

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

64



internet: www.teatrinodeifondi.it

e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Matéi Visniec

Occidental Express

*traduzione a cura di Gianpiero Borgia
in collaborazione con il cast*

saggio introduttivo di Gerardo Guccini

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012
via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-340-3



L'IMPRENDIBILE TRENO DELLA STORIA
di Gerardo Guccini

Di fermata in fermata, su *Occidental Express* salgono caratteri, elementi e strutture che provengono dal laboratorio drammaturgico di Matéi Visniec. Questa recentissima pièce, qui edita per la prima volta, si compone, come *Teatro decomposto o l'uomo pattumiera* e *Attenzione alle vecchie corrose dalla solitudine*, di episodi in parte autonomi e in parte connessi da rimandi e ritorni di personaggi; come *La donna come campo di battaglia*, ricorda il disseppellimento dei cadaveri dai carni bosniaci; come *La storia degli orsi panda raccontata da un sassofonista che ha una ragazza a Francoforte*, fa riferimento al sassofono (strumento che, in Visniec, connota l'Occidente più sentimentale e affettivo); come *La parola progresso sulla bocca di mia madre suonava terribilmente falsa*, rappresenta la dittatura del business e la mercificazione della donna; come *La vecchia signora che fabbrica 37 cocktails molotov al giorno*, osserva l'azione subliminale esercitata delle etichette e delle segnalazioni commerciali; come *Lavoretto per vecchi clown*, innesta all'azione momenti di animazione teatrale e gioco scenico; come *Della sensazione di elasticità quando si cammina su dei cadaveri*, mette in scena gli oppositori al regime comunista, evidenziandone l'attuale spaesamento; infine, come quasi tutte le pièces di Visniec, riprende l'arcaico dialogo fra i vivi e i morti, testimoniando le persistenze rituali del testo drammatico. Eppure, niente di più lontano dall'autocitazione e dall'autoreferenzialità dei linguaggi di questa drammaturgia in presa diretta con le trasformazioni del-

l'esistente. Visniec adatta e riprende elementi già sperimentati, ma non chiede che lo spettatore ne riconosca precedenti e fonti. La "citazione", intesa come categoria estetica e orizzonte percettivo, gli è profondamente estranea. Nella sua opera, quanto ritorna non rimanda a se stesso, e cioè non viene utilizzato in quanto segno del proprio permanere e trasformarsi, ma costituisce un segno teatralmente potenziato del discorso drammatico. Un segno potenziato per l'autore, che, nel comporre nuove pièce, manipola figurazioni drammatico/performative composte di parole e presenze, intonazioni e atti, significati letterali e aloni di senso. E potenziato anche per il lettore, che percepisce, attraverso le parole, l'accadere dei dialoghi e delle narrazioni, e, attraverso questo dire in stato di rappresentazione, le immagini verbalmente espresse.

I laboratori della composizione drammatica – siano questi virtuali oppure concreti – restituiscono agli autori repertori di materiali che sollecitano diverse modalità di composizione. Da un lato, tali repertori possono alimentare sviluppi formali che individuano nel lavoro sul linguaggio il proprio principale contenuto semantico; sicché, a fronte di performance così realizzate, non ci si chiede quel che comunicano, ma come si rapportano ai sistemi linguistici che le costituiscono e con cui confinano. Dall'altro, invece, il consolidarsi e il dettagliarsi, di pièce in pièce, della dimensione performativa di certi personaggi, metafore o situazioni, affina gli strumenti dell'espressione drammatica. E cioè fornisce al drammaturgo figurazioni intimamente possedute e modificabili, che orientano il procedere della composizione testuale intorno alla propria particolare consistenza: virtuale all'atto della scrittura, ma tutt'altro che puramente immaginaria o astratta, essendo intinta nell'esperienza del reale e del lavoro scenico.

