

Le metamorfosi registiche di Romeo Castellucci

Carlo Fanelli

Oltre il contemporaneo

Se il Novecento sancisce la supremazia della regia, nelle modificazioni che hanno interessato l'occidente teatrale, il passaggio al XXI secolo guadagna un ulteriore scarto evolutivo nel concepimento della regia: «intesa non come semplice specchio di rifrazione di un testo sulla scena, ma come punto di partenza di qualsiasi creazione teatrale»¹. Profetizzata da Artaud, tale pratica si assottiglia in esperienze teatrali particolarmente significative che segnano la contemporaneità. Una di queste è sicuramente quella di Romeo Castellucci e della Societas, le cui metamorfosi registiche – alle quali questo contributo intende rivolgersi – costituiscono uno scarto evolutivo nelle modificazioni del concetto di regia.

Da queste considerazioni preliminari deve necessariamente esordire qualsiasi sguardo sulle estetiche del teatro vivente², cioè espressione di un precisamente contemporaneo discernibile dal «contemporaneo oramai destituito»³. Nello sguardo sul mondo dei registi contemporanei decade qualsiasi riferimento alla *mimesis*, la cui relazione col reale ha nutrito e popolato l'ispirazione e l'osservazione, insieme alla tensione a riconsiderare la relazione arte-mondo, sia dal punto di vista speculativo che da quello estetico. Il nesso teatro-mondo⁴, poi, ha visto perdere con sempre maggiore convinzione la

¹ «Intorno alla regia, intesa non come semplice specchio di rifrazione di un testo sulla scena, ma come punto di partenza di qualsiasi creazione teatrale, si costituirà il linguaggio tipico del teatro. Solo nell'impiego e nel trattamento di questo linguaggio scomparirà l'antico dualismo fra autore e regista, sostituiti da una sorta di Creatore unico, cui spetterà la doppia responsabilità dello spettacolo e dell'azione». A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di E. Capriolo, trad. it., Einaudi, Torino 1968, p. 208.

² Con la definizione di teatro *vivente* si intende alludere alla entità *organica* del teatro stesso che, per sua natura (anche effimera), non detiene consistenza definitoria in una forma *conclusa* e *fissata*, bensì in un processo di continuo mutamento. Un *continuum* in cui tempo e spazio non sono più condizionati da unità ma resi mobili e in costante ridefinizione dalla dimensione dell'informe e dell'atemporale.

³ Cfr. J. L. Nancy, *L'arte oggi*, in *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, a cura di F. Ferrari, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 3-4.

⁴ «La diade teatro-mondo è pertinente alla prassi scenica del secondo Novecento, perché sta ad indicare non tanto l'indistinzione fra performativo e quotidiano, quanto la messa in opera dell'istanza politica – di matrice artaudiana – all'interno della macchina spettacolare del teatro, ovvero considerare il teatro come modo per cambiare la vita, a condizione di realizzare la coincidenza fra rappresentazione ed esperienza diretta delle cose», V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 1. «Ma che cosa vuol dire mondo? Una possibilità di senso, o meglio di circolazione di senso. Il mio è un implicito riferimento a una definizione di Heidegger, per la quale il mondo è un insieme di *significabilità*, cioè di possibilità di senso: non già una totalità di significati stabiliti, ma di possibilità di significato [...] ciò che accade nell'arte è questo prodursi di forme che offrono una possibilità di mondo, laddove il modo comune, se non è privo di significati, è comunque limitato a significati prestabiliti e ripetuti in maniera indefinita, come quelli elementari [...] A che cosa può aprirsi il mondo? Ad altre possibilità di mondi: è l'arte a rivelare ogni volta il mondo a se stesso, alla sua possibilità che dischiude un senso, mentre invece il senso stabilito è chiuso [...] Michelangelo, Picasso, Cézanne, Brancusi, ma anche Beethoven, Verdi Proust, ognuno

volontà di fare dello spazio scenico il luogo del riconoscimento condiviso e naturalistico di una condizione sociale e di un ambito culturale: «Perché la rappresentazione del mondo non avviene nella spiegazione, ma in una coabitazione di stupefacente estraneità»⁵. Ciò nonostante, nei termini dell'indistinzione, della perdita di connotati autoriflessivi, la performance contemporanea, e in modo specifico quelle di Castellucci, lo spazio scenico diviene un architettonico luogo delle apparizioni suggestionate dal reale.

