DOPPIOZERO

Lettere a Romeo Castellucci

Massimo Marino

11 Gennaio 2014

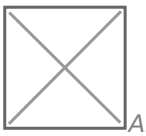
Chi è Romeo Castellucci e perché Bologna gli dedica una rassegna che va da gennaio a maggio? Doppiozero chiede a organizzatori culturali, artisti, critici, pensatori, scrittori, spettatori di tratteggiare la figura di questo esploratore del contemporaneo (nel catalogo ebook di doppiozero segnaliamo il prezioso saggio di Oliviero Ponte di Pino Romeo Castellucci & Socìetas Raffaello Sanzio). E trae dagli archivi testimonianze di sguardi storici sul suo labirintico lavoro.

Tali "Lettere a Romeo Castellucci" saranno pubblicate sulla nostra rivista punteggiando il progetto dell'assessorato alla cultura bolognese E la volpe disse al corvo. Corso di linguistica generale, realizzato con la Socìetas Raffaello Sanzio e con la cura di Piersandra Di Matteo. Inizia il 14 gennaio, con la regia del Parsifal che inaugura la stagione del teatro Comunale a cento anni dalla prima italiana dell'opera di Wagner. Continua con performance, concerti, incontri, spettacoli composti con materiali di creazioni di anni vicini e lontani, e culmina con una laurea honoris causa in Discipline della Musica e del Teatro conferita dal Dipartimento delle Arti dell'Università. Leggete il programma completo e le notizie sul sito elavolpedissealcorvo.it.
Aspettiamo anche vostri messaggi, all'indirizzo info@doppiozero.com.

Romeo Castellucci inventa visioni magmatiche, simili a quadri in movimento scenico, con una forte componente figurale, perfino pittorica, subito messa in crisi, fatta esplodere o implodere, caricata di anticorpi che rendono impossibile qualsiasi cristallizzazione. Con uno sguardo prospettico, possiamo ormai avvicinarlo all'opera di un altro grande rinnovatore del teatro italiano: quella di Carmelo Bene. Sono i due nomi cruciali del secondo dopoguerra, i caposcuola, gli iniziatori. Bene radicalmente ha sottratto il teatro alla vecchia idea di testo da mettere in scena, introducendo le acquisizioni delle avanguardie, rivendicandone la natura di atto e di assoluta presenza.

Castellucci ha portato le arti della scena *oltre il teatro, oltre la rappresentazione*, ancor più addentro nei vortici che apre quella che Guy Debord ha chiamato la società dello spettacolo globale. Una caratteristica che associa due creatori (più che registi, più che drammaturghi) così differenti è quella di aver rotto con qualsiasi scuola e di aver perseguito strade personali, quindi di aver fondato tendenze, senza riconoscere a nessuno il privilegio di allievi. Sono stati sperimentatori totali: alla ricerca delle possibilità più antiche e arcaiche del teatro e di quelle più contemporanee, ne hanno riscoperto (o reinventato) la natura di shock elettrico che percorre un'assemblea ormai irriducibilmente di individui, coltivando la creazione scenica come turbamento, sogno, riflessione immaginale.

Ma i paragoni servono a poco, e quello con Bene è utile solo per marcare l'unicità, perfino la solitudine, imitatissima, di Castellucci nel panorama italiano. Non ci sarebbe stato gran parte del nuovo teatro degli anni Novanta e del nuovo secolo senza alcuni suoi lavori fondamentali, come il dirompente *Amleto* autistico e masochista del 1992. Il suo personale «teatro della crudeltà», che riprende e reinventa quello propugnato da Antonin Artaud, applicandolo a una società dominata dall'immagine e non più dalla parola, è stato stimolo per una liberazione dei linguaggi, e per una loro radicalizzazione.



Amleto

Con Castellucci – in un lungo cammino iniziato con la sorella Claudia, con Chiara Guidi (e in principio con Paolo Guidi) agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso – la regia diventa invenzione drammaturgica e materica fuori dall'intrattenimento, dalla didascalia, dalla narrazione, dalla satira, dalla facile emozione. Diventa graffio d'artista che si inoltra per sentieri accidentati, come dentro un bosco o un labirinto, creando un paesaggio di immagini, di emozioni forti, di associazioni e idee che spesso colpiscono i livelli più profondi del sistema nervoso e della psiche. Crea le condizioni per un'esperienza totale; rapisce senza fornire facili chiavi di uscita. Il filo d'Arianna, il sentiero giusto dovrà trovarlo chi guarda, chi ascolta, chi respira insieme con le sue invenzioni e se ne lascia assorbire.

