

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

**IL TEATRO DI
MATĚĪ VISNIEC,
IMPRONTA DEI TEMPI**
a cura di Gerardo Guccini

contributi di
Fabio Acca
Pascale Aiguier
George Banu
Nicola Bonazzi
Gianpiero Borgia
Stefano Casi
Marco Consolini
Gerardo Guccini
Gilles Losseroy
Davide Piludu
Giuseppa Salidu
MatĚĭ Visniec
Mali Weil



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
CIMES CENTRO DI MUSICA E SPETTACOLO



Direttore Responsabile: Claudio Meldolesi
Direttore Editoriale: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris VIII), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Claudio Meldolesi (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (Univ. di Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia,
Maria Cristina Sarò

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

Pubblicazione realizzata in collaborazione con:



La grafica della copertina è di Cristiano Minelli, immagine tratta dallo spettacolo *Mansarde à Paris avec vue sur la mort*, 2008, regia di Radu Afrim.
Foto di Radu Afrim.

Edizione cartacea

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2009

Ebook

© Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria 2015
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

Indice

EDITORIALE

A partire da Visniec: un trittico sugli autori e il postdrammatico

IL LAVORO “ORIZZONTALE” DELL’AUTORE

di Matèi Visniec

“LA ROMANIA MI HA DATO LE RADICI, LA FRANCIA LE ALI”

Profilo biografico a cura di Giuseppa Salidu con un estratto da La machine Tchekhov, di Matèi Visniec

VISNIEC DECOMPOSTO/ SAGGI

Gerardo Guccini, *Intrecci senza Fabula, personaggi senza passato*

Gilles Losseroy, *Matèi Visniec, o l’esperienza vampirica*

George Banu, *A proposito del “Teatro decomposto”*

Stefano Casi, *La generazione del fallimento nel teatro “sadoso” di Maria Manolescu*

Marco Consolini, *Quali radici? Testo e spettacolo in Francia (e Italia)*

IL DOMATORE

di Matèi Visniec

ISTANTI

Quattro immagini dal teatro di Matèi Visniec

LA PAROLA AI REGISTI

A cura di Fabio Acca

Pascale Aiguier e Davide Piludu, *Note di regia a “Voci nel buio”*

Gianpiero Borgia, *note di regia a “Come spiegare la storia del comunismo ai malati di mente”*

Mali Weil, *Note di regia a “Cabaret 900”*

Nicola Bonazzi, *A lavoro su “Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia”*



EDITORIALE

A partire da Visniec: un trittico sugli autori e il postdrammatico

Anche senza riferire l’analisi al solo teatro di gruppo che non si realizza per trasposizioni di drammi, salta agli occhi il fatto che dagli anni Sessanta per lo più il ruolo progettuale ed inventivo della scrittura testuale è stato assunto dalla “scrittura scenica”; le dinamiche della ricerca in materia sono state soprattutto attivate da registi, gruppi e artisti sperimentali; mentre le tipologie emergenti hanno scalfato la centralità dell’attore/interprete privando l’autore del suo principale tramite relazionale con il teatro agito, cioè del personaggio. Nozione che, pur resistendo, ha finito per denominare l’opera dell’attore nel processo della “scrittura scenica”.

Così il Nuovo Teatro, assestandosi, ha rilanciato al proprio interno la cultura novecentesca da cui deriva. Però, il Novecento è finito dal crollo del muro di Berlino essendo stato un “secolo breve” (Eric J. Hobsbawm). Di conseguenza, teatranti e studiosi vivono, oggi, una conflittualità di sviluppi.

Da un lato, la storia culturale del Nuovo Teatro tendenzialmente attesta l’inattualità dell’autore. Dall’altro, le trasformazioni di civiltà che coinvolgono il nostro stesso vivere, suggeriscono diverse prospettive. Proviamo a orientarci sul perché.

Quando le forme dell’innovazione hanno preso il sopravvento sulle pratiche rappresentative, il testo drammatico e, più generalmente, lo stesso linguaggio verbale coniugabile con la scena sembravano cardini di logiche autoritarie dell’istituzione. Ma ora, per l’individuo, il rischio di alienarsi e smarrire potenzialità e risorse non passa più attraverso l’egemonia del discorso ma attraverso il controllo preventivo delle informazioni; non s’incarna, cioè, nella repressione dei linguaggi alternativi ma nel rinnovamento permanente dei linguaggi fittizi ad opera d’una tecnologia in continua espansione.

Così il testo, prendendo a farsi di nuovo originario e a interagire col mondo intorno, è tornato ad essere essenzialmente un insieme di parole rivolte alla coscienza; e non si tratta di relazionarsi a ciò riprendendo le modalità interpretative della regia critica o riconoscendo l’autorità dell’opera letteraria (come se avesse ancora un senso parlare di gerarchie fra i generi), ma anzitutto di dialogare con le voci della scrittura.