Se il *contemporaneo* è stato *superato* da una tensione speculativa verso un *vivente* che lo *storizza*⁶, quindi lo oltrepassa, permane come urgenza la sua relazione con l'esistente pur, in una modalità straniante e dissociante, tesa all'astrazione e alla rarefazione della riconoscibilità di storie e personaggi. Anche l'impatto tellurico e astratto sullo spettatore non sfugge alla cogente relazione con l'esistere, la fragilità umana e il dolore, ponendosi, ancora, come sguardo multicodeco e polisemico sul mondo.

Negli spettacoli di Romeo Castellucci la «poesia dello spazio»⁷ rinuncia ad essere il luogo del riconoscimento naturalistico di una condizione sociale e di un ambito culturale. Lo spettacolo è organizzato registicamente da Castellucci in uno spazio scenico che diviene un architettonico luogo delle apparizioni. I mondi-teatro creati da Castellucci fondono nella stessa composizione scenica: il visuale, il suono, le relazioni del corpo con la malattia, il macchinico, l'artificiale, l'umano e il post-umano, l'animalità, il tragico e l'indicibile. In tale dispositivo, spesso organizzato secondo un'estetica dell'installazione, interferiscono immagini e figure sovraccariche di senso, spaventose e traumatiche, le quali si ergono in modo esteticamente sommo a pura forma.

rappresenta un mondo, una possibilità attraverso l'anima e la sensibilità delle persone, svelando loro nuove forme fino a quel momento ignorate», J. L. Nancy, *L'arte oggi* cit., pp. 4-6. «Tutti condividevano l'idea di un'arte creatrice di opere-mondo monumentali, plurali. Ambiziose, a volte impossibili da trasferire o riallestire [...] creatori di mondi: le loro opere sono cosmogonie, territori aperti, mobili e ubiqui, in cui pratiche e linguaggi lontani – pittura, scultura, fotografia, cinema, video, musica, letteratura – si intersecano e si reinventano: reiventando così il mondo, il nostro mondo, quello creativo e frammentato del nuovo millennio», In tale definizione inclusa nella quarta di copertina di V. Trione, *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Einaudi, Torino 2019 – ci sembra di scorgere i tratti dell'estetica teatrale di Castellucci (sorprendentemente, per noi, assente negli esempi presentati da Trione).

⁵ C. Castellucci, *Setta. Scuola di tecnica drammatica*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 53.

⁶ «Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo», G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, p. 15. Definizione che ben si accosta all'estetica di Castellucci e alla condizione mobile della sua ricerca teatrale.

⁷ «Questo linguaggio fatto per i sensi deve anzitutto soddisfare i sensi. Il che non gli impedisce di sviluppare poi tutte le sue conseguenze intellettuali su tutti i piani e in tutte le direzioni possibili. Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una poesia dello spazio, che si svilupperà appunto nel campo che non appartiene rigorosamente alle parole [...] Questa poesia assai difficile e complessa assume parecchi aspetti: anzitutto quelli di tutti i mezzi di espressione utilizzabili su un palcoscenico, come la musica, la danza, la plastica, la pantomima, la mimica, la gesticolazione, le intonazioni, l'architettura, l'illuminazione e la scenografia. Ognuno di questi mezzi ha una propria poesia intrinseca, e nello stesso tempo una sorta di poesia ironica che nasce dal modo in cui esso si fonde con gli altri mezzi espressivi; e le conseguenze di queste combinazioni, delle loro reazioni e distruzioni reciproche, si scorgono facilmente», A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* cit., p. 156.