Siamo fuori da un teatro rassicurante, che prevede spettatori pigri, impegnati solo a decifrare le scorciatoie di superficie della trama o dell'esecuzione. Castellucci fa propria l'eresia delle avanguardie: con il teatro, con l'arte, non ci si distrae; si sprofonda nel mondo, nella materia, nelle relazioni e nelle loro infinite concrezioni, anche sociali.

Diplomato proprio qui a Bologna, non in una scuola di teatro ma all'Accademia di Belle Arti, inizia, con i suoi compagni di avventura della Socìetas Raffaello Sanzio (nome omaggio al fulgore della bellezza), con un teatro irriverente, «sregolato» (fuori delle regole conosciute), barbarico e apparentemente ingenuo. E, subito, pone due problemi: quello della lingua, da ricreare, da reinventare, da ritrovare, con *Kaputt necropolis* (1984, firmato da Claudia Castellucci) e quello dell'immagine, con Santa Sofia. *Teatro Khmer* (1986), sull'iconoclastia e la rivoluzione che macera cadaveri. Siamo immersi nell'immagine, che pervade le nostre vite: bisogna partire da un atto di cancellazione, di rifiuto, e all'opposto da uno sprofondamento in essa, per ritrovare qualcosa. Questa è una delle fervide aporie che accompagnerà tutta l'attività dell'artefice: prendere atto dello stato del presente, accettarne il peso, metterlo in scena saggiandone le possibilità di esplosione. Tra l'immagine pervasiva e la sua negazione non è possibile sintesi ma un accidentato percorso dentro, di lato, sopra, a fondo, un'esperienza che si traduce insieme in sprofondamento, distacco e forse coscienza. Oltre ogni facile, rassicurante, falsa, apparente comprensione.

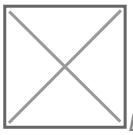
Aporie che generano un cammino lucido: una discesa nei miti più antichi, precedenti l'invenzione del teatro e dell'attore, in cerca di atti assoluti, sciolti da ogni relativismo, fondanti, con gli spettacoli di fine anni Ottanta inizi Novanta, un cammino quasi esoterico in miti mediorientali con Inanna, Gilgamesh, Iside e Osiride. Poco dopo inizia un percorso nella favola trasformata in labirinto psichico, che gli spettatori devono percorrere in un reale processo di pericolo, smarrimento e catarsi (ricordiamo solo *Hänsel e Gretel* e *Buchettino*). Parallelamente procede una creazione basata su «libri» fondanti della nostra cultura, come *Amleto*, *Orestea*, il *Giulio Cesare* di Shakespeare, *Genesi*, alla ricerca del corpo mistificato, del corpo sacrificato, del corpo esaltato e negato, ridotto a immagine, maschera pubblicitaria dietro la quale «il fragile, minuto corpo umano continua la sua precaria esistenza, e il geometrico splendore delle girls copre le lunghe file degli anonimi ignudi condotti alla morte nei Lager o le migliaia di cadaveri martoriati nella quotidiana carneficina delle autostrade» potremmo dire seguendo una suggestione di Giorgio Agamben in *La comunità che viene* (1990). L'attore è il medium, quello che assume su di sé la maschera di Lucifero, la maledizione del dover fingere, essere altro da sé, per diventare capro espiatorio. Il testo diventa mito, partitura, test di sopravvivenza di una civiltà.

