

[Titolo](#) || Mestiere e piacere in un concerto di pareti
[Autore](#) || Maurizio Grande
[Pubblicato](#) || «Rinascita», 13 maggio 1983, pag. 44
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 1 di 1
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

"Cuori strappati" del gruppo teatrale La Gaia Scienza

Mestiere e piacere in un concerto di pareti

di Maurizio Grande

Esiste una sperimentazione teatrale (e, più in generale, artistica) che sia esente da ipoteche ideologiche? Si dà una ricerca espressiva che non riduca il linguaggio a liturgia e le tecniche a rituale? Queste domande si fanno legittime nel nostro tempo appiattito su un presente estenuato che ricicla la profondità del passato nelle superfici della citazione perenne; un presente che assorbe il futuro e si fa erogatore di stimolazioni sensoriali e percettive che (senza volerlo?) nobilitano il prodotto effimero (la sfilata di moda, lo short pubblicitario, il serial televisivo, l'informazione come sensorialità diffusa a bassa definizione di senso). Per un certo tipo di ideologia estetica, sperimentare significa portare all'esperienza di un pubblico disattento le dinamiche energetiche della sensorialità, la percezione dello spazio ambientale, il corpo come scenario del moto (contro la finalizzazione implicita nel gesto), la metropoli come scenografia incostante che produce stimoli barbari. E tuttavia, dietro la palestra teatrale o al di là del paesaggio urbano come spettacolo violento, la liturgia antirappresentativa della sperimentazione e il gesto antiespressivo della ricerca si compiacevano degli «esercizi di stile» nei quali si trascriveva oscuramente il rapporto tra corpo e mondo. Tutto ciò comportava la riduzione della teatralità a spettacolarità, anche se non riusciva a legittimare la pertinenza ancora teatrale della «nuova spettacolarità». In altri termini, la sperimentazione indicava un'effimera pienezza di sé e un'illusoria autosufficienza sulla base della preminenza «etica» della ricerca in quanto tale e dei suoi risvolti obbligatori di ordine sociologico, politico economico.

Ciò non è più possibile quando si salta a piè pari l'equivoco del teatro di sperimentazione e del laboratorio mistico dove si produce una spettacolarità esterna (sensoriale-percettiva) come manifestazione di un'interiorità non-spettacolare, ma, per l'appunto, etica, liturgica, rituale. In tal modo cade l'equivoco della sperimentazione come camuffamento delle poetiche che la sostengono; cade l'equivoco della ricerca come investigazione «antiartistica» tesa a mettere alla prova linguaggi, tecniche, modalità espressive e tensioni sensoriali svincolate sia dall'obiettivo dello spettacolo come confezione teatrale, sia dal senso come valore di comunicazione.

La sperimentazione è denudata e denunciata da un tipo di ricerca teatrale esposta a vista come poetica dei materiali e del corpo teatrale; una poetica delle forme sceniche, dei colori, delle luci, dei fondali, che si offre direttamente al pubblico come spettacolarità non-agonistica e come godimento che rifiuta la polemica, sia pure quella della deformazione avanguardistica.

Il teatro vi appare come materiale e corpo e musica e scenografia, come luogo dell'«opera» resuscitata. E' quanto deriva dalla posizione teorico-pratica di un gruppo come La Gaia Scienza, che nel suo ultimo spettacolo al Padiglione Borghese di Roma, *Cuori strappati*, ha liberato la ricerca dal corpo mistico della sperimentazione obbligata e dai protocolli liturgici della polemica ideologica rituale. *Cuori strappati* è forse il primo spettacolo internazionale della nuova area sperimentale italiana, con un senso netto della spettacolarità del godimento allo stato puro, non più servite nei confronti del desiderio (soggettivo, sociale o ideologico) e non più arrogante nei confronti della perdita di senso. Se si deve vivere al di qua del senso o al di là della storia o di fianco a qualsiasi istanza progettuale, allora bisogna trattare il corpo teatrale per quello che è (spazio scenico, attori, colori, luci, scenografia): materiale godibile da animare con una meraviglia rigenerata e offerta al pubblico senza risarcimenti ideologici.