L'infame, l'abietto

Perimetrata, attraversata e interrogata, l'arte teatrale di Castellucci rivela il suo paradigma di complessa lettura e perimetrazione argomentativa. I codici, i sensi, le suggestioni visuali, sonore, emotive trasportano lo spettatore e lo studioso in una materia impermeabile, complessa, oscura, richiedendo spesso competenze sui linguaggi del teatro, dell'estetica e della filosofia. Una tensione nella quale lo spettatore è quasi ipnotizzato dagli enigmi visuali e di senso che lo spettacolo gli propone. Tuttavia, il sogno, cui può essere accostata tale dimensione dello sguardo, è sfigurato da immagini inquietanti, anche per la loro indecifrabilità che posano il loro apparire sul sostrato sensibile di ciascuno ed evocano il «sublime traumatico»⁸, da cui ognuno è invaso; uno shock da cui lo spettatore non è mai salvo.

Si tratta di spettacoli emblematici, che indicheremo come esempio e inizio di questa veloce perlustrazione che coincide con un personale percorso spettatoriale ed emotivo, che ha cominciamento da *Oresteia*, *Giulio Cesare* e *Genesis*⁹, nei quali si condensa la ricerca svolta dalla Societas Raffaello Sanzio tra il 1995 e il 1999 in cui le estetiche del corpo deflagrano nella loro urgenza, iconicità orrorifica, tensione verso l'informe e l'abiezione¹⁰. Se le parole sono ridotte all'essenza e spesso stravolte e sopraffatte dai suoni e dal rumore progettato da Scott Gibbons, risucchiate da un'oscurità fragorosa, in cui eccede tensione e violenza, è sui corpi che scrivono: «il segno anatomico di sé che non significa, ma spezza, distanzia, espone»¹¹ e che il *tragikós* – non la *tragódiá* – prende forma in immagini sconvolgenti, di una crudeltà artaudiana, che le pone in stretta relazione con materia organica (sangue, latte, escrementi). Tali immagini e questi corpi *reali*, nei quali decade il «corpo glorioso»¹², agiscono lentamente sulla memoria dello spettatore, sono disturbanti nella misura in cui sono scandalosi poiché s'installano, con la loro intensità, nella relazione antifrastica col reale¹³.

⁸ «Rispetto alla visione kantiana del sublime, cioè l'esperienza della scena contemporanea pare insistere verso l'esclusione del secondo movimento, quello redentivo. L'incontro con il sublime si incastona così entro un terreno essenzialmente traumatico, di un trauma privo di catarsi». A. Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 237.

⁹ Con la consapevolezza che: «Scrivere attorno al teatro è soltanto un modo di rimanere nel riverbero di ciò che finisce; ed è forse un gesto timoroso, mirante al prodotto resistente, che il teatro veemente nega. Se la scrittura è ricordo, il teatro è ripresa», R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesis*, Ubulibri, Milano 2001, p. 11.

¹⁰ È quanto analizza J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, trad. it., Spirali, Milano 2006; si veda anche: G. Bataille, *L'abjection et les formes misérables*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970, pp. 28. «L'abietto può essere rappresentato? Se è opposta alla cultura, può essere esposto dalla cultura? Se è inconscio, può diventare consapevole e rimanere comunque abietto? In altre parole, può esserci un'abiezione consapevole, o questo è il suo unico modo di esistere?» si domanda H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, a cura di B. Carneglia, tr.it., Postmedia Books, Milano 2006, p. 2006.

¹¹ J. L. Nancy, *Corpus*, a cura di A. Moscati, trad.it., Cronopio, Napoli 2007, p. 70.

¹² G. Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009 pp. 129-146; J. L. Nancy, *Corpus*, cit., pp. 52-54.

¹³ «È la nudità della violenza che si mostra in tutta la sua evidenza, direttamente sulla pelle. Guardate quei corpi martoriati, sofferenti, spossessati di sé stessi. In loro è racchiuso il dolore

