

Titolo || Teatro come mito, come possessione, come trasgressione: Genet ed Eschilo nel lavoro della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || Davide Barbato (a cura di), *I teatri della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*, Editoria & Spettacolo, 2007

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

## **Teatro come mito, come possessione, come trasgressione: Genet ed Eschilo nel lavoro della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa**

di *Giuseppe Bartolucci*

Credo che per i Marcido si debba propriamente parlare di teatro come possessione, ossia di teatro divino, perché al suo interno sono totali la possessione ed il sacrificio, mentre il divino è invocazione e contemporaneamente la rivelazione di un combattimento senza la cui presenza questo conoscere esatto, questa ricreazione del fare, non può darsi. Il sacrificio poi è dono privilegiato che un simile teatro riceve dagli dei, regalmente, a titolo di prova, di verità.

Così i Marcido appartengono idealmente ed esteticamente alla linea e all'eredità del tragico, a quel passaggio arcaudiano che vede l'aspirazione alla sacralità esistere accanto alla follia dell'arte e della stessa vita. (Vedi il trionfale esordio con Genet, lo scontro realmente fatale con la poesia di Campana, quindi l'invasione eschilea lucida ed ossessivamente incendiaria, quando già all'orizzonte s'annuncia inevitabile Gongora, quale vessillo d'estrema pertinenza con la loro concezione poetica ed esistenziale, sovraccarica e nello stesso tempo assolutamente definita).

Bisogna rifarsi ai tempi segreti e gloriosi della soffitta di via Berthollet, per respirare per cogliere il mito dei Marcido; quando salirne le scale era già un'iniziazione d'animo, un batter fitto del cuore, uno scoprire ed accogliere visi ed azioni di antica familiarità e di grande semplicità. E poi quell'improvviso squillo di battaglia, quel rovente duello con la lingua di Genet, in uno spazio ovattato e riflesso da tanto colore rosso da sembrare un palcoscenico pronto ad ospitare un assalto mortale: quella "danza di guerra" di cui il titolo apocrifo diceva così bene. Impossibile dimenticare quel rito genetiano lassù sotto i tetti di Torino, svolto con pura passione, però esattissimo, esaltato fino al parossismo, però rigorosamente descritto.

Dallo "Studio" è stato naturale per la compagnia discendere all'opera; naturale costruire uno spazio architettonico che respirasse a tutto raggio, e da quell'angolo di cielo urbano, calarsi appunto in una struttura cosiddetta "Ovale" realizzata in ferro ed in legno, con una chiara e misteriosa intuizione di recinto, e con un altrettanto importante ed ancestrale indicazione di combattimento. D'altronde questo passaggio dallo "Studio" all'opera era anche una scommessa con se stessi, con il proprio venire al mondo pubblicamente; era insomma la prova della loro vocazione. E chi meglio di Genet poteva esser compagno di questa iniziazione teatrale, di questa lotta a coltello con la parola, con la modernità, con il tragico? Chi se non Jean Genet che della parola fu gran maestro cerimoniere, poteva abitare lo spazio di quella "danza di guerra" risultata dalla scrittura delle sue "Serve"?

La vocazione della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa non è stato facile riconoscerla. Pochi i critici, all'inizio, e tanti all'opposizione; qualche stima vagante e scarsissima reale adesione. Non più giovanissimi, ma assai preparati, si sono trovati immediatamente nell'agone, dove li si è confusi e traditi più volte, a caso, sbadatamente, oppure con piena coscienza. Ciò nonostante il loro Genet, sia lo "Studio" che lo spettacolo vero e proprio, ha trovato parecchie risposdenze, e via via il loro nome, la loro presenza ha acquistato pregnanza ed autorità. Gli si è concessa una qualità ambientale indiscussa, un'incidenza interpretativa di gran rilievo, e fuori dall'orizzonte attuale, un'umiltà ed un orgoglio, un disegno ed una tenerezza eccezionali nel campo minato e sospettoso alquanto della "ricerca" teatrale.

Tuttavia è come se li si aspettasse al classico varco, come se gli si volesse concedere un'altra prova, la definitiva conferma non tanto del valore, quanto dell'autenticità, non tanto dell'esperienza, quanto della sincerità.

Ebbene "L'Agamennone: una giostra" è un ulteriore prova di possessione teatrale e di trasgressione espressiva inserita nell'ambito di una ricerca profetica e visionaria che si sta estendendo e minaccia positivamente di essere, di manifestarsi come l'unica strada percorribile, e comunque senz'altro la sola che percorrere abbia un significato. Qui penso a Leo, a Federico Tiezzi, ai ragazzi della Raffaello Sanzio, ed è in questo ristretto panorama che Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa conferma con il suo spettacolo greco una natura insieme eccentrica e classica, rafforzando l'idea di trovarsi davanti ad un gruppo certamente molto singolare. Scrivono i Marcido: "Il testo eschileo è per noi un testo sapienziale e la sua lingua una lingua regale... un labirinto ha accolto il nostro sforzo, un intreccio di fonemi districabile a fatica, quasi ogni parola fosse un enigma la cui soluzione ci arrivasse da un abisso memorabile del tempo, quel tempo che precede la scrittura... i millenni del canto...".

