

Titolo || L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci
Autore || Bonnie Marranca, Valentina Valentini
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°72/74, pag. 243, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci¹

di Bonnie Marranca e Valentina Valentini

Hai già affrontato con l'Oresteia (1995) un testo classico, la tragedia greca; quale urgenza ti porta verso la tragedia?

Il rapporto con i classici esiste in quanto rapporto con una tensione spirituale che attraverso di essi è possibile ricondurre all'individuo e quindi all'universalità dell'individuo, di modo che attraverso i classici è possibile trovare un'intimità e una sostanziale solitudine. Essa è una scelta di controcampo in quanto i classici impongono un confronto con la tradizione, ma proprio per questo è possibile lavorare scavalcando la tradizione stessa, ma mai in un modo letterario. Questi testi non vengono affrontati con la superstizione di chi si affida alla sicurezza del classico, al contrario, vi è un tentativo di metterli a fuoco per poter meglio individuare la struttura che li sorregge e per poi scoprire, puntualmente, che questa struttura appartiene a tutti: alla fragilità e all'intimità di ogni individuo. E il libro, come oggetto, è svanito.

Come si struttura questo nuovo ciclo di lavoro?

Il nuovo ciclo di lavoro, invece, è dedicato - ed è la prima volta che ci succede - a un lavoro fuori del contesto dei libri del passato, al di fuori del "libro", pur restando un lavoro iscritto nella disciplina della tragedia. La sua struttura possiamo sì definirla classica, ma in realtà anch'essa è una struttura trasversale che attraversa non solo le coscienze ma anche la storia di civiltà, e partendo dalle civiltà giunge fino all'inconscio della forma. Ecco, questa è una struttura universale e, in quanto tale, getta sul campo problemi più elementari. Nell'universale vi è il più semplice dove è possibile liberarsi dalla struttura narrativa, dal peso narrativo, e quindi dal peso anche della scrittura, della sua visibilità: la scrittura deve tornare a essere invisibile. Dunque il progetto della tragedia si chiama *Tragedia Endogonia*. Questa è una parola tratta dalla microbiologia; si riferisce agli esseri viventi semplici che hanno al proprio interno le due gonadi, quindi entrambi i sessi, e si riproducono di conseguenza attraverso una via endocrina. Il prezzo che devono pagare per potersi riprodurre non è il congiungimento, l'unione, ma la divisione, una divisione perenne da se stessi. Questi esseri viventi sono esseri immortali. La cosa interessante era mettere in contrasto queste due parole. Tragedia, la prima parola, è qualcosa che appartiene alla nostra storia, o almeno a quella di questo lato del pianeta, che ha una struttura che si pone all'origine della nostra coscienza e della nostra cultura. Endogonia invece è una parola che taglia completamente fuori la cultura, nel senso che non c'è cultura in questo procedimento di riproduzione e sopravvivenza. Ed ecco allora che la tragedia è un meccanismo per esporre il cadavere, è un meccanismo che espone la morte, che è il suo oggetto fondamentale, mentre questi microrganismi sono fattualmente immortali. La caratteristica di questo progetto sulla tragedia è che cambia di città in città, quindi è un progetto in divenire, ma più che in divenire esso è un organismo in fuga continua, così lo spettacolo non è mai lo stesso; ma non per questo si può parlare di *work in progress*. Perché appare proprio come il contrario: ogni volta che si apre ad un pubblico, è uno spettacolo finito e formato che contempla al suo interno proprio il meccanismo di riproduzione endogonica, una divisione da se stesso, una sorta di ricaduta di spore, che contempla gli sviluppi successivi e futuri. È un sistema che inoltre spazza completamente via il problema del repertorio e quindi della riproduzione, della ripetizione del carattere calendariale del teatro, perché è un progetto che si lega in maniera forte in qualche modo ad un concetto di geografia e di luogo.

In che modo una città rientra nello spettacolo?

