizzazione del teatro, si produce un’inesorabile progressiva disgregazione della forma (ancora vagamente mitica) di partenza che corrisponde, evidentemente, al liquefarsi dell’esperienza umana per come la conoscevamo. Le pareti della scena vengono distrutte da una enorme palla che poi verrà anche infuocata; gli attori prima perdono la voce e boccheggiano un playback di voci doppiate, perfette come quelle dei serial americani, e poi dismettono anche i costumi di scena, rifiutati in quanto simulacri ormai svuotati di senso: «È mio questo? Non riesco a immaginare di possedere nessun oggetto. Mi hai reso una nullità». Tutti provano ad accaparrarsi gli abiti di Platonov, per tornare a essere «come eravamo prima», perché per un motivo o per un altro sono franati in una vita che non riconoscono, tra prestiti studenteschi, matrimoni, professioni.



*Chekhov's First Play, ph Jose Miguel Jimenez.*

E Platonov, in tutto questo? Il protagonista della pièce è l’illustre assente. L’Amleto cechoviano, giovane colto e cinico, intrappolato nella paralizzante consapevolezza del *non-sense* della vita, diventa qui un Don Giovanni metafisico, cui presta il corpo uno spettatore a caso seduto in platea. Platonov è l’oggetto del desiderio di tutti, e finisce per coincidere con quel teatro stesso che sta andando in pezzi. Invece di crogiolarsi

in “Cechov nostro contemporaneo” gli irlandesi riescono a raccontare quanto, nella scrittura, in questo caso teatrale, ma anche romanzesca, lo psicologismo primonovecentesco si sia trasformato progressivamente in psicanalismo e cognitivismo. La nostra pistola, come avviene nell’ultima opera del drammaturgo russo, non spara più nell’ultimo atto, perché «i suoi personaggi dovevano fare qualcosa ancora più difficile che morire. Dovevano continuare a vivere» (non citerà, qui, *Dead Centre*, *Per Esenin* di Majakovskij?). Così noi ci ritroviamo costretti a vivere perfino oltre il desiderio della morte, oltre un dissanguamento che non ci uccide (bellissime le scene in cui dai corpi colano fluidi di fumo e colore) intrappolati in una coazione a esistere e con un continuo commentare nella testa che non si placa mai: «Ultimamente non mi sono sentito me stesso. E con ultimamente intendo mai. [...] Non sembra neanche la mia di voce. Come uscirò dalla mia stessa testa? Dove andrei, se potessi, chi sarei, se potessi, cosa direi...?».

Quello che più colpisce di questo gruppo irlandese è la sapienza eminentemente teatrale, la capacità di attingere all’intelligenza, anche cinica, che caratterizza molti degli artisti di ultima generazione, scongiurando la palude della cerebralità. *Dead Centre* riesce infatti a toccare questioni linguistiche e filosofiche cogenti senza pronunciarle mai didascalicamente, volgendo qualunque domanda, ricerca e provocazione in figura scenica. A rendere efficace il lavoro è il concretizzarsi dell’idea in una scrittura viva, quell’“inesorabile deragliamento” dell’opera di partenza descritto poco fa, che non è sovrascrittura, né riscrittura, né giustapposizione, ma narrazione di una corrosione nel suo compiersi sulla scena davanti ai nostri occhi.

Nel pieno dell’età dell’oro di quella che Alberto Savinio ha definito “avventura delle idee” (la definizione è stata riassunta molto bene dal critico letterario Matteo Marchesini quando, nel recensire per il Sole 24 ore [Fisica della Malinconia](#) dello scrittore bulgaro Goergi Gospodinov, richiama appunto Savinio per dire di come, venuta meno l’energia mitica che dava senso alle grandi narrazioni, in un mondo già tutto esplorato, l’unica trama possibile sia ormai solo quella che racconta la peripezia del passaggio da un’idea all’altra), il rischio abbastanza conclamato, soprattutto drammaturgico, risiede nel sovraccaricare la dimensione semantica del testo. Vale a dire nel fare discorsi, dichiarazioni, nello spacciare per dialogo un’istanza saggistica monologante. Ma il pensiero prosciugato dall’esperienza, il discorso nudo non “accade” e quindi, scena dopo scena, ci si dimentica immediatamente di ciò che viene prima, le parole non si sedimentano nella memoria. A teatro dichiarazioni, metafore e similitudini, implicando appunto un passaggio attraverso un significato, sono molto meno efficaci dell’analogia, pregna di predicato, di movimento. Scoprire degli artisti capaci di far convivere con tanta originalità narrazione e teatralità, senza cadere in questo equivoco diffuso, è stato decisamente esaltante.

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