Labirinto, millenni del canto, preistoria della parola, sono questi allora i componenti del luogo mentale, del dispositivo rappresentato dall'Agamennone, e tutt'assieme ne regolano il movimento, per geometrica rigosità di scambio tra parola e gesto, tra costumi e luci, e per corrispondenza altresì del mito come sublime eterno ritorno, appeso sul limite tra arte e vita, sul confuso limite di destino e tragedia.

Anzi ciò che la "giostra" emblemizza alla luce di queste considerazioni, non è nient'altro che l'immobile concentrazione mitica di un "verbo" che oltre ad essere l'erede perfetto dei nominati millenni del canto, sta pure formando una "scienza" talmente incrociata (bastarda) tra il divino e l'umano da poter sopportare la sapienza degli astri ed usarne le fitte costellazioni, decifrandole.

Diverso è lo stato d'assalto alla lingua di Genet, rispetto a quello del testo classico, pur potendoli entrambi chiamare precisamente assalti, perché vivendo il primo d'appropriazione a suo modo eccitata e concentrica, abbisognava di un accerchiamento senza respiro, il secondo invece voleva il vuoto attorno a sé: uno spazio silenzioso ed aperto al canto. Questa differenza d'approccio si sposa convenientemente con il lavoro degli attori e con il nuovo, ardito, spazio scenografico, per passaggi, insisto, di gesti geometrici (misuratori della terra) minimali, per figurazioni barocche e mobili a cui la giostra scenica non fa soltanto da contenitore solenne, da luogo irreali in cui precipitano gli enigmi stessi del fare teatro, ma fa anche da solido

Titolo || Teatro come mito, come possessione, come trasgressione: Genet ed Eschilo nel lavoro della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || Davide Barbato (a cura di), *I teatri della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*, Editoria & Spettacolo, 2007

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

confine tra sacro e quotidiano, tra fato ed esperienza.

Ma torniamo alla reggia degli Atridi, al suo concentrico delirio, e dunque alla “giostra” nudamente: “Il palazzo reale, in questo caso sia platea che palco, è composto da due parti solidali, ma misteriosamente distanti fra loro: la porzione esterna contiene il pubblico spettatore, la parte interna è dedicata al dramma. L’azione si svolgerà su quattro piani: la piccola arena centrale, il soffitto che le sta sopra e che ha funzione di cielo attrezzato, il praticabile ligneo che forma una passerella orchestrale avvolgendo l’arena, e finalmente il piano inclinato delle corde, in alto, sopra gli spettatori”. La prova del tragico avviene perciò in una macchina scenica tale da non lasciar scampo a letture di superficie o di maniera, ma obbligando ad una osservazione partecipata e complice.

L’Agamennone dei Marcido non è soltanto azione teatrale, ma è anche un momento primario del loro pensare la teoria, del loro essere critici dentro un progetto artistico che presenta rischi permanenti per le convenzioni (convinzioni) teatrali cosiddette “di sperimentazione”, in quanto si tratta di un progetto completamente slegato dall’espressività e dalla sensibilità epidermica, e tutto inscritto invece nello spettro passionale, dove un reticolato fonetico/gestuale d’amplissimo respiro, può esplodere tramite un’energia senza riposo, tutt’attorno a sé, defluendo sulle opere, sulla scrittura poetica, sulla stessa pelle dei personaggi e degli attori con un’intensità lavica.

In questo senso i Marcido dimostrano di non far conto della spettacolarità proprio per eccesso di tensione, anzi, rifiutandola nelle sue manifestazioni più arrese e mistificate, possono riuscire ad accendere il massimo grado della rappresentazione, dello spettacolo, dandogli trasparenza e compiutezza assolute.

E se c’è una compagnia, un gruppo, che abbia rigetto e negligenza completa nei confronti del “sensibile” (parliamo della tecnica e del gusto e dello stile, s’intenda!) più di qualsiasi altra compagine oggi “ricercante”, quel gruppo, quella formazione, quella compagnia è la Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa.

Così la loro entrata nel teatro italiano è stata a suo modo gloriosa e inaspettata, di speciale risalto e di vera inattualità, soprattutto tenendo presente una capacità critica, che per quanto concerne l’acutezza dell’indagine, la forza delle ragioni intellettuali con le quali essi affrontano ed analizzano il lavoro in corso, trova paralleli qualitativi esclusivamente nel dettato teorico dei Magazzini e, per un certo versante, in quello della Raffaello Sanzio.