Ci sono diversi modi per far entrare una città nel progetto, in certi casi ci può essere un riferimento specifico a quella città

¹ Romeo Castellucci (1960), regista, Chiara Guidi (1960), drammaturga, Claudia Castellucci (1958), scrittrice, costituiscono il nucleo artistico della Societas Raffaello Sanzio, da loro fondata nel 1981, a Cesena, in Emilia-Romagna. Il teatro è inteso come arte che raccoglie tutte le arti, per una comunicazione diretta a tutti i sensi e in tutti i sensi della mente. L'imponenza dell'impianto visivo e sonoro, che si avvale sia del vecchio artigianato teatrale, sia delle nuove tecnologie, crea una drammaturgia che disconosce l'egemonia della letteratura. Viene sviluppata una ricerca nei campi della percezione visiva e auditiva che studia gli effetti delle nuove strumentazioni o, più spesso, inventa nuove macchine. *Amleto. La veemente esterioresità della morte di un mollusco* (1992), uno degli spettacoli chiave della compagnia, *Oresteia (una commedia organica)* e *Buchettino* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Genesi, from the Museum of Sleep* (1999), la "sinfonia istantanea" *Voyage au bout de la nuit* (1999), *Il Combattimento* (2000), opera di teatro musicale di Claudio Monteverdi e del compositore Scott Gibbons, punto di riferimento fisso per l'opera musicale della compagnia. Nel 2000 Romeo Castellucci riprende l'attività iconologica, interrotta con l'inizio dell'attività teatrale, creando mostre di opere plastiche e di figurazioni estetico-biologiche che prendono sostanza attraverso la potenza invisibile dei batteri. Nel luglio del 2002 il Festival d'Avignon riserva l'esposizione principale a Romeo Castellucci che, presso la Chapelle de Saint-Charles, presenta *To Cartage then I Ca me*, un insieme di opere animate da un principio di moto ripetitivo, e che pongono il tema dell'inizio come vero enigma del mondo. Oltre agli spettacoli, la Societas Raffaello Sanzio ha pubblicato diversi testi di teoria teatrale e prodotto autonomamente alcuni video. Ospite dei teatri e dei festival più importanti nelle capitali dell'Europa, dell'America, dell'Asia e dell'Oceania, ha ottenuto diversi premi in Italia e all'estero. Romeo Castellucci è stato nominato direttore della Biennale Teatro di Venezia per l'anno 2005. Questa intervista è stata pubblicata in inglese col titolo *The Universal. The Simplest Place Possible*, in «PAJ. A Journal of Performance and Art», n. 77, maggio 2004, pp. 16-25.

Titolo || L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci
Autore || Bonnie Marranca, Valentina Valentini
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°72/74, pag. 243, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

anche se non viene mai nominata. Le città coinvolte sono Avignone, Berlino, Bruxelles, Strasburgo, Bergen in Norvegia, Londra, Roma, Parigi e Marsiglia.

Che idea hai del nuovo teatro in Europa nel XXI secolo?

Secondo me è un teatro che non si pone più un problema di un confine formale. Trovo che le esperienze più interessanti siano quelle di certi coreografi che fanno spettacoli con pochissima danza, oppure degli spettacoli teatrali che in realtà sono concerti. Le situazioni più interessanti sono, a mio avviso, quelle in cui si crea un collasso di stili e di ruoli, in cui quello che passa è comunque una radicalità degna di questa epoca, e questa idea può passare anche attraverso una temperatura estremamente bassa. Le esperienze più interessanti sono spesso quelle che dal punto di vista formale più si possono assimilare alle arti visive e trovo che, nonostante tutto, la spinta provenga ancora da questo campo. C'è tutto un teatro legato alla tradizione che non considero arte ma soltanto decorazione borghese. Il teatro essenziale è quello che si potrebbe fare anche in mezzo a una guerra o in un museo. Credo che, al fondo, sia molto importante l'idea. L'idea, la vertigine mentale, la sospensione temporale di questo mondo, la sua messa in discussione e la possibilità fattuale di un altro mondo parallelo, un altro linguaggio che, di colpo, come ha conosciuto Alice, cessa di essere "altro".