È questa la via intrapresa da Visniec. Come le secentesche "commedie ridicolose" per personaggi in maschera, come i testi del teatro Nō, come la "scrittura scenica" di Beckett, la sua drammaturgia procede da identità sceniche, che non nascono dalla gestazione lette-

raria della *fabula*, ma attivano esse stesse il testo, lo enunciano, lo sfidano ad esistere in risposta al loro esserci – proprio come fanno le maschere dell'Arte, i personaggi del teatro Nō e quelli di Beckett: tutte tipologie drammatiche, che divergono dal realismo dei personaggi/persona per sperimentare personaggi/presenza oggettivati da quanto fanno e dicono. Nell'ambito di questa modalità, gli elementi tratti dai repertori drammatici (caratteri, situazioni, immagini) impiantano all'interno del processo di composizione costellazioni di figurazioni drammatico/performative, che comportano precise implicazioni di senso. Per questa ragione, *Occidental Express*, che fra le pièce di Visniec è forse la più ricca di rimandi, è anche quella che intreccia i concetti e i temi che caratterizzano l'opera complessiva di questo autore in una sorta di summa provvisoria e ironica.

Occidental Express ha debuttato a Barletta (Teatro Curci, 23 ottobre 2011) nell'ambito d'un articolato progetto sostenuto dal Teatro Pubblico Pugliese e realizzato da attori italiani e rumeni: i primi del pugliese Teatro dei Borgia e i secondi del Teatrul de Marionete di Arad. L'iniziativa nasce da un'idea di Gianpiero Borgia, regista dello spettacolo e convinto sostenitore del teatro di Visniec di cui ha messo in scena *Come spiegare la storia del comunismo ai malati di mente* (Teatro Stabile di Catania, 5 dicembre 2008). Partecipando a questa progettualità a più voci, il drammaturgo ha proposto una pièce imperniata alla contrapposizione simbolica fra due dinamiche di spostamento: quella dell'Orient Express, il mitico treno emblema del lusso occidentale, e quella dell'Occidental express, che non è propriamente un treno, ma un formicolante flusso migratorio di corpi e menti verso i più vicini epicentri del modello americano, i paesi della comunità europea. Descrivendo questa folla di identità sradicate e nuovi apolidi, Visniec ha liberamente attinto al repertorio di situazioni e immagini definito dalla terza "fase" della sua drammaturgia, che dopo le pièces del "suolo", composte sotto Ceaucescu in chiave anti-regime, e quelle del "cielo", seguite all'espatrio in Francia (1987) e dedicate ai "rapporti perversi" fra l'uomo e i grandi temi (la morte, l'immortalità, l'amore), ha nuovamente affrontato il

mondo dell'Est, trattando le guerre balcaniche degli anni Novanta, la "resistenza culturale" degli intellettuali e degli uomini di teatro durante il periodo comunista, e il passaggio dalla dittatura politica a quella delle necessità indotte e del *business*.

La drammaturgia di Visniec espone dinamiche storiche e trasformazioni antropologiche che non vengono date per conosciute, ma percepite con un senso di stupore che ritrova il lato meraviglioso e orribile dei fatti che l'informazione quotidiana presenta come pure e semplici "notizie" avulse dall'esistenza del destinatario. Per questo, le sue figurazioni drammatico/performative, nel venire trasposte e riprese, non riproducono espressioni prestabilite, ma partecipano a processi di conoscenza che si risolvono in nuove sintesi visionarie. *Occidental express* conferma il perpetuo divenire di questa drammaturgia, coniugando all'animato affresco della pièce, dove appaiono prostitute e soldati, laureandi e professori, musicisti e attori, migranti e prigionieri, le peregrinazioni di un vecchio cieco, che proietta sulla drammaturgia di Visniec l'ombra tragica di Edipo.

All'inizio dell'*Edipo a Colono*, l'ultima tragedia di Sofocle, il protagonista giunge nelle vicinanze di Atene guidato dalla figlia Antigone. Esiliato, cieco, affranto, il vecchio Edipo cerca di sedersi su una pietra, ma viene fermato da un abitante del posto. Lì non si può sostare, il luogo è sacro. Per quale ragione? Chiede Edipo. L'informazione che ha per risposta tocca l'essenza del sacro, la sua natura di confine e potenza racchiusa nelle cose concrete (un albero, una pietra, una sorgente). "Il suolo che calchi – afferma l'abitatore – è detto 'soglia bronzea' di questa terra, baluardo d'Atene". Anche *Occidental express*, inizia con l'entrata in scena d'un padre cieco guidato dalla figlia. Anche qui, come nell'*Edipo a Colono*, il padre, sospinto su una sedia a rotelle, vuole toccare qualcosa di pericoloso e proibito: l'Orient Express che transiterà nel piccolo scalo ferroviario. Anche qui, il proibito è "soglia" di un altro mondo: l'Occidente che il cieco saluta con trasporto ("Parigi... Parigi... Ciao... Occidente! Occidente, L'Oriente ti saluta!"). Anche qui, il sacro è avvolto