In *Cuori strappati* non ci sono scorie o residui di scontri adialettici contro questo o quello; c'è la pienezza del corpo teatrale senza maschere e senza recriminazioni; c'è la felicità inventiva di chi sa coniugare mestiere e piacere, anima e corpo. Facciate semoventi, pareti animate, scale rotanti, passerelle stese su abissi ravvicinati, lenzuoli di plastica gocciolanti una recente pioggia teatrale, un moto continuo di oggetti, corpi, luci generato dal principio primario del vitale fatto spettacolo. Un ondeggiare ininterrotto avanti e indietro, un accartocciarsi e rinascere, un deviare e ritornare al centro, un apparire/sparire di figure umane nella danza-trance della pulsazione continua della scena. Gli attori spuntano d'ogni parte e rientrano magicamente nell'ombra, scivolano lungo facciate colorate, si appendono a tralici o grattano vetrate ricoperte di mota, in un andirivieni beato e crudele da festa perenne schizzata nel pastello. Un teatro che sa manovrare innumerevoli trucchi angelici e sa fondere Méliès e l'ultimo Godard, quello straordinario di *Passion*, il film dedicato alla meraviglia della luce e alla cartapesta colorata. *Cuori strappati* danza la primordietà del moto come manifestazione vitale, l'incurvarsi e lo imbestiarsi del corpo pagano, l'animismo delle cose e dei luoghi, la levitazione e l'inabissamento, l'arrotondarsi degli spigoli nella suprema armonia di una festa violenta e tenera tra Sud italico e contro-americano. Festa stralunata e ingegneria del magico, *Cuori strappati* fa danzare l'acqua e il sudore, i cespugli e le pareti di pioggia.

Guidarello Pontani, straordinario mimo dell'accartocciamento, allude forse all'impossibilità di fuoriuscire dal recinto teatrale quando tenta di perforare la membrana d'acqua e plastica che lo rigetta in scena. Giorgio Barberio Corsetti espone ad evidenza il volto e il collo, la forza muscolare che scandisce le musiche dei Tuxedo-Moon e i canti del Madagascar. Ambedue usano il corpo come uno scafandro di gomma dura che incamera gioia e manovra sofferenza, ma indivise, primitive e incontaminate. Alessandra Vanzi è un'apparizione vestita di stelle filanti metalliche, corpo armonioso sotto un arcano sorriso degli occhi enigmatici. Irene Grazioli è una bimba impertinente costretta a crescere guardando gli altri, e il suo pagliaccetto rosa si incupisce in un abito scuro e troppo grande. Marco Solari si spezza e si disarticola, si frantuma e riesce come una marionetta elettrizzata. Ma il vero protagonista dello spettacolo è il concerto di pareti, la drammaturgia di facciate colorate che si umanizzano perseguendo gli attori, comprimendo o spalancando il tracciato scenico, strumentando l'azione teatrale in una partitura spaziale inedita.

In "Tootsie" Dustin Hoffman con la regia di Pollack rinnova con grazia un genere comico già largamente sfruttato

Fatti donna sarai più maschio

di Mino Argentieri

I travestimenti sono fonte di equivoci, scambi di persona, comicità, situazioni imbarazzanti e pasticciate. I commedianti ne hanno fatto un ingegnoso e assurdo uso: nei secoli, sin da quando gli esseri umani hanno imparato a stare insieme e a raggrupparsi, vedendo rappresentate le loro fatiche e i loro difetti. Il cinema, a paragone del teatro, è stato più cauto e spargimano, ma ha avuto anche meno storia davanti a sé. Ad ogni modo, si è disimpegnato egregiamente nel confronto. Il successo (meritissimo) di *Victor Victoria* (mercantile *romanzo* di una commedia più volte riciclata sullo schermo, è ancora fresca, e soprattutto da Hollywood un altro raccomandabile campione, *Tootsie* di Sidney Pollack che si regge su Dustin Hoffman, interprete versatile e disinvolto nei ruoli drammatici e nelle parti brillanti.