In Italia il teatro degli anni novanta si è avvicinato sempre più ai linguaggi e alle forme di scrittura caratteristiche del cinema o dell'installazione visiva. Sono in crisi le demarcazioni di genere che definivano ciò che era cinema, video, film, installazione, arte visiva. Quello che macroscopicamente è caduto in queste più recenti esperienze è il limite tra il concetto di intrattenimento e quello di arte, e il sentimento del pathos.

Sì, certo, capisco perfettamente. Anche per me è un problema, se non c'è emozione, per me è finito, rimane soltanto un'idea sterile. E questo vale soprattutto per la nuova generazione. Spesso non c'è dinamica, non c'è pensiero. A un artista chiedo sempre di commuovermi. Anche a un artista visivo chiedo questo: la commozione. Per me l'onda emotiva che una cosa deve avere rimane il suo nucleo ineffabile. Perché è il suo respiro.

Ma rimane difficile riuscire a commuoversi nelle mostre, nelle biennali, dove capita di vedere spettacoli e allestimenti dall'aspetto sparato, allucinato di un parco giochi. Va detto però che anche questo tipo di ironia può riuscire, ma è un esercizio molto difficile. L'ironia è interessante quando è feroce, quando ti strappa a morsi pezzi della tua coscienza. Non sempre questo riesce. Bisogna essere dei diavoli di artisti.

Invece molto spesso trovi un compiacimento che non è ironia, non è messa in discussione del mondo. Come l'arte europea fa sentire il suo peso a livello internazionale?

Secondo me in certi artisti americani come - per fare un esempio - Bill Viola, il rapporto è evidente: i suoi riferimenti, nelle opere più recenti, vengono dal rinascimento italiano anche a livello formale; la composizione, direi perfino la metrica diventa una scelta di colore di impostazioni. È un altro esempio di lavoro sul classico. In altre situazioni l'eredità dell'esperienza europea traspare in controluce. La stessa Pop Art, che è completamente americana, a ben vedere ha ripreso certe traiettorie lasciate sospese dal dadaismo e dal simbolismo. Un'artista completamente e magistralmente americano è Matthew Barney. È straordinario perché riesce ad innescare con le sue opere una sorta di lingua parallela e stringente nella sua spietata logica. Ci porge un sistema complesso di segni, ma la cosa più convincente è che lo fa attraverso i segni della nostra realtà. È uno degli artisti più in gamba, che apparentemente non subisce l'influenza dell'arte europea. Egli appare indifferente alla storia dell'arte, perché la sua opera si colloca là dove la storia non serve. Geniale.

Qual è il tuo lavoro con gli attori in rapporto o contro la tradizione italiana?

La tradizione italiana è fondata sulla caratteristica dei tipi. Ci sono cioè dei caratteri, nella tradizione italiana, mentre invece noi sappiamo che Stanislavskij ha puntato tutto proprio sull'idea di scavo e di interpretazione, su un lavoro che passa attraverso la psicologia e l'analisi del personaggio all'interno della coscienza dell'attore. Nel mio caso non esiste né l'uno né l'altro; ma queste due vie non sono negate, sono semplicemente due tracce sconosciute, due tracce che rimangono sospese. Il mio lavoro è di tipo oggettivo e riposa sul corpo dell'attore. È una scoperta, un incontro che si fa con degli uomini e delle donne disposti a vivere questa avventura. Non necessariamente è chiesta una professionalità, che comunque si acquisisce, nel senso che gli attori che lavorano con me non fanno un lavoro spontaneistico, né di improvvisazione, ma "diventano" professionisti. Ciò che rende importante un attore in questa esperienza è il suo spirito, la sua faccia e il suo corpo. La verità del suo corpo si iscrive con esattezza all'interno della finzione dello spettacolo. Sono presenti le due temperature: da una parte la struttura logica di principio di movimento, e dall'altra il corpo e le sue verità, che è la forma di comunicazione più breve possibile e anche più sconcertante, più acuta. Il corpo è il minimo comunicabile, nel senso che anche un animale ti capisce perché in grado di vederti e di sentirti. Il corpo è il punto di partenza e probabilmente anche il punto d'arrivo, dopo aver compiuto un'ellissi, dopo aver attraversato e scosso anche il corpo degli spettatori. Quindi direi che questa è un'idea fondamentale che sorregge il lavoro degli attori, non contro la tradizione, ma disconoscendo la tradizione che è italiana ed europea. Ma anche quella immobile d'Oriente.