in involucri di metallo immaginario. Al metaforico "bronzo" della "soglia", corrisponde infatti una carrozzeria doppiamente ineffabile. Se anche l'Orient Express transitasse per davvero nella piccola stazione rumena, il vecchio non lo potrebbe certo sfiorare, ma il celebre treno non passa né passerà di lì. Sicché la figlia e il capostazione inscenano una finzione clownesca. Mettono un ventilatore in faccia al vecchio, gli fanno udire la registrazione d'un treno in corsa, imitano il gracchiare dei corvi che s'alzano dai binari. Tutto per simulare il passaggio dei vagoni.

La scrittura di Visniec sviluppa le situazioni sceniche intrecciandone le molteplici implicazioni: concrete, ludiche, immaginarie, narrative, concettuali. Dal punto di vista pantomimico, in questa prima scena, vediamo un giocoso teatrino, che illustra il tenero inganno di un coppia di innamorati (la figlia e l'impiegato ferroviario si baciano nascostamente). Dal punto di vista drammatico, la stessa situazione esibisce invece la percezione che il vecchio ha dell'Orient Express: una meravigliosa "soglia bronzea" di Parigi, che, invece di circondare la città, attraversa le piccole stazioni dei Balcani riaccendendo le speranze di chi, come lui, ha pagato con la prigionia in Russia, il diritto di avvertire, al passaggio dei vagoni, almeno il sentore di un Occidente lontano e, di fatto, incorporeo, mitico, mentale. Mostrando la simulazione d'un treno che non c'è, il teatrino rappresenta all'immaginazione degli spettatori quello che passa nella mente del vecchio, le cui immagini interiori, non meno di quelle del cieco Edipo, che, ispirato dagli dei, raggiunge il luogo della sua misteriosa dipartita, sono, come vedremo, l'effettivo contesto dello scioglimento concettuale della pièce.

Visniec, è vero, compone per scene staccate e sostituisce alla tipologia dei personaggi/persona personaggi/presenza che non implicano ambiti d'esistenza imitativi del reale. Tuttavia, la sua drammaturgia continua l'antica missione di narrare il mondo. In questo teatro, la relatività della realtà scenica, la sua insofferenza a comprimersi, a nascondersi, a farsi sostituire in toto dalla realtà drammatica, svilup-

pa un linguaggio che dice teatralmente i fenomeni dell'esistente, inquadrando i dati di realtà in narrazioni "a chiave", che, di tali dati, non ricompongono il contesto originario, ma affrontano il senso, le dinamiche di penetrazione nel corpo e nella mente dell'uomo contemporaneo.

Il fatto che l'Oriental Express non passi nella piccola stazione balcanica riflette effettive trasformazioni storiche. Inaugurato nel 1883, il treno passeggeri, che collegava Parigi Gare de l'Est a Istanbul, è stato definitivamente soppresso nel 1977 a causa della concorrenza dei trasporti aerei. Ora l'Orient Express è nuovamente attivo, ma il suo passaggio è estremamente raro, solo due o tre volte all'anno. Il vecchio dunque vagheggia un treno che non solo non c'è, ma che, come servizio permanente, non esiste più. Il suo desiderio ha per oggetto una dimensione del passato, che non evolve e non produce mutamento. Nei due successivi episodi, questo personaggio si confronterà con le conseguenze delle trasformazioni storiche e celebrerà infine, con toni elegiaci e grotteschi, la sincronia col passato. Prima però esaminiamo le scene che intercorrono fra il primo e il secondo momento di questa breve 'tragedia', che riproduce l'edipica vicinanza fra miseria e sacro, cecità e visione.