Le analogie con *Victor Victoria* non sono perentorie e neanche costanti, ma un paio non ce ne mancano: l'ambiente dello spettacolo, in cui si situa la vicenda, il tracco dell'inversione del sesso che termina in meraviglia e spalanca le porte della carriera; un attore bravo ma a corto di riconoscimenti. Se gli orchestrali di *A qualcuno piace caldo* tessono involontariamente di un sanguigno regolamento di conti tra bande rivali di gangster nell'era del proibizionismo, erano costretti a indossare pantaloni femminili per non essere riconosciuti, Michael non è mosso da uno stato di necessità meno impellente. Il nostro si regge su un fatto teatrale di prima mano, ma registi e impresari non sono dello stesso avviso: se lo scriveranno, gli assegnano partecine irrilevanti, al trionfo lo concedono con vaghe promesse, se lo concedono con un ingaggiato, Michael pianta grane, si impunta e, convinto di patire più di un affronto al suo estro, protesta, bisbiglia, per il perdono. Anche il suo agente ha esaurito la scorta di speranze e gli offre magre chances: poco più di qualche comparsata. Alle strette, un po' per sbarcare il lunario, si accetta un ruolo di primo attore, un autentico dominatore della scena. Michael finisce di essere donna, muta sembianze, si imparatura, bisbigliera, Michael s'impone agli esaminatori con sicurezza, ma che diciamo? con irruenza e di lì a poco gli iudici di ascolto saliranno per la sua audace trasmissione.

Non c'è alcuna inverosimiglianza nella strategia di Michael, chi, a vanto superato la cinquantina, non rammenta il virtuosismo trasformistico e mimico di un famoso le purgatorio dimenticato del risate, O'Brien, che nell'epoca del fascismo, in abiti da sciancato e avvolto in nuvole di fragranti profumi e con in testa un cappello di piuma, traeva in inganno i piastri di mezza, e i ragazzi in cenerini di quarant'ore? E quelli, oltre a tutto, erano tempi di austerità marziale, virilismo obbligatorio e severa ragnocrazia, né si indovinava che, alcuni lustri dopo, sarebbero venuti i Lesbans, né il più pacosano che a Parigi sui piccoli palcoscenici il travestimento era considerato un rito sacrale, una presenza di nazisti l'avevano bandita dal cabaret di Berlino e di Monaco.

In *Tootsie* l'escata dell'ambivalenza

sessuale, che solletica la critica psicoanalitica e sbriglia i commentatori del costume, ha meno peso che altrove. E' più tenue che in *Victor Victoria* e Pollack non intraprende il cammino a partire dal finale di *A qualcuno piace caldo*, ovvero dalla replica del vecchio miliardario in calze nere che, appresa la vera identità di Jack Lemmon, niente affatto deluso se ne esce con una esclamazione abalordiva: «Nessuno è perfetto». Malintesi e fraintendimenti se ne incontrano tanti anche in *Tootsie*. Michael va a letto con la ragazza segretamente amata, ma non la sfiora con un dito perché deve fingere amica della fanciulla e se si tradisse sarebbe scambiato per una lesbica. Per giunta, nel padre di lei ha uno spassante anzianotto, selettivo ansioso di consolidare con una signorina nubile, non più in verde età e celebre. Siamo, però, nel classico della tradizione dei repertori teatrali più codificati, e non abbiamo di ambiziosi strisciamenti, quasi a un passo dalle adorabili comiche del «muto».