In *Oresteia (una commedia organica?)* (1995) violenza e distruzione si esaltano¹⁴. Lo scavo è sempre più profondo, sino all'origine del rito, del gesto dionisiaco, della tragedia che diviene citazione *letterale*, fisicizzata dal capro sventrato issato al centro della scena, la cui testa coronata lo trasforma nel simulacro del re *sacrificato* e ucciso. Lo stridere delle scimmie evoca la violenza delle Eumenidi, Agamennone è rinchiuso nel corpo goffo di un attore mongoloide. Il Coniglio Corifeo giunge dalle allucinazioni fiabesche di Carroll, il suo aspetto è inquietante ma nella sua voce esiste una dolcezza frustrata e violentata dall'azione cui soccombe. *Giulio Cesare. Da Shakespeare e dagli storici latini* (1997) è un'opera sul potere e sulla retorica. I personaggi evaporano in voci che si rompono, la loro valenza drammaturgica si frantuma, promana la profondità carnale della voce, la sua essenza sessuale: quella delle corde vocali di ...vskii, il cui movimento originario è catturato da una sonda endoscopica che lo proietta sul fondo della scena svelando: «il lungo segreto da cui origina la parola»¹⁵. La voce di Bruto è strozzata da un collare, il quale poi aspira elio da una bombola, deformando la sua vocalità che si trasforma nel verso di Donald Duck; il suo discorso fallisce. Tutto soccombe al cospetto del discorso di Antonio, il soffio sfigurato di un attore laringectomizzato, la cui non-voce - egli parla attraverso lo stomaco, non più facendo uso delle corde vocali - sconfigge le ragioni politiche dell'avversario. Cesare è un uomo vecchio e stanco, dalle ossa spigolose: «è la vecchiezza stessa del teatro»¹⁶. Poi, tutto è violenza e distruzione: la scena incendiata, i corpi anoressici di Bruto e Cassio: «Queste rabbiose abbreviazioni di corpi»¹⁷ invocano, sin dalla loro apparizione un presagio di rovina e di morte¹⁸. In *Genesis. From the Museum of Sleep* (1999), la Creazione riverbera il suo contrario¹⁹ nell'immobile epifania della morte e si origina per aperture e ferite; il nascere è dolore, l'esistere è patimento, *opera* di una divinità che è caos distante, nel suo divenire, da quello della tradizione tragica. Gli organi interni, oggetto e parte della creazione, sono esposti, decontestualizzati dal corpo eviscerato, in una geometrica corrispondenza tra il «corpo senza organi» di Artaud e la camera della morte nazista.

Il concepimento dello spazio scenico che ha interessato questa fase della produzione della compagnia cesenate, si evolve nella ricerca. La scena è

del mondo. Un dolore irrimediabile, come una cicatrice che mai potrà essere cancellata», F. Ferrari, *Nudità. Per una critica silenziosa*, Lanfranchi Editore, Milano 1999, p. 27.

¹⁴ V. Valentini, *The Oresteia of the Societas Raffaello Sanzio. On Refuge*, in "Performance Research", n. 3 (1997).

¹⁵ A. Sacchi, *Shakespeare per la Societas Raffaello Sanzio*, ETS, Milano 2014, p. 117.

¹⁶ *Ivi*, p. 123.

¹⁷ *Ivi*, p. 135.

¹⁸ «Bruto e Cassio in questo loro deserto campo di battaglia sono concentrati in rituali individuali dove innumerevoli appaiono le allusioni e i riferimenti culturali all'iconografia, alle gestica ieratica e alla statuaria neoclassica, ma sono assunti come detriti, senza alcun compiacimento intellettuale. Sono geroglifici che non chiedono d'essere decrittati. Finché i corpi si incontrano e scatta una sorta di complicità, certamente un affetto, la vicinanza di una stessa condizione sul campo, sul palco e nel mondo», *Ibidem*.

¹⁹ «Questa *Genesis* non è solo quella biblica, ma è anche quella che mette il mondo (in scena) la mia pretesa retorica di rifare il mondo: mette in scena la parte più volgare di me: l'artista, quello che vuole rubare l'ultima delle *Sephiroth* a Dio: la più importante. Il segreto di Pulcinella è proprio questo: rubare a Dio», R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere*, cit., p. 262.

organismo vivente che si modifica nel farsi corpo dello spettacolo, nel quale regia e drammaturgia si fondono in un unico tessuto performativo.