La Scena 2 mostra alcune prostitute rumene che, all'esterno d'una base americana, aspettano l'uscita dei soldati. Nella Scena 3 siamo a Parigi, due suonatori di strada, un americano col sassofono e un rumeno con la fisarmonica, fanno amicizia in una stazione della metropolitana. La Scena 4 ci porta su un treno di lusso che attraversa i Balcani, è il nuovo Orient Express: un gruppo di attori travestiti da zingari preparano folcloriche scene di matrimonio da rappresentare non appena varcato il confine fra Slovenia e Croazia. I loro dialoghi hanno per oggetto l'immaginario stereotipo dei ricchi viaggiatori, al quale debbono sforzarsi di corrispondere. Anche per questo, ritorna il personaggio con la fisarmonica della Scena 3: tipica immagine del gitano romeno. Le osservazioni degli attori toccano tanto la realtà del teatro che la violenza del mondo balcanico. Sul finire della sce-

na, questa emerge dalla proposta di sostituire allo stereotipo dello zingaro quello dell'ubriaccone. Dice uno degli attori, improvvisando il nuovo personaggio: "Bevo quanto vuole il mio fegato! Hai capito? Chi ti ha mandato a cercarmi? Tua madre? Dille che le estraggo gli intestini, così... (verso il direttore) Questo è universale... Le bestie balcaniche...".

La Scena 5 è nuovamente dedicata al vecchio, che però in parte corrisponde e in parte si differenzia dal personaggio che abbiamo conosciuto all'inizio della pièce. Lo segue a distanza, non già la figlia, ma la nipote, che resta fuori scena. Inoltre, il vecchio non è più paralitico, mentre permane la cecità, che lo porta a fare continuamente domande.

I personaggi di Visniec sono attori che impersonano personaggi. Per questo, danno l'impressione di avere indosso elementi di trucco e di costume distrattamente applicati e pronti a passare dall'una all'altra parte, oppure sembrano attraversare di propria iniziativa le diverse situazioni, come il rumeno con la fisarmonica, che passa dalla stazione del métro all'animazione sull'Orient Express, oppure lo stesso vecchio cieco, che appare anche all'esterno della base americana dove parla con le prostitute. Il teatro contemporaneo è luogo di possibili, che manifestano una natura relativa e instabile anche nell'immaginario dell'autore, primo e virtuale interprete dei suoi personaggi. Ciò che determina il potere evocativo delle parti scritte non è, insomma, il loro mantenimento all'interno d'una coerente convenzione rappresentativa e finzionale, ma la capacità di attivare in chi legge l'impulso a raffigurarsi il parlante. E ciò tanto nella mente dell'autore che in quelle dell'attore e del lettore, inevitabili coautori delle proprie percezioni.

Nella Scena 5, il vecchio non vive più un tempo sincronico calibrato sull'aureo mito dell'Occidente. Alla metaforica "soglia bronzea" dell'Orient Express fa ora luogo la caotica moltiplicazione dei confini fra gli stati. Su tutte queste linee di separazione, il vecchio svolge un

rituale capovolto: ci piscia sopra. Portato dalla nipote, scende dalla macchina, si fa indicare dalla guardia frontaliera il luogo esatto in cui passa il confine e poi urina. La Storia, però, è più veloce di lui. Dice: “Quando penso che ho finito con una regione, all’improvviso appare qualche paese indipendente... Al diavolo con queste frontiere, mai che riesci a pisciare su tutte...”. Dov’è l’assurdo? Nella desacralizzazione dei confini? O nel loro paradossale moltiplicarsi ai bordi e all’interno d’una Europa che si vuole Unita e senza confini? Visniec ci ricorda che la Storia ci ha distanziati e corre davanti a noi più veloce del vivere, che non può né collaborare né competere col suo frenetico operare: le società ne vengono trasformate e gli individui mutano di conseguenza. L’azione trasformativa che, nella storiografia marxista, passava dall’individuo sociale alla società e da questa alla Storia sembra ora muoversi in senso contrario. L’inversione è chiara, anche se il soggetto di tale agire appare sfumato, senza volto. Si tratta della finanza? della globalizzazione? dei “poteri forti”? Il vecchio piscia sui confini tracciati da questa Storia impersonale, consacrandone, per così dire, l’assenza di sacralità. Il parlante descritto dalla parte del vecchio è contrassegnato da alcuni fattori, che ne attraversano le metamorfosi: la cecità; la vastità delle immaginazioni interiori; la ripetitività rituale dell’agire; il paranoico interesse per le “soglie”, prima, l’emblematico Orient Express, poi, gli intricati confini della nuova Europa. Possibile che la composizione di questo personaggio abbia ricavato l’uno o l’altro dei suoi elementi dall’*Edipo* di Sofocle?