Pollack non si stanca di ripeterci che Michael si è vestito come si è vestito e si bene di milioni di fans televisivi soltanto perché la sua perizia era misconosciuta e i soldi disertavano troppo spesso le sue tasche. *Tootsie*, a femminina suo malgrado, è una sfida, una maniera di farsi accettare mascherandosi, come succedeva alla protagonista di *Victor Victoria*. Ma Pollack raddoppia il tiro e mette in *Tootsie* quel che non c'era nel film di Blake Edwards: la parodia di un femminismo puramente strumentale. Che cosa intendiamo per femminismo puramente strumentale? L'astuzia a cui ricorre Michael che, recitando nelle vesti di una segretaria d'ospedale, rinvia a che. Lo modifica, trasformando *Tootsie* in una simpatica, energica, ancora giovanile, risoluta e franca zitella che non si lascia passare la mosca sotto il naso e, vedendo le sottumissioni femminili all'imperio maschile. La strumentalità è in un accorgimento, che vale ad accattivarsi il pubblico in gonnella e a prestar ologio una scorta di telefonisti spompati e diffusi con cadenza pressoché giornaliera. Una forma narrativa e commerciale, non dissimile dagli schemi di certi romanzi (e, più in generale, artistico) che sia esente da ipoteche ideologiche? Si dà una ricerca espressiva che non riduca il linguaggio a liturgia e le tecniche a rituali? Queste domande si fanno legittime nel nostro tempo appiattito su un presente estenuato che ricicla la profondità del passato nelle superfici della citazione perenne, un presente che assorbe il futuro e si fa erogatore di stimolazioni sensoriali e percettive (e senza volerlo) nobilitano il prodotto effimero (la sfilata di moda, lo short pubblicitario, il serial televisivo, l'informazione come sensorialità diffusa a bassa definizione di senso). Per un certo tipo di ideologia estetica, sperimentare significa portare all'esperienza di un pubblico di salotto le dinamiche energetiche dello spazio ambientale, la percezione dello spazio ambientale, il corpo come scena del moto (contro la finalizzazione implicita nel gesto), la metropoli come scenografia incoante che produce teatralità, e, tuttavia, dietro la palestra teatrale o al di là del paesaggio urbano come spettacolo violento, la liturgia antirappresentativa della sperimentazione e il gesto anti-espressivo della ricerca si compiacevano degli «esercizi di stile» nei quali si trascriveva oscuramente il rapporto tra corpo e mondo. Tutto ciò comportava la riduzione della teatralità



Dustin Hoffman e Jessica Lange, interpreti di «Tootsie». Non occorre l'urto della cinefilia filologicamente più agguerrita per scorgere in *Tootsie* la contropartita ironica delle reali bellezze e a lungo insuperabili incarnazioni della bella femminina degli anni '30 e '40

“Cuori strappati” del gruppo teatrale La Gaia Scienza Mestiere e piacere in un concerto di pareti

Esiste una sperimentazione teatrale (e, più in generale, artistica) che sia esente da ipoteche ideologiche? Si dà una ricerca espressiva che non riduca il linguaggio a liturgia e le tecniche a rituali? Queste domande si fanno legittime nel nostro tempo appiattito su un presente estenuato che ricicla la profondità del passato nelle superfici della citazione perenne, un presente che assorbe il futuro e si fa erogatore di stimolazioni sensoriali e percettive (e senza volerlo) nobilitano il prodotto effimero (la sfilata di moda, lo short pubblicitario, il serial televisivo, l'informazione come sensorialità diffusa a bassa definizione di senso). Per un certo tipo di ideologia estetica, sperimentare significa portare all'esperienza di un pubblico di salotto le dinamiche energetiche dello spazio ambientale, la percezione dello spazio ambientale, il corpo come scena del moto (contro la finalizzazione implicita nel gesto), la metropoli come scenografia incoante che produce teatralità, e, tuttavia, dietro la palestra teatrale o al di là del paesaggio urbano come spettacolo violento, la liturgia antirappresentativa della sperimentazione e il gesto anti-espressivo della ricerca si compiacevano degli «esercizi di stile» nei quali si trascriveva oscuramente il rapporto tra corpo e mondo. Tutto ciò comportava la riduzione della teatralità

a spettacolarità, anche se non riusciva a legittimare la pertinenza ancora di «nuova spettacolarità». In altri termini la sperimentazione indicava un'effimera pienezza di sé, un'illusoria autosufficienza sulla base della preminenza «etica» della ricerca in quanto tale e dei suoi risvolti obbligatori di ordine sociologico, politico ed economico.

Ciò non è più possibile quando si salta a piè pari l'equivoco del teatro di sperimentazione e del laboratorio di sperimentazione, il corpo come scenografia estetica, sperimentare significa portare all'esperienza di un pubblico di salotto le dinamiche energetiche dello spazio ambientale, la percezione dello spazio ambientale, il corpo come scena del moto (contro la finalizzazione implicita nel gesto), la metropoli come scenografia incoante che produce teatralità, e, tuttavia, dietro la palestra teatrale o al di là del paesaggio urbano come spettacolo violento, la liturgia antirappresentativa della sperimentazione e il gesto anti-espressivo della ricerca si compiacevano degli «esercizi di stile» nei quali si trascriveva oscuramente il rapporto tra corpo e mondo. Tutto ciò comportava la riduzione della teatralità