Puoi fare degli esempi sulla differenza tra tipo e corpo?

Titolo || L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci
Autore || Bonnie Marranca, Valentina Valentini
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°72/74, pag. 243, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Ci sono casi in cui la scelta di un attore dipende esclusivamente dalla drammaturgia che una situazione di palcoscenico o quel testo determinato pone: non è mai una scelta personale, posso perfino dire: non dipende da me la scelta di una persona: come è fatta, quanto pesa, che età ha, come cammina. Sono tutti elementi che riguardano la verità del suo corpo che si riverseranno, volenti o nolenti, nel tessuto drammatico. Ebbene questa scelta dipende dalle caratteristiche drammaturgiche di una scrittura scenica o perfino di un testo. Per fare un esempio e per rimanere nel concreto: il *Giulio Cesare* di Shakespeare è caratterizzato, a un occhio vigile, per la sua carica retorica. Nel mio spettacolo Cicerone è interpretato da un uomo che pesa 240 kg. Non ho voluto mettere sulla scena qualcosa di scioccante, di provocatorio; anzi, al contrario, ho avuto necessità di lavorare con un grande corpo ma in un certo senso l'ho perfino nascosto, non ho fatto niente per rendere evidente questa scelta di per sé già sovradimensionata. Il corpo era grande in quel caso, perché Cicerone è colui che spinge di più nel testo di Shakespeare, che ha più peso perché è l'ispiratore della congiura, anche se non prende mai parte all'azione in maniera diretta, rimane veramente come una sorta di peso che sbilancia l'azione. Quindi Cicerone è un uomo enorme che volta sempre le spalle al pubblico, perché volta le spalle all'azione, e ha sulla scena due chiavi di violino che citano Man Ray.

In una parola è divenuto a sua volta un corpo "retorico". Per *Giulio Cesare* ho lavorato con un attore laringectomizzato che doveva sostenere la voce trionfale della figura di Marcantonio. Marcantonio è colui che vince nella disputa retorica, quindi lavorare con un laringectomizzato significa avere una voce nuova che viene dalle viscere. Il discorso di Marcantonio è un discorso tutto incentrato sulle ferite di Cesare che ricorda il numero di pugnalate, il sangue che ne è uscito, il fatto che ogni ferita ricorda una "bocca muta" che non ha altra voce in quel momento che la sua, quella di Marcantonio. Ebbene, questo personaggio in questo attore parla esattamente da una ferita, per rendere vero, flagrante e commovente questo discorso. La cosa più curiosa di tutte è che questo tipo di commozione proviene proprio da una scelta consapevolmente retorica dell'uso del corpo e della voce.

In che maniera è presente la tecnologia nello spettacolo?

La tecnologia è presente sul palcoscenico come metafora e come spirito. La tecnologia e le macchine sono portatrici di fantasmi che abitano la scena, il palcoscenico, secondo una concezione animistica. Quindi una macchina ha un'entrata e un'uscita, si illumina, si prende una fetta di mondo che, in definitiva, essa stessa produce. Così è evidente che non è una mera presenza gadgettistica, decorativa, ma si innerva e si innesca proprio nella disputa con l'attore, ed ha, per ciò, in qualche modo una funzione disumanizzante. Disumanizza l'attore, lo mette in pericolo, lo mette in una paradossale condizione di deuteragonismo, fino al punto in cui crea una tensione disumana.