L'immagine

È da ritenere che l'«organismo drammatico» di Castellucci abbia la sua chiave di volta nel ciclo della *Tragedia Endogonidia*²⁰, cioè negli anni che vanno dal 2002 al 2004 che pone in essere il «punto geometrico d'indecidibilità fra parola e silenzio»²¹, sul quale il suo teatro si fonda. Il ciclo drammatico porta a compimento, esaltandola, la dimensione organica delle opere di Castellucci; organica nel senso biologico, nella sua consistente relazione con la mutazione di voci, corpi e sostanze sulla scena, nel decidere di farla abitare da fluidi e composti organici, suoni acusmatici fusi a formule chimiche²². Nella *Tragedia Endogonidia*, la voce è sia la fonte organica di ciascun episodio che il suo elemento residuale²³. Il suono si fa carico di dare forma a una *visione* capace di mutare in occhi le orecchie di coloro che ascoltano²⁴. La relazione suono-immagine sovrintende la dimensione performativa e spettatoriale, è uno scontro con qualcosa di sconosciuto e spaventoso, uno svelamento di un altrove elettroacustico che appare e si trasforma costantemente.

Il tragico, il dolore

²⁰ Il ciclo è perimetrato teoricamente in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, J. Kelleher, N. Ridout, *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London - New York 2007.

²¹ S. Tedesco, *La musica del paesaggio e la singolarità formata*, in Id., *Romeo Castellucci: Estetica*, Meltemi, Milano 2018, p. 89.

²² «Il termine *endogonidia* si riferisce a quegli esseri viventi semplici che hanno al proprio interno la compresenza delle gonadi: ciò permette loro di riprodursi senza fine. *Tragedia*, al contrario, presuppone sempre una fine e tratta della fine. La *Tragedia* fissa la morte. *Endogonidia* è invece vita perenne di un individuo che, scindendosi, si auto-genera incessantemente. Dunque, la *Tragedia Endogonidia* fissa lo sguardo sulle morti che non smettono mai di prodursi: è un'opera che per procreare, deve spezzarsi in tanti Episodi. L'intenzione è quella di un'autogenerazione di idee, figure, concetti, organizzati in un ciclo drammatico che riprende il modello della tragedia greca, ma lo riempie di un contenuto rivolto al futuro [...] L'idea strutturale di fondo è quella di un'opera in continuo cambiamento per scissione. Si tratta di un sistema di rappresentazione che, come un organismo, si trasforma nel tempo e nella geografia dei propri spostamenti. La forma prodotta non è un'opera chiusa, e neppure un frammento di un'opera: il principio che genera e collega gli Episodi è quello di un'auto-generazione; l'organismo che ne deriva è dunque, in un certo senso, perenne», *Societas Raffaello Sanzio, Tragedia Endogonidia di Romeo Castellucci*, DVD Rarovideo 2007 (libretto, p. 7).

²³ «La musica è stata scritta da Scott Gibbons sulla base di una partitura vocale che Chiara Guidi ha impostato con gli attori. Una parte dei suoni è data in tempo reale, attraverso strumentazioni presenti in sala, controllate da Scott Gibbons stesso. Tutti i suoni derivano dalla voce umana. Niente di quello che si sente, pur strano che possa apparire, è altro che voce umana». *Ivi*, p. 8.

²⁴ Ne discute Enrico Pitozzi, dei cui vari studi sull'argomento, si rimanda a E. Pitozzi, *Estendere il visibile. La logica del suono e del colore*, in *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, a cura di P. Di Matteo, Cronopio, Napoli 2015, pp. 115-128.

Continua, anche in questa forma, il confronto atemporale che Castellucci ha sempre mantenuto col tragico umano²⁵. Esso non si estrinseca nella riconsiderazione di un genere teatrale all'interno di un tessuto connettivo, le cui forme intrecciate si dipanano lungo percorsi molteplici, ma lambisce una dimensione che gli è sempre stata propria: quella del dolore e della sua immanenza nel reale, in cui riverbera la colpa, il fallimento umano, l'enigma; domande (le *domande* di Castellucci) che per secoli il teatro ha riverberato e che pervengono ancora urgenti al nostro ascolto e verso cui restiamo irretiti, silenti, corrotti dalla paura. Tale materia, indagata nei suoi aspetti più sconcertanti e dialettici trabocca negli spettacoli di Castellucci (ne è esempio significativo la ricerca sulla *Commedia* di Dante del 2008 che in questo percorso esplicativo, per necessaria brevità, oltrepassiamo).