Durante le prove dello spettacolo, Borgia e gli attori si sono frequentemente riferiti alla storia di Edipo e Antigone per inquadrare le interpretazioni del vecchio cieco e della figlia, mentre Visniec, discutendo del lavoro in occasione di un incontro pubblico con il regista, Andrea Porcheddu, Nick Awde e Gabriele Vacis (La Tana, Sala Rossa del Castello di Barletta, 21 ottobre 2011), non ha fatto cenno alla tragedia sofoclea. Silenzio significativo. Visniec, infatti, ama esplicitare all’interno dei testi – forse anche per segnalare la relatività delle presenze teatrali – le proprie fonti letterarie: Cechov,

Beckett e Ionesco, sopra tutti. Se di Sofocle non si fa menzione, è quindi segno che *Occidental Express*, a differenza dell’*Ultimo Godot* o della *Machine Cechov*, non nasce da un’opera drammatica. O, quanto meno, dall’opera drammatica di un altro autore. Il rapporto fra una figlia e un padre immobilizzato su sedia a rotelle costituisce infatti l’episodio centrale di *Cavalli alla finestra*, la prima pièce di Visniec rappresentata in Occidente dopo l’espatrio. Qui, però, il padre è un personaggio senza vista interiore; non sa dormire, se dorme sogna di svegliarsi e quando è sveglio, come dice la figlia, “dev[e] chiudere gli occhi” per non restare accecato dalla troppa veglia, ma chiudere gli occhi lo fa dormire. Per lui, né la veglia né il sonno sono condizioni in cui entrare in contatto con il mondo esterno e le sue immagini. *Occidental express*, pur presentando un’analogia coppia, capovolge il tipo del padre, al quale attribuisce una capacità visionaria scenicamente evidenziata dalla soppressione della vista. L’assemblaggio di questi elementi drammatici, in parte inclusi nel repertorio personale dell’autore, in parte indotti dall’assimilazione drammatica delle trasformazioni storiche, ha dunque suscitato un situazione analoga a quella del mito edipico, dove un padre cieco viene accompagnato dalla figlia verso un appuntamento con le proprie visioni interiori. Ma l’analogia col mito favorisce e consente il riemergere di archetipi fondanti, per cui non ci dobbiamo troppo stupire delle ricorrenze fra l’Edipo antico e questo cieco a noi contemporaneo.

Dopo il grottesco rituale della Scena 5 – vero e proprio fulcro concettuale della pièce – il contenuto degli episodi tende ad allargarsi, includendo (specie nelle Scene 6, 9, 11) l’esplicita trattazione delle trasformazioni in atto. Nella Scena 6, uno studente discute di fronte alla commissione di dottorato una tesi che dimostra come il crollo del comunismo sia stato provocato dalle etichette sui prodotti venuti dall’Occidente. In quella successiva, un giovane editore rumeno chiede al padre di pubblicare con lui un libro di memorie sul suo tradimento politico. “Il fatto che hai tradito – gli dice – è il tuo unico capitale... E adesso che è arrivato il capitalismo sarebbe una