La macchina così come, all'opposto, l'animale, è disumana perché è pura funzione, pura operazione depurata dall'esperienza. L'attore è esattamente tra questi due campi, tra l'animale e la macchina, perché è contemporaneamente le due cose, pura funzione e puro corpo esposto, puro essere. La tecnologia si rivela una metafora centrale e, in quanto tale, spesso è più utile nascondersela per renderla operante: è importante l'operazione della macchina, non la macchina in sé. Le tecnologie che uso sono le più svariate, le più stupide, le più sofisticate, non fa differenza: la tecnologia video, gli endoscopi che perlustrano l'interno dell'attore rovesciando anche il rapporto tradizionale che il pubblico ha con gli attori, nel senso che è possibile vedere l'interno dell'attore. Ad esempio, l'endoscopio in *Giulio Cesare* oltrepassa e scandaglia le corde vocali proiettandole attraverso una videoproiezione sul fondo della scena. La prima immagine è l'interno di un attore, non una faccia, non un esterno. Però questo io lo faccio solo con l'alta tecnologia, una tecnologia molto sofisticata, strumenti molto difficili da usare a cui affidi venti, trenta minuti di spettacolo senza alcun intervento umano da parte degli attori. E così pneumatica, idraulica, oleodinamica, tassidermia, automatismi meccanici, microscopia, chimica organica, chemioluminescenze, tecniche d'allevamento di certi animali, fisica acustica, componenti robotiche, ma anche dei sacrosanti pezzacci di legno inchiodati male... , qualsiasi cosa insomma.

Quale posto occupa nel tuo teatro la dimensione spirituale?

È una cosa di cui non posso dire, di cui non so nulla, in realtà. È qualcosa che mi sfugge completamente, ci deve essere da qualche parte, ma io non posso saperlo, non posso dirlo. Cerco di rapinare lo spirito degli altri, di farmi commuovere. Può capitare in certe situazioni, in certi testi antichi in cui tutto mi appare evidente, anche la potenza che innescano. Cosa invece molto difficile che avvenga, almeno per la mia sensibilità, con un autore contemporaneo. È difficile per me, se non impossibile mettere in scena un autore contemporaneo come Beckett. Io non lo metterei mai in scena, non perché non sia bravo, ma perché siamo sullo stesso livello. Beckett ha, come me, come uomo contemporaneo, lo stesso tipo di scacco; come si può dire, lo stesso tipo di aporia. Ci troviamo nella stessa condizione, quindi non è possibile lavorare con uno che è nella mia stessa condizione. E' come una somma algebrica: due segni uguali non possono stare insieme. Io ho bisogno di una struttura classica; universale, pura, trasparente. Ed essendo universale, mi appartiene, perché mi attraversa. Beckett non mi attraversa in realtà, ma vedo lui, vedo il mio vicino. Se la struttura è pura io posso lavorare d'impurità, se è impura io posso lavorare di purezza.

L'universale ti dà modo di scavare dentro, di togliere, di aggiungere.

Certo, è possibile lavorare, è possibile vivere. In libertà. Nell'autore contemporaneo non esiste assolutamente la libertà. Ancora una volta: tutto è confezionato in un discorso.

Titolo || L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci
Autore || Bonnie Marranca, Valentina Valentini
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°72/74, pag. 243, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Ti senti senza "padri" e senza "figli"?

Io ho un falso "padre" putativo, che è una figura folgorante che appartiene ai fantasmi della mia adolescenza turbolenta, ed è Carmelo Bene, che d'altra parte non ho seguito in nulla. Per me è semplicemente un'icona, ma la cosa fondamentale è che si tratta di un'icona che appartiene alla mia adolescenza, c'è una storia personale dietro. Per il resto rifiuto l'idea di maestri, per me non ha alcun senso. Sono completamente fuori, se rivendico un maestro ancora peggio. Sicuramente ci possono essere delle figure che per me sono state, e continuano ad esserlo, fondamentali, ma che puntualmente si trovano fuori dell'ambito teatrale. Questo è forse ovvio e molto umano. Ma seguire le tracce di un metodo è per me uno sbaglio. Seguire un modello significa fare il cammino di un altro, mentre io voglio mettere in crisi proprio l'idea del cammino.