Uno spessore critico cosiffatto, non sempre favorisce i Marcido, nel senso appunto che esso appare un’invasione di campo suscettibile di essere recepita come presunzione; ma privi di questo disegno critico, i Marcido non avrebbero potuto disporsi nel campo della ricerca, come invece hanno fatto, con orgogliosa autonomia, accumulando risorse di energia a fronte dell’andamento spesso troppo dispersivo ed omologante del teatro giovane. Inoltre tale disegno critico è corredato da grandi passioni e da influenza personali, non è un semplice apparato culturale e neanche un’astuta mappa per le tattiche di campo, ma vive di segrete corrispondenze, di adesione sentimentale e di confronto; perciò è in quest’ottica che si fanno davvero ineccepibili i riferimenti: se penso allora a dichiarazioni di affidabilità relative a Federico Tiezzi, Marion D’Amburgo, Sandro Lombardi, già posso intuire e quasi “prevedere” il senso e la portata del lavoro dei Marcido, il loro rendiconto di memorie, la loro ascendenza poetica e anche affettiva. Ma dietro queste affermazioni di metodo, di poetica, di tecnica, rimane fortissimo il richiamo a Carmelo Bene ed al suo insediarsi principe nel teatro, al suo privilegio di attore/artista capace di giocarsi l’esistenza sulla scena.

Il cammino artistico della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa viene così chiarendosi ed espandendosi senza alcun timore reverenziale, per puro e semplice ampliamento di riconoscenza.

Le predilezioni retoriche, gli indizi di un’attoralità inconsueta, certe tonalità “magnifiche”, certi sentieri di parole, certi inseguimenti artistico/patologici non potrebbero spiegarsi che con questi riferimenti, questi richiami, queste, non dimentichiamole, affezioni.

Infine c’è da render conto della stessa vena poetica di Marco Isidori, accanto alla limpidezza di scrittura e conduzione gestuale di Ferdinando D’Agata, alla forza d’urto per tonalità e continuità di Maria Luisa Abate, alla lucida progettazione e realizzazione scenografica di Daniela Dal Cin, quali elementi di forza della compagnia.

Tutto questo affollarsi e confondersi di seduzione e aggressività, appartiene ed è caratteristico della punta avanzata della ricerca teatrale, non è affatto prosecuzione o aggiornamento, procede bensì da uno stacco, da una deviazione sicura. Possiamo adesso, ancora una volta in qualità di spettatori segreti e vicini, per misteriose ed evidenti corrispondenze indulgere a qualche visione personale, ad una traccia soggettiva.

Il volto ieratico, per esempio, di Marco Isidori, ed al tempo stesso rotondo, d’antico stampo meticcio, e di fortissima cassa di risonanza, per vibrazioni tattili, per suggestioni sonore. Con una lucidità, una follia dell’occhio ed una penetrazione divina nello sguardo; egli ha in scena il compito di distribuire scariche di energia, regolando l’altrui respiro. Poi ci viene rivelata la presenza ambientale di Daniela Dal Cin, silenziosa e nascosta custode delle realizzazioni spaziali delle opere, docile ma imperterrita sacerdotessa della fiducia nel lavoro del gruppo e della difesa della sua produttività, oltre che fornitrice, artisticamente e progettualmente del senso materiale delle rappresentazioni dei Marcido: s’occupa infatti della loro magnificenza, della perfezione del loro ordito in una prospettiva di esattezza e di eternità.

Quanta fatica è richiesta a Maria Luisa Abate! E quanto ripudio per il suo passato cosiddetto “tradizionale”, essendole richiesto dal progetto misterico dei Marcido d’essere invasata da un dio e di reggerne la follia con gli strumenti invece umani, di uscire allo scoperto per nervi e per cuore, diabolica e candida, deforme ed egualmente formando.

Resistere a questa sontuosità, a questa, dobbiamo dirlo, angelicità animalesca, è, del resto, il compito e la finalità di tutti,

Titolo || Teatro come mito, come possessione, come trasgressione: Genet ed Eschilo nel lavoro della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || Davide Barbato (a cura di), *I teatri della Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa*, Editoria & Spettacolo, 2007

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

così che Laretta Dal Cin, inaspettatamente, entra nel gioco, nella lotta, forte di una sua compostezza, di una sua soggettività, e si adegua, esponendosi all'iniziazione con riconoscenza di sé e della sua rappresentatività. Da ultimo Ferdinando D'Agata che sa imporre una sua andatura, una sua fisicità a tutti gli altri, per esperienza di movimento e per consapevolezza di ritmo, ma principalmente per conoscenza del disegno generale. Cosicché alla Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, bisogna riconoscere non solo maturità, ma avvenire, per reciprocità dei modi e degli intenti, per l'unità concettuale e produttiva, direi per aiuto, se si può affermare, concentrazionario, di comune servizio in nome dell'arte e della vita.