stupidaggine non usarlo...”. Nella Scena 8 due migranti clandestini, un uomo e una donna, vengono scaricati in piena campagna, non sanno dove si trovano, così, mentre cercano di capirlo, i paesi della tormentata geografia balcanica appaiono e scompaiono nel buio intorno a loro. La Scena 9 è un episodio di teatro nel teatro, tutti gli attori parlano al pubblico impersonando attori assai diversi da quelli che sono: le rapide battute inneggiano infatti alla svalutazione delle culture native e all’affermazione d’un modello globale: “Abbiamo una lingua comune. Abbiamo valori comuni. Abbiamo una direzione comune verso la quale guardare [...] Hi! [...] By, by ! [...] See you”. Nella Scena 10, due giovani appena gettati in cella, si chiedono come comportarsi durante l’imminente interrogatorio: nessun indizio fa comprendere la causa della detenzione, che potrebbe tanto essere dovuta a cause politiche che a condizioni di clandestinità. Di conseguenza, il dialogo sovrappone la repressione politica dei passati regimi al controllo sociale delle società contemporanee. La Scena 11 è una variante della Scena 6 e, al contempo, un risvolto concettuale della Scena 9. Lo studente discute ora una tesi che postula l’esistenza di un popolo balcanico, che si sarebbe continuamente mimetizzato assumendo la lingua, i costumi e i valori dei popoli invasori. Si tratta d’una argomentazione “a chiave” che traduce nel paradosso d’un popolo indimostrabile e invisibile l’omologazione delle culture e dei linguaggi, cui rimanda anche il dialogo a più voci della Scena 9. La Scena 12 è quasi una firma dell’autore, che non poteva far mancare a quest’agile summa concettuale la sua tematica più caratteristica ed essenziale: il richiamo dei morti.

L’ultima scena inizia con le stesse battute della prima. Il cieco vuole toccare l’Orient Express in transito. Ora, però, la situazione si sviluppa diversamente. Dopo aver mostrato un mondo occidentale che cancella i linguaggi nativi e monetizza il tradimento, la pièce esibisce il diverso immaginario che alimenta i desideri del vecchio cieco. Questa volta, la figlia e l’impiegato ferroviario simulano la fermata del treno e mettono la porta staccata d’un vagone a portata del vecchio, che ne afferra la maniglia entrando da protagonista nel

teatrino allestito dagli altri due personaggi. Vuole vedere Parigi e chiede alla figlia di descrivergli la Tour Eiffel, Notre Dame e, già che c’è, anche il Colosseo. Se si trattasse di una rappresentazione realistica, diremmo che il vecchio si dimostra complice dell’inganno. Qui, invece, non sono necessarie motivazioni psicologiche: i personaggi/presenza riversano le implicazioni del loro esserci modellando, non già una riproduzione imitativa del reale, ma una realtà inverosimile e concreta, che veicola e intreccia penetranti percezioni dell’esistente. La nozione di “assurdo” non corrisponde per nulla a questo teatro, che esprime mondi diegetici governati dalla volontà di comunicare scintille d’esperienza e conoscenze emerse dal vissuto. L’autore e i suoi personaggi contemplan, insomma, lo stesso mondo degli spettatori, dal quale, però, ricavano impressioni surreali, accostamenti analogici, verità intuitive e parziali, nuclei di senso e allucinate radiografie del profondo, che sostanziano, nel divenire teatro, la diversa realtà della pièce.

La coerenza del discorso drammatico di Visniec non dipende dalla verosimiglianza dell’espressione, bensì dall’esserci dei personaggi. Così, il fatto che il vecchio, non appena salito sul treno, chieda alla nipote (i rapporti parentali sono ora cambiati) di descrivergli i monumenti parigini, esplicita il piano concettuale della pièce, mostrando come le dinamiche di spostamento sottese dalla contrapposizione fra Occidental e Oriental Express non riguardino soltanto caotici movimenti migratori e viaggi extra-lusso. Alle due espressioni, infatti, corrispondono altrettante nozioni del mondo occidentale. A un livello della rappresentazione, c’è l’Occidente globale e omologatore, negli episodi imperniati al vecchio cieco, c’è invece l’Occidente vagheggiato negli anni del regime comunista. Un luogo ideale di libertà, civiltà e cultura. Nel complesso, più parigino che americano, essendo per l’appunto Parigi patria d’elezione degli intellettuali rumeni: Mircea Eliade, Tristan Tzara, Cioran, Ionesco e poi Banu, lo stesso Visniec... Il vecchio, nella Scena 2, parlando rivolto verso la base americana, dice “Perché siete venuti così tardi? Perché avete fatto così tardi?... Perché?... Perché? Avete fatto tardi...”. Recrimina-

zione che contiene una precisa considerazione storica: l'Occidente, di fatto, non ha vinto il mondo comunista in una battaglia fra diversi valori e concezioni di società, ma ha semplicemente occupato gli spazi lasciati liberi dalla dissoluzione di quest'ultimo: è venuto tardi, perché è giunto dopo.