Secondo te è tornata attuale la questione di Pirandello nel teatro?

Non so. No. Io dico di no. Pirandello è una figura centrale nella cultura letteraria italiana, che personalmente non ho mai seguito, perché innesca una sorta di autoriflessione, una specie di tautologia che si riflette attraverso gli attori. È un modo che non mi appartiene, non mi è mai appartenuto. È autoreferenzialità dell'atto teatrale, che diviene una sorta di presa di coscienza del linguaggio. Ma il limite di Pirandello è che il linguaggio diventa linguistica. L'energia e la forza sono sepolte dalla situazione creata dalla penna di un uomo. che sapeva molto di libri e novelle. Bisogna fare attenzione: Pirandello è "letteratura". È un'altra cosa. Ad esempio, quando "i sei personaggi cercano l'autore", è più che un simbolo, viene proprio detto, sono persone che rinunciano alla verità sconcertante del palcoscenico, allo strappo del palcoscenico, all'alienazione che è una caratteristica essenziale nell'esperienza del palcoscenico. Rinunciano a tutto questo, quindi rinunciano anche alla loro parte di palcoscenico. Sono totalmente dipendenti da un autore e dal poeta, dalla scrittura, e quindi sono ripetitori di scrittura. Tutto questo avviene negli stessi anni in cui oltre le Alpi vi era un Antonin Artaud torturato che, ad alto prezzo, strappava le parole dalla carne. Direi che qui c'è un abisso. Ci sono due mondi che non si conosceranno mai.

In Questa sera si recita a soggetto si ricorda la scena in cui gli attori mandano via il regista che aveva mandato via a sua volta l'autore, e finiscono per fare tutto da soli. Per far chiudere quella scena, Nina fa la sua parte, canta, ecc. ed ecco lei che non muore, ma sviene. Si vince come è pericoloso il momento in cui un attore fa a meno del regista, dell'autore, perché si passa dalla rappresentazione alla vita.

Sì, ma la cosa più ironica è che è stata scritta, fissata una volta per tutte da un artificio in cui riconosco una grande sottigliezza, ma fa parte di una scrittura, una scrittura fatalmente morta, già rivelata, descrittiva. Dimostrativa.

La *vita* sul palcoscenico... che paura abbiamo di questo nome su un palco? Che male c'è? Si dice che è pericoloso. Ma io rivendico il pericolo essenziale per il teatro. E allora? Trovo che lo spartiacque sia colui che veramente dirige lo scandalo.

Pirandello ha uno stile che è quello di confondere i piani, sempre nell'ambito linguistico. È come il dolce millefoglie con molti strati e un unico sapore. Trovo che - per continuare il parallelo che dà il senso della proporzione delle cose di cui stiamo parlando - Artaud sia una figura che non appartiene al passato, non appartiene alla tradizione. Quindi Artaud è una dimensione del fare teatro in questo senso, non è semplicemente un autore, anzi, non lo è per niente. Non ha scritto niente, e questa è una dimensione che trovo gravida di futuro nonostante gli accademici tentino di condurlo, di coniugarlo. In realtà Artaud non si può prendere, non si può impugnare.

Il teatro del nostro secolo, va oltre il testo e il linguaggio letterario?

No, non sempre, non necessariamente. Credo che in quest'epoca si possa fare teatro veramente in tutti i modi possibili, anche con la semplice lettura di un testo dall'inizio alla fine. Non credo che sia un problema formale. Credo che in questa epoca possiamo dire finalmente che ci si è affrancati, anzi liberati dal peso di uno stile, dal peso di una forma. Si può fare teatro anche attraverso una scrittura, un testo, ma non per avere scritto un testo si fa teatro, non è automatico, quello che conta è lo spirito, è l'emozione.

Bob Wilson è però considerato come uno che ha mostrato una nuova strada nel teatro.

