DOPPIOZERO

Mariti di Ivo van Hove e la regia europea

Altre Velocità

30 Maggio 2012

Il nome di Ivo van Hove ricorre da qualche anno nei maggiori festival europei di arti sceniche. Dall'Holland Festival di Amsterdam al Theater der Welt, dal Ruhr triennale a strutture di fama internazionale come il De Singel di Anversa. Ad Amsterdam il regista belga dirige la compagnia Toneelgroep, residente al teatro cittadino Stadsschouwburg, e sfogliando il repertorio del gruppo ci si trova di fronte a numeri imponenti, sensibilmente distanti dalle produzioni medie dei nostri teatri: per la stagione in corso Toneelgroep ha in repertorio diciassette diverse opere, la gran parte dirette da van Hove e le restanti da nomi di punta della regia europea (Johan Simons, Thomas Ostermeier, Luk Perceval, fra gli altri). Forte è dunque la sensazione di trovarsi di fronte a un teatro "industriale", una modalità che in Italia è praticata da pochissime strutture in un manipolo di grandi città.



Era dunque alta l'attesa per una delle sue produzioni più recenti, *Mariti,* dall'omonima pellicola di John Cassavetes (1970), vista in prima nazionale al festival Vie di Modena, rassegna che come poche ha il merito di ospitare un teatro europeo altrimenti invisibile nella penisola e che prosegue fino al 2 giugno. La scelta del regista fiammingo è dichiarata senza mezzi termini: affascinato dal linguaggio del regista capofila del New American Cinema, questo *Mariti* è una fedele trasposizione del film, in cerca di un teatro di effetti in grado di competere con l'immersività del grande schermo. Van Hove non è nuovo a tentativi simili, come accadde nell'*Antonioni Project* (2008, in cui i protagonisti de *L'avventura*, *L'eclisse* e *La notte* si incontravano dialogando per una notte) e in generale in

spettacoli ispirati a opere cinematografiche (negli ultimi anni *Volti,* sempre di Cassavetes, *Sussurri e grida* di Bergman, *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti e molti altri). Ma van Hove non è nuovo nemmeno a interpretazioni apparentemente ardite di testi della tradizione, virando scritture classiche a un'attualissima telerealtà (*Tragedie Romane*, in cui i fatti di sangue di *Giulio Cesare*, *Coriolano*, *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare erano annunciati da attori che leggevano notiziari del telegiornale).

Per descrivere questo *Mariti* bastano forse poche note, perché la chiave per entrare nella narrazione è una sola e si dispiega con estrema chiarezza: trasferendo in modo letterale la sceneggiatura del cineasta, van Hove presenta tre uomini in crisi dopo la morte di un amico fraterno; nella prima parte assistiamo a discussioni su un senso della vita che pare smarrito, nella seconda ci trasferiamo con loro in una camera d'albergo a Londra, fra scappatelle e sbornie in fuga dalle prigioni della mezza età. Un quarto uomo si aggira fra le stanze (dapprima il parroco del funerale, poi figura secondaria che evoca un quarto "mancante"), mentre una sola attrice interpreta più personaggi femminili funzionali ai fugaci desideri degli uomini. Ci guida una recitazione fortemente espressiva, con parole spesso gridate, con pose e ammiccamenti marcati, amplificando gestualità e mimica come se assistessimo dal vivo alle riprese di un film. La scenografia è al limite dell'iperrealismo: siamo in un interno dalle pareti movibili, la stanza dei giochi di una borghesia che non riesce a crescere, con tanto di mobilia realmente funzionante (un giradischi, un lavandino, un water, una spina per la birra, quattro boccali, un canestro da basket e così via). Le pareti sono sospinte verso i lati e sul fondo si svela un megaschermo: le immagini proiettate ci conducono nel cimitero inglese dove si è celebrato il funerale dell'amico, sull'aereo per Londra e infine alla tranquillità di un ordine coniugale fatto di lindi vialetti e villette a schiera, artificio che sopperisce alle ineliminabili lacune mimetiche del teatro. Ultimo ma centrale elemento sono le immagini in presa diretta generate da microcamere installate sui volti degli attori, altrettante soggettive proiettate su un pannello che scende dall'alto e che rimanda primi piani e smorfie nascoste. Il dispositivo vorrebbe così alzare la temperatura di un pathos giù sull'orlo dell'autocombustione, per indagare l'intimo dei personaggi e concedere a chi guarda la possibilità di infrangere una soglia del pudore programmaticamente molto bassa.