Per tale ragione, ci è sembrato opportuno dedicare questo numero di «Prove» ad un autore dello spessore di Matèi Visniec, che ha attraversato il regime di Ceaușescu e ora vive fra le contraddizioni e le crisi delle democrazie occidentali. Le sue opere affrontano le devianze del mondo contemporaneo con un linguaggio nitido e tagliente, che può venire inteso ovunque in modo egualmente chiaro e partecipe poiché narra, con sguardo innamorato dell’umanità, storie di dissolvimento, situazioni di rischio, volontà di resistenza. Mentre nell’intervento che apre il numero, Visniec dichiara: l’autore non è un filosofo né un sociologo né un antropologo, piuttosto esplora con i mezzi del teatro condizioni umane che, riguardandolo, evidenziano a sorpresa il suo stesso immaginario.

Sapendo inoltre che i nostri lettori sono per lo più persone di studio e di teatro, abbiamo introdotto Visniec con qualche indicazione storiografica e di lettura proseguitabile: di fatto, al ruolo dell’autore sarà dedicato anche il prossimo numero (con interventi inediti di Vittorio Franceschi, Stefano Massini, Vincenzo Pirrotta, Saverio La Ruina, Tino Caspanello). Mentre il n. 1 del 2010 avrà per oggetto l’altro emisfero dell’innovazione: il teatro del “dopo-dramma”. Diversi fra gli interventi previsti per questi numeri ed editi nel presente si connettono al progetto *Scritture per la scena* (2008/2010) condotto dal CIMES dell’Università di Bologna e da UNIVERSITÀTEATRALI (Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative) dell’Università di Messina con la collaborazione dell’Associazione Riccione Teatro.

Questo e i due numeri seguenti di «Prove» costituiranno un trittico sui rapporti fra dramma e postdrammatico alla luce di un fenomeno sempre più evidente come il ritorno dell’autore. Nuovi testi drammatici vengono pubblicati e frequentemente rappresentati. Si tratta di *pièces* che, spesso, anticipano, approfondiscono o traspongono in esiti visionari e allegorici le problematiche dibattute nel sociale. È però raro che le recensioni e gli studi connettano queste drammaturgie alla storia dell’innovazione teatrale. La testualità da teatro, oggi, può dunque definirsi di forma sospesa perché essenzializzata e personalizzabile come quella lirica – purché non si dimentichi quanto vi contano i disequilibri oggettivizzatori del soggetto.

Quando le arti si trasformano più velocemente delle culture sociali, il nuovo si manifesta in salti anticipatori, nella stessa decostruzione dei codici comunemente praticati e nell’invenzione di linguaggi coesistenti. Quando le culture sociali e le modalità dell’intrattenimento come quelle dell’informazione si trasformano più velocemente delle arti, il nuovo nasce dall’esigenza di relazionarsi direttamente al reale.

Così, a teatro, tutto può interagire e persino rilanciarsi. La prima possibilità deriva dal bios dell’avanguardia; eppure la seconda risulta persino più forte, se davvero capace di esiti che, per frammenti o tentativi duttili, facciano riconoscere nelle realtà “mentalizzate” – il felice neologismo è di Federico Tiezzi – oggetti di scambi fra coscienze.

Claudio Meldolesi

Gerardo Guccini

IL LAVORO “ORIZZONTALE” DELL’AUTORE

di Matěj Visniec

Linguaggi in tempi di censura

La mia storia inizia in Romania dove sono nato e continua in Francia dove sono stato accolto come rifugiato politico nel 1987. In Romania ho incominciato a intraprendere una carriera di autore scrivendo poesie. Sotto i regimi comunisti la letteratura era l’unico modo che consentisse di acquisire una certa libertà di pensiero. Tutti scrivevano poesie. Anche i giovani e i ragazzi: tutti pazzi per la poesia. Penso che la gente cercasse istintivamente un linguaggio indipendente dall’ideologia. Tutta la mia generazione ha esercitato una resistenza culturale. Vivevamo in un paese in cui la cultura e le scienze sociali erano censurate e controllate dall’ideologia. Gli storici non erano liberi, e così i sociologi, gli psicologi, i pedagoghi, i giornalisti. Solo gli autori potevano essere liberi. Così, durante questo periodo, la letteratura ha assunto i compiti di tutte le altre discipline. Il romanzo, la poesia e il teatro facevano ricerca storica e informazione, erano un’alternativa al pensiero ufficiale e, seppure attraverso metafore, esplicavano forme di critica sociale. Il teatro soprattutto era uno spazio critico di incontro e denuncia. Molto spesso mi sono chiesto perché in Romania il teatro fosse più censurato dei romanzi e della poesia. Il fatto è che il teatro faceva più paura di un romanzo di denuncia. Per il potere totalitario, un libro non era pericoloso quanto uno spettacolo perché il libro è letto in solitudine. E anche se il libro spinge alla rivolta, non puoi uscire da solo in strada a manifestare. Invece uno spettacolo che provochi un’emozione collettiva in quattrocento spettatori e trenta attori può creare una rivolta subito! Questa è la ragione per la quale il teatro era più censurato rispetto agli altri generi.