Sul concetto di volto nel Figlio di Dio (2012), spettacolo tra i più discussi di Castellucci, incrocia due temi incidenti sul reale: la malattia e la fede. Il disgusto per la (e della) malattia e il suo manifestarsi implacabile, doloroso, ripugnante, al cospetto di un Dio che *guarda senza vedere*, nella sua immobile bellezza, con la quale *supera* ciò che sulla scena lo chiama in causa, senza intervenire. È l'uomo che si offre in olocausto al dio; *hoc est enim corpus meum*: la «frase rituale»²⁶ si rovescia, in una *verità* tutta terrena. Lo spettatore guarda, è messo alla prova dall'odore cattivo che inonda la sala, è al cospetto del dolore e guarda l'essere guardato dal dio immobile (il volto ieratico e patetico allo stesso tempo del Cristo *Salvator Mundi* di Antonello da Messina che campeggia sullo sfondo, in grandi dimensioni)²⁷. L'invocazione rivolta al divino è umana e universale allo stesso tempo, quella che anche Cristo proferisce sulla croce, una richiesta di salvezza dalla sofferenza, dalla morte. La soluzione non giunge, il nume resta immobile nella sua *inutile* bellezza. Il volto di Cristo è posto sotto attacco da ordigni giocattolo lanciati da un gruppo di adolescenti che, uno alla volta, entrano in scena *armati* di zainetti da cui estraggono le loro bombe; al placarsi delle ripetute esplosioni l'immagine inizia a deformarsi; progressivamente è sporcata dallo stesso colore delle feci, poi iconoclasticamente cancellata dal *dripping* e, deflagrata, lascia il posto

²⁵ Con lo sguardo rivolto alla riflessione di Castellucci sul tragico umano, facciamo nostra la visione del dolore offerta da Salvatore Natoli: «Il dolore è quanto di più proprio, individuale e intrasferibile possa darsi nella vita degli uomini, ma nello stesso tempo non è un'esperienza così immediata e diretta come a prima vista potrebbe sembrare. Nessun uomo potrebbe vivere la sofferenza e sopravvivere ad essa, se non riuscisse ad attribuirvi un senso. Esistono quindi scenari di senso entro i quali il dolore viene giustificato e compreso. Tragedia e redenzione costituiscono le due grandi scene entro cui l'occidente ha sperimentato il dolore. Queste due visioni del tempo si sono mescolate, ma anche reciprocamente neutralizzate. Il loro progressivo allontanarsi dal modello originario ha aperto la via a nuove possibili sintesi. L'esperienza del dolore nella società contemporanea non dispone più dell'integralità della tradizione e tuttavia ne sente il bisogno di salvezza e la fedeltà alla terra. L'unica fede oggi possibile sembra essere quella della tecnica, ma anch'essa, per molti versi, lascia increduli. L'uomo contemporaneo si pone tra l'ideologia dell'uomo artificiale e i rischi del futuro. In questa nuova scena si vive oggi il dolore», S. Natoli, *L'esperienza del dolore*, Feltrinelli, Milano 1999.

²⁶ J. L. Nancy, *Corpus* cit., pp. 7-9.

²⁷ Sul portato simbolico del volto e della sua riproduzione pittorica e fotografica, è interessante quanto scrive J. L. Nancy (a cura di), *L'altro ritratto*, Electa, Milano 2013.

all'invocazione: «You are my sheperd» («Tu sei il mio pastore», *Salmo 2*) cui si aggiunge un «not» che ne ribalta il significato, negando il reciproco riconoscimento tra divino e umano. La scena, di un bianco luminoso privo di candore, è lordata dal marrone degli escrementi, raggelata dalla malattia che ricopre ogni oggetto quotidiano; è abitata da un padre umiliato dalle sofferenze e da un figlio che amorevolmente tenta di accudirlo e consolarlo. Entrambi, alla fine, escono sconfitti.

