

[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 trallicci 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 commedionisti ne hanno fatto un ingegnoso e assiduo uso nei secoli, sin da quando gli esseri umani hanno imparato a stare insieme e a raggrupparsi, vedendo rappresentate le loro fantasie e i loro difetti. Il cinema, a paragone del teatro, è stato più cauto e spargarino, ma ha avuto anche meno storia davanti a sé. Ad ogni modo, si è disimpegnato egregiamente nel confronto. Il successo (meritissimo) di *Victor Victoria*, trascurando *Tomb Raider*, di una commedia più ricche ricchiate sullo scherzo, è ancora fresco, e soprattutto, da Hollywood un altro raccomandabile campione, *Tootsie* di Sidney Pollack che si ragge su Dustin Hoffman, interprete versatile e disinvolto nei ruoli drammatici e nelle parti brillanti.

Le analogie con *Victor Victoria* non sono però così evidenti e sostanziali, 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*, i sessantenni in un suo 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 reppa un tanto teatrale di prima mano, ma registi e impresari non sono dello stesso avviso: se lo scritturano, gli assegnano partecine irrilevanti, altrimenti lo congedano con vaghe promesse e scuse. Anche il suo agente ha esaurito la storia di speranze e gli offre magre chances: poco più di qualche comparata. Alle strette, un po' per sbarcare il lunario, si iscrive a un corso di recitazione, un autentico dominatore della scena. Michael finze di essere donna, muta sembianze, si impara, si impegna, si presenta a uno studio televisivo che cerca un volto nuovo per una interminabile serie di spettacoli sentimentali-melodrammatico-erotico-drammatici. Michael s'impone agli esaminatori con sicurezza, ma che diciamo? con irruenza e in lì a poco gli iudici di ascolto saliranno per la misurata trasmissione.

Non c'è alcuna inverosimiglianza nella strategia di Michael, chi, a vengo superato la cinquantina, non rammenta il virtuosissimo trasformismo di un comico di un famoso (e pure) noto dimissionario del varietà, O'Brien, che nell'epoca del fascismo, in abiti da sciancato e avvolto in nuvole di fragranti profumi e con in testa cappelli di piuma, traeva in inganno platee di mezza città, e ragazzi in cenerini di quattordette? E quelli, oltre a tutto, erano tempi di austerità marziale, virilismo obbligatorio e severe rampogne quando, se si indossava che, alcuni lustri dopo, sarebbero venuti i Legnarni, né il più pascosano che a Parigi sui piccoli palcoscenici il travestimento era considerato una rivincita. Dopo che i nazisti l'avevano bandita dai cabaret di Berlino e di Monaco.

In *Tootsie* l'escsa dell'ambivalenza



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

sessuale, che sollecita la critica psicoanalitica e sbriglia i commentatori del costume, ha meno peso che gli altri. 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 appicca la vera identità di Jack Lemmon, niente affatto deluso se ne esce con una esclamazione sbalordita: « 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 ancora di fanciulla e se si tradisse sarebbe scambiato per una lesbica. Per giunta, nel padre di lei ha uno spassante anzianotto, selettivo, ansioso di consolarsi con una signorina nubile, non più in verde età e celebre. Siamo, però, nel classico nella tradizione dei repertori teatrali più codificati, e non abbiamo da ambularci striscianti, 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 vede di milioni di fans televisivi soltanto perché la sua perizia era misconosciuta e i soldi derivavano troppo spesso le sue tasche. *Tootsie*, il femminile 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, rinvaglia il prima mano, la trasforma in *Tootsie* in una simpatica, energica, ancora giovanile, risoluta e franca zitella che non si lascia passare la mosca sotto il naso e vendica le sottumissioni femminili all'imperio maschile. La strumentalità è in un accorgimento, che vale ad accattivarsi il pubblico in gonnelle e scarpie. Per un certo tipo di ideologia, 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 della sensorialità, la percezione dello spazio ambientale, il corpo come scenografia, il corpo come spettacolo implicito nel gesto, la metropoli come scenografia in costante che produzione teatrale, sia dal senso come valore di comunicazione.

La sperimentazione è denudata e denunciata da un tipo di ricerca teatrale esplicita a vista come poetica dei materiali e del corpo teatrale; una poetica degli «esercizi di stile» nel quale si trascrive oscuramente il rapporto tra corpo e mondo. Tutto ciò comportava la riduzione della teatralità

«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 una presente estenuata che ricicla la profondità del passato nelle superficialità 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 di salotto le dinamiche energetiche della sensorialità, la percezione dello spazio ambientale, il corpo come scenografia, il corpo come spettacolo implicito nel gesto, la metropoli come scenografia in costante che produzione teatrale, sia dal senso come valore di comunicazione.

La sperimentazione è denudata e denunciata da un tipo di ricerca teatrale esplicita a vista come poetica dei materiali e del corpo teatrale; una poetica degli «esercizi di stile» nel quale si trascrive 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 trattare 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 legislato dalle due Camere, istituzioni culturali pubbliche, imprese private e cooperative devono 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 confronto 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-

quidata la seconda parte del finanziamento statale del 1981.

Riassumendo, siamo di fronte a questa situazione: a stagione ormai ampiamente inoltrata, mentre non solo le ovvie necessità di cassa ma anche le disposizioni vigenti prescrivono una serie di adempimenti con le relative scadenze, primi fra tutti i bilanci preventivi, nessuno sa 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 stato tentato in disparte la stessa prosecuzione delle attività.

Sbaglierebbe a questo punto chi pensasse che, dovendosi in periodi di crisi contenere le spese, è giusto colpire il settore, ritenendolo un lusso. La cultura non solo è una finalità dello sviluppo, ma anche una risorsa. Non è quindi da contestare 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 (è analogo impegno di supplente del confronto 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-



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 al suo succeduto nella ottava legislatura, e in particolare dei ministri dello Spettacolo, di far fronte 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'accerchiarsi della crisi del sistema pubblico dello spettacolo, mentre tra i privati ver-

mento che rifiuta la polemica, sia pure quella della deformazione avanguardista. Il teatro vi appare come materiale e corpo e musica e scenografia, come luogo dell'opera « resuscitata. E' quindi 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 centralità 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 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, coristi, luci, scenografie, materassi, ecc.), 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 una 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 scarse, passerelle strette, scabi ravvicinati, lenzuoli di plastica gocciolanti una recente pioggia teatrale, un moto continuo di oggetti, corpi, luci generate dal principio primario del vitale fatto spettacolo. Un ondeggiare ininterrotto avanti e indietro, un accorciarsi e un riaccurarsi, un deviare e ritornare al centro, in apparire/sparire di pure umane ma senza tracce della pulzazione continua della scena. Gli attori spuntano d'ogni parte e rientrano magiamente nell'ombra, scivolano lungo facciate colorate, si appendono a



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