In quel periodo la critica sociale si faceva soprattutto attraverso la regia. Bisogna capire che l’arte del regista non è censurabile, perché gli autori classici fanno parte del patrimonio dell’umanità. Čechov, Goldoni, Shakespeare, Pirandello erano messi in scena in tutti i teatri dello stato, ma la regia rendeva attuali queste *pièces* classiche: *Riccardo III*, rappresentato sotto la dittatura di Ceaușescu, denunciava la follia del potere, la megalomania del presidente e la crudeltà del sistema; anche una *pièce* come *Romeo e Giulietta* veniva indirizzata verso temi attuali



Matěj Visniec

come l’impossibilità d’amare in una società totalitaria. C’era una grande complicità tra il pubblico e gli artisti. Il regista lavorava con immagini allusive e il pubblico sapeva come decodificare i suoi messaggi nascosti. Ceaușescu è stato giustiziato nel 1989. Nessuno, in Romania, aveva previsto la caduta del regime comunista. Nessuno, tranne il teatro. Già da dieci anni al teatro nazionale di Bucarest si rappresentava il *Caligola* di Camus e la gente faceva la fila per poter vedere questo spettacolo, nel quale leggeva il delirio e la fine del dittatore; il dramma non lo si poteva censurare perché narrava una storia antica, dalla quale però lo spettacolo faceva emergere contemporanee forme di follia e una riflessione sui dolorosi sviluppi dell’utopia comunista. La censura controllava in modo ossessivo gli spettacoli, ma il teatro dei registi trovava comunque il modo di far filtrare un pensiero di denuncia.

A un primo livello c’era la censura stupida. Ad esempio, si faceva *Riccardo III*, veniva la commissione che annotava ogni gesto di ogni attore. Non erano le parole a contare, quelle erano accettate perché stavano nei libri, erano “classiche”. I gesti invece erano pericolosi. Per esempio Riccardo III, dicendo “Avanti, alla battaglia”, faceva un gesto che veniva censurato perché in quella direzione c’era la sede del partito comunista. Allora l’attore indicava un’altra direzione, ma nemmeno quel gesto poteva venire fatto, perché da quella parte c’era il ministero degli interni o il palazzo del Presidente. Non ci si poteva muovere.

E poi c’era la censura invisibile. Al ministero della cultura venivano dati degli ordini che costringevano il regista a cambiare intere scene. Uno spettacolo, così, veniva ad avere varie versioni. Muovendosi fra queste, i registi conducevano una vera e propria guerra contro il pensiero omologato del regime: spesso ripristinavano i gesti censurati spiazzandoli o concentrandoli. Un movimento fisico, ad esempio, poteva venire riprodotto da uno sguardo. Ecco perché il teatro negli anni del totalitarismo era di ottima qualità, molto forte.

Ho imparato a scrivere in queste condizioni e, in effetti, sono stati i registi che mi hanno insegnato a scrivere per il teatro. Ancora un altro paradosso, in Romania, noi giovani autori avevamo la possibilità di leggere libri importanti: Ionesco, Beckett, Pirandello, Pinter, Kafka... ma se poi scrivevamo alla maniera di Kafka interveniva subito la repressione sociale. Tu potevi leggere Kafka ma, come autore, dovevi scrivere degli operai e della vittoria del partito comunista. Molto in fretta, all’età di tredici anni, ho capito che non potevo rispettare questa imposizione. Ho scritto delle *pièces* teatrali, delle poesie, delle pagine di prosa, toccando diversi registri: onirici, impressionisti, dell’assurdo. C’era una sola cosa che odiavo: il realismo socialista.

Per chiarire l’influenza della censura nella Romania di Ceaușescu vi racconterò un aneddoto. Collaboravo con un regista cinematografico molto più esperto di me. Ogni due scene che scrivevamo, c’era una donna nuda e una scena d’amore. Dopo un po’ gli ho chiesto perché tutte queste donne nude e tante scene erotiche. E lui mi ha risposto che in realtà gli serviva solo un’unica scena

d’amore, ma che dovevamo metterne trenta perché ventinove sarebbero state censurate, lasciando quella sola che era necessaria. Molti autori scrivevano pensando alla censura. I testi erano complicati, allegorici. Era una scrittura nata per superare la censura.

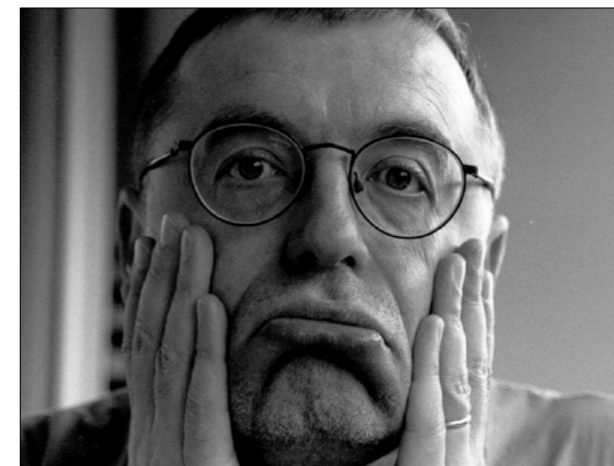
Manipolazioni di cervelli nella società dei consumi