Sono a meno della metà del racconto, e mi rendo conto di avere uno spazio insufficiente per renderne i ricchissimi, articolati sviluppi. Arriva la *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), un ciclo di undici spettacoli legati a dieci città, che isola l'eroe della tragedia attica togliendogli di torno il coro, come è nella nostra società di solitudini. E allora quel protagonista diventa un soggetto comune, un eroe paziente, in un affollarsi di simboli e realtà fatte di crocifissioni in quotidiani abitacoli di auto, in scellerati patti della storia, in venti di guerra esemplificati da carri armati che irrompono su dune di sabbia popolate di donne guerriere, in nere, minacciose figure, in sprofondamenti ancestrali o futuribili…. Castellucci non pone limiti alla fantasia e alla tecnica scenica: uno spettacolo (una parte dell'episodio di Marsiglia) è un palcoscenico intero che si trasforma in quadri cangianti di colore, simili a opere dell'espressionismo astratto. In altri sul palco vivono animali, forze biologiche irriducibili a ogni drammaturgia.

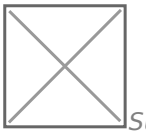


Hey Girl

E poi vengono la direzione della Biennale Teatro di Venezia del 2005, con un’immersione strabiliante in spettacoli fuori dei canoni, *Hey Girl!* (2006), la *Divina Commedia* (2008), con un Dante precipitato nei grigi o sulfurei gironi della dannazione o della mediocrità dei nostri giorni. Rivivono, in immagini abbacinanti, il teatro primordiale e quello borghese, dilaniati, trasformati in suggestioni e in minacce visive, fisiche, acustiche, profonde come sonde nell’umano e nei suoi limiti.

*Divina Commedia Purgatorio*

Poi il ciclo sul Velo nero del pastore, il più recente, ancora il sottrarsi dell’immagine e il consistere in essa, che divide con uno spettacolo come *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (2010). Arriviamo allo sprofondamento in Rothko e in Hölderlin degli ultimi spettacoli, e nel recupero dell’interesse per l’opera in musica, che aveva iniziato a esplorare nel 2000, su stimolo di Frie Leysen, ai tempi in cui questa straordinaria organizzatrice dirigeva il KunstenFestivaldesArts di Bruxelles. Fu lei a commissionare Il combattimento di Tancredi e Clorinda di Monteverdi. Ne uscì un’opera proiettata tra gli antichi cavalieri e un reparto di ginecologia, tra la musica barocca e la variazioni pulviscolari di Scott Gibbons. Poi c’è stato Parsifal e in futuro ci saranno altre regie di opere, per nuove esplorazioni.

*Sul concetto del volto di Dio. Ph. Klause Lefebvre*

Chiudo, riprendendo una mia considerazione sul recente *The Four Seasons Restaurant*. Le immagini, sembra dire Castellucci, contengono tutto, tutto ciò che volete trovarci (e Rothko lo insegna). Bisogna liberarsi da esse, e affondarci. L’artista deve sparire ed è necessario. Sogno iconoclasta e viaggio immaginale. Dopo le tante spiegazioni fornite per difendere il suo *Sul concetto di volto nel*

Figlio di Dio dagli attacchi dei tradizionalisti cristiani (e non solo), il regista ritorna a chiedere a me spettatore di fare i conti con le mie proprie visioni. Il teatro per lui diventa rito profondo, sfida all'intelligenza per capire, trasversalmente, i tempi che viviamo, dolorosamente inseparabili dalla falsificazione e dalla forza dell'immagine. Ci mette a cimento con una cerimonia segreta di figure che verranno rivelate solo da un lavorio profondo della psiche, con il rimpianto per l'impossibilità, nei nostri tempi, dell'assoluto della tragedia, della cura di una comunità intorno all'individuo, abbandonato solo nel suo errare.
Chiudo con un ritratto dell'artista contenuto in un'affettuosa lettera di Frie Leysen, pubblicata in *Epitaph* (ubulibri, 2003):

[…] nella mia testa c'è una grande confusione quando si tratta di enunciare e aggregare delle parole sulla profonda impronta che il tuo lavoro incide in me… Perché questa impronta non ha contorni. È movimento: perturbazione. Emozione violenta e diffusa agitata da domande incessanti, da contraddizioni insolubili. […] Romeo, tu sei per me certamente l'artista che assale le zone più oscure della natura umana di ogni individuo, raggiunto personalmente in un ambito collettivo.

Dal programma di sala di Parsifal, edizioni Pendragon, Bologna 2014 (in collaborazione con Teatro Comunale di Bologna)

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