Mostrare di togliere

The Four Season Restaurant dà corpo intermedio alla cosiddetta *Trilogia del rifiuto*, iniziata con *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* e completata con *Il velo nero del Pastore*. Il trittico dell'iconoclastia non pone in essere il rifiuto come totalità dell'azione ma, fondendo metafisica e drammaturgia, contempla: «la contraddizione di togliere e del mostrare di togliere»²⁸. L'atto drammaturgico è *mozzato*, poiché muove da *La morte di Empedocle*, tragedia incompiuta di Friedrich Hölderlin, il cui nucleo drammatico si raccoglie sulla decisione di Empedocle di lanciarsi nell'Etna. Ciò sancisce l'uscita di scena dell'artista e la somma affermazione della sua identità, gesto che - nello spettacolo di Castellucci - si unisce al rifiuto di Mark Rothko (1958) di concedere le sue tele al noto ristorante di New York (da qui il titolo dello spettacolo). Il silenzio e la solitudine dell'artista, il vuoto profondo che segna tale gesto è ricongiungimento con un tutto che sulla scena erompe col buio fragoroso di un ammasso stellare della costellazione di Perseo che si oppone all'attrazione di un buco nero che la inghiotte, nella sua profondità abissale, per ripartorirla in forma rovesciata. Una tempesta di materia rivolge il caos cosmico verso lo spettatore completamente immerso in questo teatro scosso dal profondo. Figure femminili in una palestra di un convitto giocano, nella quiete, a fare il teatro, recitano frammenti del testo di Hölderlin e con gesti e posture riverberano l'arte neoclassica. La loro enfasi retorica amplifica la potenza poetica della parola, nello stesso momento in cui essa viene amputata, quando ciascuna delle donne in scena recide la propria lingua con una forbice. La voce si stacca progressivamente dal corpo, ritornando labiata, come fuori sincrono, registrata ed emessa come il suono di una vecchia radio. Alla fine, la scena resta vuota ed è abitata unicamente dall'immagine sul fondo della scena: un volto di donna (una delle prostitute di *Storyville*, il quartiere a luci rosse di New Orleans, fotografate da Bellocq²⁹ che richiama il *Salvator Mundi*, del *Volto*) e da un'invocazione scritta: «Non lasciarmi».

Ancora nel segno del *rifiuto* s'inserisce *Il velo nero del pastore*, ultimo episodio della trilogia che nasce dalla novella omonima di Nathaniel

²⁸ Concetto che è estratto dall'incontro di presentazione dello spettacolo al Teatro Argentina di Roma, nel 2013.

²⁹ E. Epstein Landau, *Spectacular Wickedness: Sex, Race, and Memory in Storyville, New Orleans*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2013.

Hawthorne³⁰. Una comunità protestante è sconvolta dalla decisione del reverendo Hooper di indossare un velo che gli copre gli occhi: «Questo velo è un emblema, un simbolo, e devo portarlo sempre, alla luce e al buio, nella solitudine e davanti allo sguardo della moltitudine, di fronte agli estranei e agli amici più cari. Nessuno sguardo di mortale lo vedrà mai sollevarsi. Quest'ombra cupa deve separarmi dal mondo». È quanto egli dichiara, come oscuro presagio che sancisce il rifiuto netto del guardare, come a negare ogni possibile relazione col mondo. Nello spettacolo il velo del reverendo si rovescia, egli non vede ma è guardato dallo spettatore sorpreso quanto gli interlocutori della novella, è travolto dal vertiginoso ritorno all'irrapresentabilità. *The Minister Black Veil* (con Willem Dafoe in scena, 2016), trasforma l'originale racconto del pastore Hooper, in una omelia velata, nella quale un ministrante-attore appellante, recita il sermone del regista (il testo è scritto da Claudia Castellucci). Un corpo-voce mistico-metafisico che inghiotte l'ambigua stravaganza di un pastore, per incaricarsi di una *teologia* della parola teatrale. «Se si potesse riassumere questo spettacolo in una frase si potrebbe dire che qui viene mostrata non la storia di un uomo, bensì quella di un pezzo di vetro oscuro, usato come specchio per riflettere e filtrare l'immagine dell'immagine»³¹.

La parola e il vuoto sono i confini estremi dell'ultimo spettacolo di Romeo Castellucci, con cui si chiude la nostra indagine. La parola che annuncia la Terra Promessa che si dissolve in un infecondo deserto. Il nome di Dio, misterioso e assente che riserva dolori e promette invano una liberazione; un Dio che può essere bestemmiato (e qui torna l'iconicità rovesciata del *Volto*). Un vuoto frastornante abitato da lingue incomprensibili (glossolalie, linguaggi liturgici sconosciuti che precipitano nel loro risuonare inane. Questo è *Democracy in America* (2018), spettacolo che ha, sullo sfondo, il saggio con il quale Alexis de Tocqueville osservò l'antitesi tra la puritana e conservatrice società americana di metà Ottocento e il suo inospitale e aspro territorio.