Soltanto venendo in Francia ho potuto vivere in modo diverso il rapporto con la letteratura e il teatro. Sono arrivato nel 1987 e ho deciso di far rappresentare il mio teatro. Inizialmente, ho tradotto le *pièces* che avevo scritte in rumeno; è stato un esercizio molto interessante, perché mi ha fatto capire cosa poteva passare e cosa no. Alcune *pièces* tradotte dal rumeno sono molte rappresentate anche ora, per esempio, *Petit boulot pour vieux clown*. È la storia di tre vecchi clown che cercano lavoro... è stata messa in scena anche al Piccolo di Milano e in Polonia. Anche *I cavalli alla finestra*, con cui ho debuttato in Francia, viene ancora messa in scena. Forse avevo toccato qualcosa di universale che chiunque poteva capire. Poi ho iniziato a scrivere direttamente in francese cercando di acquisire uno stile limpido, lasciando spazio anche al silenzio, costruendo in modo preciso la curva drammatica della *pièce*. Inoltre, la lingua francese mi ha insegnato ad essere umile davanti al testo, il che è un’ottima cosa: bisogna sempre prendere ma anche lasciare, lasciare che una *pièce* maturi, si nutra... non la si può finire subito. Ci sono *pièces* che ho scritto molto velocemente, ma ce ne sono altre che conservo nel cassetto per anni, perché ho una bussola interiore che mi dice “adesso va bene”, “adesso no”. Ci sono voluti quattro anni per imparare a scrivere direttamente in francese ma credo ne sia valsa la pena. Il francese è una lingua che, ancora oggi, continuo ad imparare e che ha cambiato il mio stile. Ho cercato di dire tante cose con poche parole, di ottenere la massima efficacia con mezzi minimi.

Quando scrivo una *pièce* cerco di partire da una situazione drammatica forte. Non posso scrivere se non ho un’emozione forte. In Romania, avevo capito che la letteratura doveva denunciare il sistema, la sua stupidità, il lavaggio dei cervelli. Ma anche allora sapevo che la denuncia e il messaggio di per sé non bastavano, e che dovevano passare attraverso l’emozione.

L’informazione è molto importante. Ma la letteratura ha altre missioni: si rivolge al cuore come al cervello. È qualcosa di viscerale. Quando io dico che l’ideologia comunista ha lasciato alle sue spalle cento milioni di morti, nessuno è commosso da questo numero gigantesco. Invece se io vi racconto il caso di una famiglia che, all’epoca di Stalin, aspetta la polizia politica, che vede portare via il padre, che non ha sue notizie per anni... Questa è letteratura perché narra un caso individuale.

Quando sono arrivato in Francia mi sono accorto che anche nei paesi che hanno una lunga tradizione democratica ci sono forme di manipolazione a volte sottili, a volte grossolane. Ero passato da una manipolazione di tipo comunista alla manipolazione della società dei consumi, che sotto certi aspetti è persino più insidiosa. Nei



Matěj Visniec. Foto di Andra Badulescu.

paesi totalitari dell’Europa dell’est era facile individuare il male e denunciarlo, perché lì il male era visibile: era il sistema, l’autarchia del partito, l’ideologia unica, la polizia onnipotente, la censura. Mentre, nei paesi occidentali, è molto più difficile denunciare un lavaggio del cervello che viene operato dalla pubblicità, dalla moda, dall’esibizione ossessiva di mille prodotti che dobbiamo comprare e di cui non abbiamo bisogno. È molto difficile parlare d’una manipolazione che si serve delle informazioni più che della censura.

Con la crisi finanziaria di questi giorni assistiamo alla caduta dell’ideologia economica ultraliberalista che dirige il mondo da più di trent’anni, ma nessuno ha ancora scritto una *pièce* su questa forma di manipolazione. Nei paesi democratici, per esempio, possiamo prendere in giro il presidente mentre è molto più difficile prendere in giro i padroni delle multinazionali. Com’è possibile dal momento che non li vediamo, che non sappiamo nemmeno chi siano? Come autore, sento il bisogno di scrivere intorno al lavaggio del cervello, allo schiacciamento dell’individualità, alla manipolazione. Per me c’è una relazione tra l’uomo nuovo che doveva nascere dal comunismo, e l’uomo/spazzatura, il consumatore perfetto della società dei consumi. Il primo, all’est, non siamo riusciti a crearlo, mentre il secondo sì: siamo tutti diventati buoni consumatori. Il discorso economico è il seguente: più compri cose che non ti servono, più servi la macchina economica, il progresso, gli interessi del tuo paese e la crescita mondiale. Penso che sia una forma di manipolazione molto grossolana. Però l’economia funziona così: l’uomo/spazzatura esiste.