Approvato in extremis un nuovo provvedimento

Lo spettacolo appeso a un filo

di Corrado Morgia

Sul filo di lana, a un passo dalla conclusione anticipata della legislatura, è stata finalmente approvata la cosiddetta legge ponte per lo spettacolo, il disegno di legge presentato dal ministro Signorelli per sopprimere alle necessità di finanziamento delle attività del cinema, della musica e del teatro. E' bene ricordare subito che, come già altre volte negli anni passati, anche in questa occasione il mondo del palcoscenico è stato costretto a trattenere il respiro in attesa del varo dell'ennesima legge, che questa volta, almeno, avrà valore biennale. Ad ogni modo, a causa dell'estremo ritardo con cui il provvedimento in questione è stato licenziato dalle due Camere, istituzioni culturali, imprese private e cooperative sono giunte, nelle ultime settimane, addirittura a preannunciare, o a minacciare, la cessazione delle loro attività, se entro breve tempo la legge non fosse entrata in vigore. Intanto per sopravvivere, chi ci è riuscito, ha dovuto far ricorso al sistema creditizio chiedendo anticipazioni a tassi come sappiamo proibitivi.

Parte del finanziamento, che ancora deve arrivare, è stato dunque già divorato dalle banche, che con sempre maggiori difficoltà esercitano questo ruolo di supplente del sconfitto dello Stato. Comunque, è certo che soltanto a metà maggio le compagnie private riusciranno ad avere i primi fondi; mentre, dal canto loro, grandi organismi pubblici come gli enti lirici sono stati costretti a scendere in guerra gli uni contro gli altri per strappare anche solo qualche lira in più allo scopo di pagare stipendi e pagare le bollette, attendendo ancora che venga loro il-

quidato la seconda parte del finanziamento statale dal 1981.

Riassumendo, si siamo di fronte a questa situazione, è giusto cogliere con simpatia il tentativo di far fronte alle urgenti necessità di cassa ma anche le disposizioni vigenti prescrivono una serie di adattamenti con le relative scadenze, primi fra tutti i bilanci preventivi, nessuno può con precisione su quali somme potrà effettivamente contare per l'anno in corso, e per il prossimo. Chi ha potuto, oltre che presso le banche, ha cercato un sostegno dagli enti locali, che entro certi limiti sono riusciti a dare una qualche risposta; in altri casi è stata tentata la discesa nella stessa prosecuzione delle attività.

Sbaglierebbe a questo punto chi pensasse che, dovendosi in periodi di crisi sostenere le spese, è giusto colpire questo settore, ritenendolo un lusso. La cultura non solo è una finalità dello sviluppo, ma anche una risorsa. Non è quindi da considerarsi la spesa, ma il modo in cui essa è fatta. E' dal 1979 che siamo in attesa di leggi organiche di riordino delle attività musicali, di prosa e cinematografica in analogia con la produzione teatrale (per le teatrali) a quattro anni di distanza da quella data non solo non abbiamo le leggi di riforma ma dobbiamo ancora una volta affrontare la pratica del finanziamento che per il modo in cui sono concepite denotano chiaramente che vi è voluto continuare sulla strada di un finanziamento che non ha mai avuto.

Si è tanto parlato e da più parti, in questi ultimi tempi, della necessità di un rilancio nel segno dell'efficienza e dell'imprenditorialità del settore dello spettacolo, di restituzioni di capacità manageriali alle istituzioni che operano in questo campo. Questo discorso si è intrecciato con un altro, quello relativo alla difesa dell'identità culturale nazionale che evidentemente trova



La Scala di Milano. La cultura non solo è una finalità dello sviluppo, ma anche una risorsa

nella nostra tradizione musicale, teatrale e cinematografica un suo importante momento di realizzazione.