La trama è dunque esile, l’attenzione è tutta diretta ai cameratistici palleggi, ai beceri ammiccamenti, agli intimistici accenni a vite di coppia sull’orlo dello sfascio. E se questi personaggi potevano trovare un loro senso nel descrivere la crisi di una borghesia statunitense due anni dopo il ‘68 (con quella “impressione della vita colta di sorpresa” - M. Morandini - di cui Cassavetes è stato maestro), oggi queste storie lasciano una fastidiosa sensazione di inattualità, come di fronte a un *feuilletton* progettato per divertire un largo pubblico che si ritiene sostanzialmente assolto. Capiamoci: stabilito che non si può che essere tutti fuori dal tunnel, non c’è nulla di male nel divertimento. Trovarsi di fronte a un teatro esplicitamente congeniato per raccontare una storia a chi guarda, con l’intento di fare passare due ore tranquille senza rinunciare a certa patina colta (qualcuno lo chiamerebbe *midcult*), è oggi cosa rara, almeno nell’Italia divisa fra mortifere prose e ricerche mai sufficientemente sostenute per fare in modo che “respirino”.

Curioso sarebbe provare a comprendere quale possa essere la reazione del pubblico nordeuropeo, sicuramente più abituato a proposte a mezza via fra prosa e sperimentazione, più abituato a incontrare artisti della scena da noi etichettati come eccentrici sperimentatori, da loro nominati direttori dei più importanti teatri e festival. Se tale domanda può fungere da stimolo per futuri approfondimenti, vale la pena porsi un’ultima questione, relativa allo stato delle attuali ricerche registiche europee. Sfogliando i programmi dei festival più accreditati, ci si accorge infatti che taluni nomi ricorrono più di altri. Se da un lato troviamo alcuni creatori che hanno fatto scuola con linguaggi originali oggi universalmente riconosciuti (fra i molti Eimuntas Nekrošius, Jan Fabre, Romeo Castellucci, Rodrigo Garcìa, Cristoph Marthaler), dall’altro s’intravvede una leva di registi che operano all’interno di una modalità sostanzialmente interpretativa, in cui si mettono in scena testi teatrali in grado di parlare al presente solo dopo un rilettura registica che ambisce all’autorialità: gli Ibsen del tedesco Thomas Ostermeier, gli Shakespeare del catalano Àlex Rigola e, pensando all’Italia, il percorso su Brecht di Fabrizio Arcuri valgono come esempi di un certo modo europeo di concepire e recepire la regia, nel quale inseriamo lo spettacolo di Ivo van Hove.



Ovviamente si tratta di nomi prelevati da un panorama vasto, all'interno del quale è però possibile descrivere un'attitudine credibile: la regia acquisisce un senso profondo qualora si accompagni a un certo "pudore" nell'utilizzo degli effetti, in cerca di uno specifico teatrale che giustifichi la presenza di quella misteriosa entità che chiamiamo personaggio. Dal momento che salire sul palcoscenico fingendo di essere qualcun altro è oggi un atto sempre a rischio di inattualità, un siffatta concezione della regia dovrebbe mettere a fuoco una "necessità" da soddisfare esclusivamente attraverso una nuova messa in scena, con attori in grado di servire una visione, di sostenerla e metterla in discussione. Forse in questo modo il rischio a cui si accennava può divenire punto forza, e così evitare a chi guarda la sensazione di trovarsi di fronte a operazioni che nascondono le zone di crisi sotto il tappeto del tradizionalismo, di convenzioni stantie o dell'intrattenimento. I registi non possono evitare di porsi interrogativi simili, a nostro modo di vedere, o almeno dovrebbero mostrarli fra le pieghe delle opere. Ché altrimenti l'ingenuità di un nuovo allestimento in cui si attualizza un testo, quasi sempre attraversato da una recitazione funzionale a una visione "critica" del regista (come è stata la nostra regia, ma a partire dal secondo dopoguerra!), scivola immediatamente in un ciclo di produzione e consumo in cui spettacolo e spettatori sono nient'altro che gli elementi di una transazione commerciale. Dubbi che l'industria di cui parlavamo in partenza rischiano di corroborare, così come l'iperproduttività alla quale si prestano talune figure di punta della ricerca europea (non ne sono immuni Nekrošius stesso, il lettone Hermanis, l'iperattivo Latella, a giudicare da alcuni loro esiti recenti).

Fatte queste veloci riflessioni e tornando a *Mariti*, nonostante ci si trovi al cospetto di una proposta estetica poco diffusa in Italia, la sensazione è che si possa cercare ciò che offre van Hove in altri territori, peraltro senza bisogno di nessuna nobilitazione: nei serial *Science fiction*, nei fumetti popolari, in certa musica pop. Ballare cantare divertirsi, urla lo spirito dei tempi: forse al teatro possiamo chiedere qualcosa in più.

Lorenzo Donati

Non è facile occuparsi di teatro quando fuori crollano gli edifici. Questo articolo è stato scritto poco prima del sisma del 29 maggio a Modena durante il festival Vie, dove Altre Velocità sta curando un laboratorio di critica con alcuni studenti universitari. Oggi, 30 maggio, verranno effettuati i sopralluoghi nei teatri della città, con la speranza che tutte le sale siano agibili, con la speranza che l'idea di comunità che attraversa le arti sceniche possa contribuire a ricostruire uno spazio pubblico di relazione.

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