C’è anche l’uomo/pattumiera dell’informazione. Sono anch’io giornalista – lavoro a Radio France Internationale – e so come funziona il processo informativo. Ogni giornale è una lista di orrori di cui la gente ha bisogno. Consumiamo l’informazione come fosse un prodotto, e questa è sempre più confezionata in modo spettacolare. Più o meno vent’anni fa ho lavorato a Londra, alla BBC; visitando il museo della radio ho appreso alcune cose interessanti che ci fanno capire la situazione attuale. Negli anni Venti i presentatori radiofonici, se non c’erano informazioni di rilievo, mandavano in onda altro: musica, teatro radiofo-

nico, reportage. Si riconosceva che c’erano giorni senza notizie da dare. Si rispettava il tempo della gente. Era una forma di onestà. Nessuno oggi avrebbe il coraggio di dire cose del genere durante l’edizione delle 20.

Ossessioni rumene e contraddittorietà umana

Ho provato a scrivere in Francia sulle mie ossessioni rumene. È incredibile come qualsiasi tipo di ideologia pretenda di essere scientifica o dettata da Dio. Il mondo non ne ha inventato tante. Ci sono l’ideologia marxista-leninista, l’ideologia ultraliberale, l’integralismo, che è anch’esso una forma ideologica. È stato necessario che passasse molto tempo prima che potessi scrivere una pièce sull’ideologia che ho conosciuto in Romania. Si intitola *La storia del comunismo raccontata ai malati di mente*. Siamo nel 1953, prima della morte di Stalin, in un ospedale psichiatrico a Mosca, il direttore ha una rivelazione. Si dice: “La filosofia marxista/leninista viene insegnata dappertutto nel nostro paese: nelle università, tra i contadini, per i soldati, per gli studenti. Solo da noi no! Non va bene. Bisogna che anche i malati mentali abbiamo l’accesso alla luce dell’insegnamento marxista”. Allora il direttore invita uno scrittore a riscrivere la storia della rivoluzione d’ottobre, portandola al livello di comprensione dei malati mentali.

Per me, qualunque discorso ideologico è un discorso riduttivo, e l’essenza stessa dell’ideologia è la riduzione, la semplificazione. Siamo presi per stupidi, per pazzi, per bambini, per robot o per illuminati ma non per uomini contraddittori e complessi. Per far ridere del comunismo ho avuto bisogno di dieci anni di distanza. E poi, questa, non è una pièce anticomunista. È una pièce che parla

dell’utopia: uno dei problemi più importanti e ignorati del nostro tempo. Da una parte, l’uomo non può vivere senza sognare, senza creare progetti utopici, dall’altra, quando li mette in pratica scoppia l’orrore.

In questa contraddizione dell’esistenza umana c’è qualcosa che vorrei capire attraverso la letteratura, il teatro. Finalmente, l’unico personaggio è l’uomo con le sue contraddizioni e, per capire queste contraddizioni, la letteratura e il teatro hanno più mezzi della filosofia, della psicologia e delle altre discipline scientifiche. La letteratura come il teatro riescono a frugare all’interno dell’animo umano in modo più complesso, più sfumato di qualunque scienza strutturata. Nelle mie pièces ho cercato sempre di capire l’uomo contraddittorio, l’uomo che oggi è un padre affettuoso e domani ammazza il suo vicino in Bosnia o Ruanda. Come si può essere meraviglioso oggi e odioso domani? Le contraddizioni dell’essere umano sono un enorme cantiere letterario e teatrale.

Un teatro di resistenza culturale

La libertà è arrivata all’est con due/tre fantasmi. Il primo è quello di credere che la democrazia e la libertà porteranno subito alla ricchezza. La gente ha aspettato e poi ha capito che la ricchezza non arrivava con la democrazia. Allora un milione di rumeni sono venuti a lavorare in Italia; e altri trecentomila se ne sono andati in Spagna. Il secondo fantasma è culturale: oggi all’est siamo ossessionati dall’America e nessuno guarda più il suo vicino. Durante il comunismo, rumeni, ungheresi, serbi, bulgari, polacchi avevano l’obbligo di tradursi reciprocamente: c’era l’ordine di fraternizzare. Però, adesso, per i rumeni leggere pièce o romanzi bulgari è diventato insopportabile! Leggere il romanzo qualunque d’una nullità americana è meraviglioso, fantastico, mentre leggere i migliori romanzi della Polonia, della Serbia o dell’Ungheria sembra una forma di manipolazione del passato regime.

Durante il comunismo, all’est, la cultura francese e quella italiana erano molto più presenti d’adesso. Oggi consumiamo la sottocultura americana. Quando ero studente mi sono impregnato di letteratura francese e di cinema italiano. Sono cresciuto vedendo i capolavori del neorealismo e i film di Fellini. Si traduceva molto anche la letteratura francese. Oggi invece si traduce tutto quello che proviene dall’America. Questo paese ci ha colonizzato il subconscio. Contro ciò bisogna sempre resistere. Credo che il teatro possa consentire una forte resistenza culturale.

Recentemente ho scritto una pièce per giovani, per adolescenti, si chiama *L’inchiesta sulla scomparsa dei nani da giardino*. In Francia, molto spesso spariscono dei nani da giardino: i giovani li rubano per metterli in libertà. Così, mi sono detto “questa è una buona situazione drammatica”. È come se quei giovani volessero dire agli adulti “Voi avete perso tutte le rivoluzioni. Avete perso la rivoluzione scientifica, quella politica, quella sessuale, la liberazione dell’uomo, tutto. Almeno facciamo questo: liberiamo i nani da giardino”. È il profumo della possibilità di una nuova rivoluzione o di una nuova utopia.