Ma, è strano, perché Bob Wilson è la tradizione di se stesso, dimostrando un'incrollabile superstizione in quello che ha fatto. Nel senso che è ha una idea di repertorio talmente rigida da sembrare orientale. E quando vai a vedere un suo spettacolo, sai esattamente cosa andrai a vedere, e questo lo rende simile a un improbabile Kabuki americano. È come un codice. Wilson è un grande grafico che scartabella sempre dalla stessa cartella. Sempre impeccabile e sempre elegantissimo. Non c'è il minimo margine per l'errore. Non c'è il minimo margine per il caso e la bellezza.

Esistono delle influenze del teatro orientale, giapponese, nella tradizione italiana?

C'è stato un periodo in cui passava l'esperienza estrema di certo teatro contemporaneo giapponese, ma ha avuto un'influenza davvero superficiale. Non direi che il teatro giapponese abbia avuto peso reale sul teatro in Italia.

C'è il teatro che va verso le arti visive e le arti visive che vanno verso il teatro. .

È vero che spesso le arti visive assumono altre forme, che sono quelle del film, della danza ecc. Non ho molte cose da

Titolo || L'universale: il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci
Autore || Bonnie Marranta, Valentina Valentini
Pubblicato || «Biblioteca Teatrale», n°72/74, pag. 243, Bulzoni Editore, aprile-dicembre 2005.
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 5 di 5
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

aggiungere a riguardo, se non una constatazione: succede, è così, ma la cosa forse più interessante rispetto agli anni settanta è che oggi non è più un imperativo. L'arte visiva è così una parte del teatro, è totalmente aperta ad ogni possibilità.

Il teatro è stato già fendato dalle arti visive, così le rotture le abbiamo già avute tutte. Il lavoro difficile di oggi è: come riporti queste rotture dentro il teatro, non si tratta più di aprire ulteriormente, è stato già tutto spalancato.

Sì, certo, secondo me questo è stato il limite del teatro degli anni novanta, dei giovani, che hanno spolverato certi spettacoli dei Magazzini e delle esperienze pop e body-art, ma il risultato è spesso un totale *déjà-vu*, senza sgomento, senza sorpresa e senza l'avventura dell'ignoto.

BT
74-76
2005

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI

BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



IL TEATRO DI FINE MILLENNIO

□ Valentina Valentini / *Presentazione* □ Hans-Thies Lehmann / *Segni teatrali del teatro post-drammatico* □ Valentina Valentini / *Alla ricerca delle storie perdute* □ Bonnie Marranca / *Il Wooster Group. Un dizionario di idee* □ Hans-Thies Lehmann / *Quando la collera si coagula in forma... Sull' "estetica del veleno" di Jan Fabre* □ Michael Haerdter / *Il teatro come comunità monastica. Intervista ad Anatolij Vasil'ev* □ Anatolij Smelianskij / *Il teatro russo nell'era post-comunista* □ Valentina Valentini / *La catastrofe senza qualità. I miti tragici nel teatro del XX secolo* □ Josette Feral / *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh* □ Reza Abdoh / *«Il Valzer Hip Hop di Euridice»* □ Riccardo Fazi, *Big Art Group: il futuro del (non) teatro* □ Riccardo Fazi / *Il territorio dell' indesiderabile. Intervista a Jemma Nelson del Big Art Group* □ Bonnie Marranca - Valentina Valentini / *L'universale, il più semplice posto possibile. Intervista a Romeo Castellucci* □ Daniela Nicolò - Enrico Casagrande / *Sulla necessità dello sguardo: intorno al teatro dei Motus* □ Natale Filice / *Riti e ritmi in Fabbrica di Ascanio Celestini* □ Claudio Dezi / *Paradiso di Giorgio Barberio Corsetti: uno spettacolo fra teatro e circo* □ Desirée Sabatini / *Moni Ovadia: teatro della morte, teatro della vita* □ Maia G. Borelli / *Appunti per un percorso dal corpo artaudiano allo spettacolo digitale*

BT 74-76, aprile-dicembre 2005

BULZONI EDITORE



BULZONI EDITORE
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

IT ISSN 0045-1959

€ 35,00