L'inizio dello spettacolo è affidato a didascalie che accompagnano i gesti e i movimenti di un esercito con bandiere recanti lettere che, nella composizione del gruppo, formano parole come: «crime», «coca», «car comedy», «carcinoma», «cynic» che evocano i mali del mondo globale, e poi compongono il titolo dello spettacolo. Atto evocativo che riverbera nei nomi di paesi di tutto il mondo che lampeggiano in scena quando il gruppo danzante esce di scena.

A questo prologo segue la sezione centrale dello spettacolo, occupata dai dialoghi tra una coppia di puritani, Elisabeth e Nathanael,

³⁰ In una prima versione (vista al Teatro Vascello di Roma nel 2011), la dinamica narrativa dello spettacolo è interdetta, i riferimenti al testo frantumati dal montaggio di immagini oniriche, provenienti da un altrove indefinito, che si susseguono sulla scena. La comunità evocata dal testo diviene, sulla scena, quella del teatro, degli spettatori spinti nella vorticoso e solitaria ricerca di un senso che collassa. Il sipario scorre lentamente sul palco, con la stessa dinamica di una dissolvenza cinematografica, lasciando emergere o cancellando le immagini. Il teatro convoca sulla scena il cinema: una locomotiva fumante taglia di tre quarti la scena e procede sino a lambire il proscenio. Lo sconcerto degli spettatori, provocato da tale epifania macchinica, evoca lo smarrimento dei parigini che assistettero alle proiezioni dei fratelli Lumière del 1896.

³¹ R. Castellucci, dal programma di sala dello spettacolo.

che rappresentano le speranze disilluse di molte famiglie di pionieri respinte da un territorio arido e inospitale. Le loro parole evocano la Bibbia, ma non vi è nulla di rassicurante nel loro dire, solo la conferma della dura legge della Natura che, in cambio della loro Fede e dell'utopico egualitarismo biblico di De Toqueville, restituisce solo tuberi secchi, sino a trascinare la coppia nella bestemmia e nella vergogna. A tale disfatta dà eco la voce dei nativi, le cui parole ancestrali sono rivolte a culti misterici di fertilità destinata, tuttavia, a soccombere. I nativi si rassegnano infine a imparare la lingua dei coloni, a spogliarsi del proprio linguaggio così come fanno delle loro pelli, in un atto sacrificale conclusivo.

Lo sguardo che abbiamo voluto rivolgere ad alcuni significativi momenti della ricerca di Romeo Castellucci testimonia, in modo chiaro e dirompente, come l'artista si sia reso protagonista di un'estetica teatrale che ha contribuito, insieme ad altri autorevoli registi contemporanei, a modificare il concepimento e l'atto creativo del teatro dei nostri giorni, nonché la nostra relazione con l'atto del guardare³².

³² Così annota Romeo Castellucci: «Io credo che le opere d'arte che segnano, che marciano una segnatura sono quelle che cambiano il punto di vista. Non fondano niente, non rinnovano. Il loro rapporto con la tradizione è soltanto in questo: cambiare il punto di vista, che vuol dire porsi continuamente una domanda sempre tesa, che non è contenutistica: Che cos'è guardare?», P. Di Matteo, *Il sipario si alzerà su uno sguardo*, in *Toccare il reale* cit., p. 7. E ancora: «È lo spettacolo che guarda lo spettatore? – si chiede Castellucci – O forse è lo sguardo dello spettatore che si curva fino a vedere la propria nuca; fino a vedersi, solo di spalle, nella sala di quel teatro. La persona nuda, sotto lo sguardo di tutti, è proprio lui, lo spettatore. La vergogna, chiamata in causa e essenziale in ogni rappresentazione, è sempre stata la sua. Ecco il teatro della peste, il teatro che punge lo spettatore», A. Sacchi, *Il posto del re* cit., pp. 203-204.