La missione dei piccoli teatri

Quando sono arrivato in Francia ho scoperto che c’era un numero enorme di piccole compagnie, di compagnie giovani, di piccoli teatri giovani, di piccoli teatri tascabili, una ricchezza, un pullulare di autori viventi, nuovi. Questo perché i piccoli teatri rappresentano testi inediti e originali assumendosene i rischi finanziari. È la loro missione.

Ho un amico che dice che in Francia c’è più gente che vuole fare teatro che gente che va a teatro. Ed è un bene, perché fare teatro aiuta le persone a conoscere i propri limiti, a trovare la propria identità: le piccole compagnie preparano un pubblico straordinario. Ci sono atelier teatrali ovunque in Francia, nelle scuole, nelle istituzioni, nelle scuole materne, nelle università...

Le mie prime pièces sono state rappresentate da piccole compagnie che non avevano neanche una sala per provare. A Parigi ho debuttato come autore in un teatro di sessantacinque posti. Avevo lasciato nella cassetta una lettera e il testo di *Cavalli alla finestra*. Ho ricevuto una telefonata. Tre anni dopo, certo! Ma non me ne lamento. Dopotutto, dove sono rappresentate le mie pièces? Sono rappresentato da piccoli teatri, è un pubblico ridotto che mi scopre, ma è lì che l’emozione passa. Alcune delle mie pièces sono state rappresentate in una trentina di paesi perché persone che non conosco hanno scoperto i miei testi, li hanno tradotti e fatto circolare l’informazione. Per questo, penso che il mio lavoro sia molto più interessante di quello degli autori che scrivono per il boulevard.

Alla scuola di Čechov

Ho scritto molto sul rapporto tra l’individuo e il potere, l’individuo e la società, l’individuo e le forme della manipolazione, che ho analizzato sia nelle società totalitarie che nella società dei consumi.

Ciò non toglie che abbia composto opere per rendere omaggio agli autori che mi hanno più profondamente segnato come Beckett, Ionesco, Čechov...

Ho scritto una pièce dove faccio incontrare tre personaggi di Čechov. Si chiama *Nina o la fragilità del gabbiano impagliato*, e vede in piena rivoluzione d’Ottobre Nina, Trigorin e Trepliov, che non è morto dopo il suo secondo tentativo di suicidio. Čechov è morto nel 1904, possiamo quindi immaginare che l’azione del *Gabbiano* si svolga prima di quell’anno, mentre, nella mia pièce, Nina ritorna da Trepliov nel 1917, dopo quindici anni di assenza. Mosca è una città deserta in cui si aggira la morte, i soldati disertano, i teatri chiudono, dappertutto è il disastro, il sangue, e in questa situazione Nina ritorna nella casa dove ha conosciuto Treplev e Trigorin. Così discutono sulla guerra, sull’amore, sul ritorno, sulla vecchiaia, sulla rivoluzione.

Inizialmente sono partito dalla richiesta di una compagnia giapponese che voleva lavorare attorno a questi tre personaggi del *Gabbiano*. E poi mi sono detto “quello che è interessante è vedere i personaggi di Čechov dopo Čechov”. Mi chiedo sempre come Čechov avrebbe reagito alla ri-

voluzione. Avendo avuto la ‘fortuna’ di morire giovane, a quarantaquattro anni, non si è trovato nella situazione di dover fare compromessi sotto un regime totalitario... altri hanno dovuto farlo come, ad esempio, Gorki.

Per me Čechov ha tutti gli ingredienti del teatro dell’assurdo; prima di Beckett o Ionesco, ha trovato quella particolare atmosfera che mi ha tanto segnato in gioventù. I suoi personaggi sono quasi spettri, non comunicano quasi per niente, vivono in mondi paralleli, vogliono fare qualcosa, ma non ci riusciranno, sono schiacciati dal destino. L’attesa delle tre sorelle è per me come l’attesa di Vladimiro ed Estragone. Mosca come Godot. Attenderranno all’infinito, fino alla fine dei tempi. Nell’opera di Čechov i personaggi vengono schiacciati dalla storia in un modo evidente e sottile, senza pedagogia, per niente didattico, fatto di emozioni e reazioni semplici. Per me è stata un’ottima scuola di scrittura.