La pièce si conclude con due figurazioni drammatico/performative. La prima di queste sigilla con leggerezza il percorso concettuale della pièce. Mentre risuona il "Bel danubio blu", un cameriere e una cameriera posano un'alzata di piatti raffinati sulle ginocchia del cieco, il cui aspetto – recita la didascalia – "si modifica improvvisamente, abbiamo l'impressione che sia diventato un aristocratico autentico". Il quadro oggettiva agli occhi dello spettatore il mitico Occidente vagheggiato dal personaggio, il suo essere legato a un passato di raffinatezza e cultura. Dalla trasparenza semantica di questa prima figurazione si passa quindi a un'immagine aperta a diverse possibilità di significato. Il vecchio, dopo avere assaggiato lo champagne che il cameriere gli versa, "si alza in piedi. Fa un passo o due. Alza la coppa di cristallo e inizia a strofinare il dito lungo il suo bordo causando un suono sottile". Fine della pièce. Non mi sembra improbabile che questa conclusione alluda alla necessità di continuare a esercitare un'azione di "resistenza culturale", che faccia risuonare, esile come una nota ricavata dal cristallo, la voce secolare delle esperienze umane.

Andrea Pocheddu riscontra nello spettacolo momenti "da risolvere, che rischiano di aprire falle di energia", e "momenti di grande felicità", fra i quali figura la scena, "davvero sublime", in cui "il vecchio per troppo tempo prigioniero del regime", piscia "platealmente su tutte le ex frontiere europee". Questi allentamenti e climax, da un lato, riguardano il piano registico, dall'altro, però, riflettono i rischi e i punti di forza della scrittura drammatica di Visniec. Fra i primi, metterei in primo piano l'illusoria facilità dei personaggi, che, mancando di psicologia, sembrano potersi risolvere in tipizzazioni, in tic comportamentali, in rapide e ironiche enunciazioni, mentre,

in realtà, presentano una fluida e cangiante organicità, che ora si esprime per visioni e immagini interiori, ora vibra emozionalmente, ora dichiara la presenza dell'attore, ora esplicita il pensiero alla base della pièce, ora congiunge personaggio e personaggio oppure personaggio e figurazione (come nel finale della Scena 13, dove la figlia e l'impiegato entrano essi stessi nel loro teatrino assumendo l'aspetto d'un cameriere e d'una cameriera assai distinti). Visniec, coniugando il linguaggio extra-mimetico di Beckett e Ionesco alla narrazione delle trasformazioni storiche attualmente in corso, solleva nei suoi interpreti l'esigenza d'una recitazione straniata tutta da riscoprire. Di questa, gli attori di Borgia (fra cui "un ottimo Christian Di Domenico, scintillante protagonista") hanno fornito significativi saggi. Punto di forza della drammaturgia di Visniec, sono le sollecitazioni visive emanate dal testo, che, per così dire, si rappresenta alla lettura, inducendo, non già un modello spettacolare (le immagini, infatti, sono spesso verbali e di natura poetica), ma un'impressione sensoria da riprodurre liberamente con i mezzi della rappresentazione.

Vediamo, al termine di questo contributo, come Borgia ha *reagito* all'immagine del vecchio che piscia sulle frontiere dell'Europa. Il verbo *reagire* non è casuale: le tecniche e i linguaggi della performance contemporanea, non concepiscono, infatti, la dimensione scenicamente normativa del testuale, mentre ne valorizzano l'incidenza impressiva e concettuale, che dialoga con gli uomini di teatro, producendo lo spettacolo.

Gianpiero Borgia è stato a lungo assistente alla regia di Jurij Alschitz, "regista pedagogo" che coniuga il metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij alle indicazioni drammatiche e teoriche di Brecht, dal quale recepisce l'organicità distaccata e autonoma delle singole situazioni sceniche e le relazioni verticali fra attore e pubblico. Questa esperienza di formazione ha fornito a Borgia strumenti organici tanto alla rappresentazione degli autori contemporanei (da Carmelo Bene a Tim Crouch) che alla riattivazione di Shakespeare e