Tutto ciò è stato vanificato dall'incapacità dei governi che si sono succeduti nella ottava legislatura, e in particolare dei ministri dello Spettacolo, di far fronte persino ad impegni di ordinaria amministrazione. Ciò ha determinato uno stato permanente di precarietà, di incertezza, di crisi. Non si può certo parlare di rilancio produttivo se mancano le condizioni minime per attuarlo; al contrario, se le cose dovessero continuare ad andare avanti così, assisteremo da un lato all'accendersi della crisi del sistema pubblico dello spettacolo, mentre tra i privati ver-

mento che rifiuta la polemica, sia pure quella della deformazione avanguardistica. Il teatro vi appare come materiale e corpo e scenografia, come luogo dell'opera «resuscitata». E' quanto deriva dalla posizione teorico-pratica di un gruppo come La Gaia Scienza che nel suo ultimo spettacolo al Padiglione Borghese di Roma, Cuori strappati, ha liberato la ricerca dal corpo mistico della sperimentazione obbligatoria e dai protocolli liturgici della polemica ideologica rituale. Cuori strappati è forse il primo spettacolo internazionale della nuova area sperimentale italiana, con un sentimento allo stato puro, non servile nei confronti del desiderio (soggettivo, sociale o ideologico) e non più arrogante nei confronti della perdita di senso. Se si deve vivere al di qua del senso o al di là della storia o di fianco a qualsiasi istanza progettuale, allora bisogna trattare il corpo teatrale per quello che è spazio scenico, attori, colori, luci, scenografia, materia. E' possibile da sperimentare con una meraviglia rigenerata e offerta al pubblico senza risarcimenti ideologici.

In Cuori strappati non ci sono scorie o residui di scontri dialettici contro questo o quello, c'è un bisogno del corpo teatrale, un bisogno senza recriminazioni; c'è la felicità inventiva di chi sa coniugare mestiere e piacere, anima e corpo. Facciate le passerelle, staccate gli abiti ravvicinati, lenzuoli di plastica gocciolanti una recente pioggia teatrale, un moto continuo di oggetti, corpi, luci generate e si distaccano, si frantumano, si ricompongono in un moto del vitale fatto spettacolo. Un edgare interrotto di avanti e indietro, un accortissimo e un rinascere, un deviare e ritornare al centro, un apparire/sparire, un essere umano nel denso trarre della pulzazione continua della scena. Gli attori spuntano d'ogni parte e rientrano magiamente nell'ombra, scivolano lungo facciate colorate, si appendono a

tralicci o grattano vetrate ricoperte di mote, in un andirivieni beato e cradente di testa perenne schizzata nel pastello. Un teatro che sa manovrare innumerevoli trucchi angeli e sa fonder Meliùs e l'ultimo Godard, quello straordinario di Pasolini. Il film è dedicato a cartapesta colorata. Cuori strappati danza la primordiale del moto come manifestazione vitale, un'animazione delle cose e dei luoghi, la levitazione e l'innabissamento, l'arrotondarsi degli spigoli nella suprema armonia di una festa violenta e tenera tra Sud italico e contro-americano. Festa stralunata e ingegneria del magico, Cuori strappati fa danzare l'acqua e il sudore, i tessuti e le parti di montagna. Giocando a Pentoni, straordinario mimo dell'accortissimo, allude forse all'impossibilità di fuoriuscire dal recinto teatrale quando tenta di perforare la membrana d'acqua e plastica che rigetta in scena. Giorgio Barberio Corsetti espone ad evidenza il volto e il collo, la forma muscolare che scandisce le musiche del Teatro-Moon e i canti del Madagascar. Ambedue usano il corpo come uno scalfandro di gomma dura che incanera gioia e nuova sofferenza, ma indiviso, viene visto e incompiuto. La pienza di Varez è un'operazione vestita di stelle filanti metalliche, corpo armonioso sotto un arcano sorriso degli occhi enigmatici. Irene Grassoli è una bambola, un corpo che cresce guardando gli altri, e il suo pagliaccetto si incupisce in un abito scuro e troppo grande. Marco Solari si spezza come un uovo del vitalità e si distacca, si frantuma, si ricompone in un'operazione ultraleggera. Ma il vero protagonista dello spettacolo è il concerto di pareti, la drammaturgia di facciate colorate che si uniscono, si distaccano, si frantumano, si ricompongono, si spalanca il tracciato scenico, strumentando l'azione teatrale in una partitura spaziale inedita.

Maurizio Grandi



Irene Grassoli in «Cuori strappati». Il teatro appare come materiale e corpo e musica e scenografia, come luogo dell'opera «resuscitata»