La verticalità del teatro

Nella mia vita di scrittore ho cercato di non ripetermi da una pièce all’altra e di creare, per ogni tema, una struttura drammatica diversa. Per esempio, *Del sesso della donna come campo di battaglia della guerra in Bosnia* stila la sua sostanza da un dramma reale. Per scriverla, ho fatto molte ricerche. Volevo parlare della guerra, dando la parola alle donne. È stato un percorso difficile sia a livello dell’indagine documentaria che a quello della costruzione. Molte cose le ho tenute altre le ho scartate. Ma non saprei dire perché. È una questione di bussola interiore. Voglio dire che non esiste una scienza della scrittura. Penso che il lavoro all’interno di sé sia qualcosa di misterioso. Certo, quando scrivo ho delle idee, il mio film in testa, che, però, brucio quando consegno la pièce al regista e agli attori. Non impongo mai niente, anche se metto delle didascalie. Scrivo per loro e voglio che siano felici con le mie parole. Ma sono anche consapevole che gli attori sono soltanto il primo piano del lavoro, un primo livello, sul quale il regista, con il suo universo e la sua visione, costruirà il secondo piano. Per me uno spettacolo riuscito è un incontro magico: c’è un testo, col suo potenziale di emozioni e immagini, c’è il regista, con il suo teatro, e ci sono gli attori. Io lavoro su un piano orizzontale, gli altri su un piano verticale.

Ma non bisogna credere a tutto quello che dico! In Romania ho conosciuto persone straordinarie che scrivevano opere modeste, allora ho imparato che è preferibile non essere troppo intelligente quando si parla delle proprie opere e realizzare testi molto forti. Penso che quando un autore comincia a parlare di sé, finisce per dire stupidaggini. E io, forse, ho già cominciato a farlo.

Il testo di Visniec è ricavato dall’incontro tenuto il 10 novembre 2008 ai Laboratori DMS di Bologna nell’ambito del progetto *Scritture per la scena: il ruolo dell’autore nel teatro post-novecentesco* (ottobre-dicembre 2008). Il paragrafo *Alla scuola di Čechov* è tratto da un’intervista di Giuseppa Salidu a Visniec (2 febbraio 2008).



Voix dans le noir, 2005, regia di Éric Deniaud.

“LA ROMANIA MI HA DATO LE RADICI, LA FRANCIA LE ALI”

Profilo biografico a cura di Giuseppa Salidu

Matēi Visniec (Radauti-1956) drammaturgo, poeta, giornalista per Radio France Internationale scopre molto presto nella letteratura uno spazio di libertà.

Fin dall'infanzia si sente attratto dalla letteratura. Le forti parole di Kafka, Dostoievski, Camus, Poe, Lautréamont e altri autori chiave, lo introducono alla pratica della scrittura. Ama i surrealisti, i dadaisti, i racconti fantastici, il teatro dell'assurdo e del grottesco, la poesia onirica e anche il teatro di denuncia anglosassone. In poche parole: tutto, salvo il realismo socialista imposto dal regime di Ceaușescu.

Tra il 1976 e il 1980, mentre svolge i suoi studi di storia e filosofia a Bucarest, giunge alla consapevolezza di dover trasformare la propria scrittura fino a ricavarne un'alternativa alle modalità del discorso ufficiale. A Bucarest, entra a far parte di una cerchia di poeti, “La generazione Ottanta”, che cambia il panorama letterario rumeno¹. Secondo Monica Lovinescu, scrittrice, giornalista e critica teatrale, gli autori di questo periodo costituiscono per la letteratura rumena una delle generazioni più importanti, perché rimettono in discussione la poetica ufficiale e filogovernativa degli anni Sessanta, rifiutando, al contempo, poetiche idealizzanti, oracolari ed ermetiche. A queste tendenze “La generazione Ottanta” reagisce con una nuova forma letteraria basata sull'anatomia dell'orrore², cioè impiantata su un micro-realismo quotidiano ironico e provocatorio, che mina profondamente le strutture convenzionali dell'epoca. Piuttosto che accettare un compromesso con il partito, “La generazione Ottanta” preferisce vagabondare tra le strade della miseria armandosi di telecamera e di registratore, incontrando povertà, carestie e oppressione, per poter trarre da fonti attendibili i canovacci dei propri racconti. Le loro armi per eludere la censura e demistificare il sistema sono le metafore, le allusioni, l'ironia. In questo periodo, Visniec fonda assieme ad altri il “Cenaclului de Luni”, condotto dal critico Nicolae Manolescu³. E proprio grazie al “Cenacolo del lunedì” inizia a partecipare ai grandi dibattiti letterari di Bucarest. Questo gruppo di intellettuali svolge la cosiddetta “resistenza culturale”, denunciando l'ideologia ufficiale attraverso la letteratura, creando alternative al pensiero unico comunista, scartando il realismo socialista. In occasione di una festa universitaria a Bucarest nel 1977, Visniec scrive una pièce in cui il XX secolo viene giudicato e condannato per i suoi orrori. Dopo la rappresentazione, l'autore è chiamato immediatamente nello studio del rettore, che gli chiede:

Ma cosa ha scritto qui, compagno Visniec? Per lei, il ventesimo secolo non è che una serie di orrori? Ma non ha osservato che il ventesimo secolo è anche il secolo della speranza, il secolo del movimento operaio, della rivoluzione comunista, della vittoria dell'ideologia di Marx, Engels e Lenin? Perché non vede la parte positiva del ventesimo secolo?⁴



Attention aux vieilles dames rongées par la solitude, 2007, regia di Hirohisa Inoue e Yuki Moriya.

Visniec non aveva visto nulla di ciò. Per lui il ventesimo secolo era il secolo dell'orrore assoluto, di due guerre mondiali, dei totalitarismi. A partire dal 1977 scrive, durante il proseguimento dell'avventura teatrale in Romania, una decina di pièce che otterranno un meritato riconoscimento solo dopo la caduta del regime comunista di Ceaușescu. Nessuna viene pubblicata; per contro, nello stesso periodo, incominciano a uscire le poesie che, rivolgendosi a un pubblico più ristretto ed elitario, erano meno controllate dal regime.

Dal 1980 al 1987, Visniec insegna storia e geografia in un liceo ad una trentina di chilometri da Bucarest. Nella capitale riesce a pubblicare la sua prima raccolta di poesie *Le sage à l'heure du thé*, che riceve, nel 1984, il premio dall'unione scrittori rumeni per la miglior raccolta di poesie. Solo la poesia riesce a superare la censura del regime. Il teatro, invece, viene controllato in modo molto più capillare perché giudicato pericoloso. Il differente impatto sociale delle due modalità espressive verrà più tardi spiegato da Visniec commentando il suo *Riccardo III non s'ha da fare* (2001):

Dal momento in cui la parola viene svelata in pubblico, per esempio in un teatro davanti a una folla di persone viventi... questo diventa pericoloso. L'emozione che qualcuno riceve nella sua solitudine non è pericolosa, ma l'emozione collettiva nata da un rapporto tra un saltimbanco e una folla... questa emozione qua può divenire un cocktail pericoloso, perché quell'emozione là, l'emozione collettiva, è l'embrione della rivolta.⁵

Alcune fra le prime pièces di Visniec sono oggi frequentemente rappresentate in Francia e in Romania. Il loro successo europeo è stato inaugurato dalla compagnia Pli Urgent di Christian Auger che, nel '92, ha messo in scena *Le tasche piene di pane*.

In particolar modo, è necessario rilevare che i testi teatrali scritti in Romania dal 1977 al 1987 evidenziano l'esistenza d'un rapporto fondante e dialettico con gli autori della grande drammaturgia novecentesca. Visniec riconosce l'enorme contributo fornito alla sua formazione di scrittore da drammaturghi come Pirandello, Bec-

– “LA ROMANIA MI HA DATO LE RADICI, LA FRANCIA LE ALI” –

kett, Adamov, Ionesco; d'altra parte, però, è categorico nell'affermare che tali modelli non sono più in accordo con il presente. Le sue opere incarnano e radicalizzano il conflitto fra l'autore e i suoi personaggi, che, ad esempio in *Mamma, ci raccontano al secondo atto cosa è successo al primo*, si ribellano tanto da insultare Visniec stesso sulla scena perché nel primo atto non è accaduto nulla di importante. Lo scrittore ritiene che i personaggi siano realtà autonome, libere, indipendenti, che abitano la sua fantasia. Per questo evita di imporre loro il proprio messaggio, la propria idea, il proprio vissuto. Lo scrittore non vuole che tali organismi drammatici cessino di crescere e di manifestarsi, di modo che il lettore possa seguire di pièce in pièce i percorsi di alcuni personaggi ricorrenti. Lo stesso Visniec afferma: «Perché farli morire? Do la possibilità ai miei personaggi di crescere e reincarnarsi in altre storie»⁶.

Negli anni romeni il teatro di Visniec rivolge una serrata critica al mondo sociale in quanto dominato da un sistema di potere coercitivo, in cui l'individuo sociale non ha modo di esprimersi. Nel 1984, *Lo spettatore condannato a morte* fa dello spazio teatrale un tribunale che mette sotto accusa spettatori, macchinisti, maschere, attori, bigliettaia per non aver saputo ricoprire un ruolo attivo all'interno di una società pervasa da agenti infiltrati e informatori della polizia segreta. Il dramma, in sostanza, coinvolge gli individui presenti invitandoli a prendere atto della propria alienazione nei riguardi del potere comunista; e nel far ciò, dispiega una caratteristica essenziale e permanente di questo teatro: l'ironia. Anche nei momenti più duri della battaglia contro il sistema totalitario, Visniec non dimentica mai che una pagina di teatro deve possedere un valore universale ed essere, per tutti, un luogo ideale di lucidità, libertà, dialogo, dibattito.

La costruzione dell'impianto drammatico di Visniec filtra l'esperienza vissuta della dittatura, ma anche la conoscenza delle dinamiche teatrali che consentono all'autore di svolgere un'ardita progettualità di impronta registica. Le opere in cui questo aspetto si realizza sono quelle che hanno raggiunto un maggior successo di pubblico: *I cavalli alla finestra* (1986) e *Lavoretto per vecchi clown* (1987). La prima, viene annullata a Bucarest il giorno precedente al debutto perché considerata una minaccia dalla Commissione della Cultura e dello Spettacolo; mentre la seconda, conclusa nel 1987, accompagna Visniec nel suo passaggio da Est a Ovest, dalla Romania alla Francia, alla ricerca di una nuova identità. Entrambe diverranno popolari dopo la caduta del muro di Berlino e quella di Ceaușescu.

I Cavalli alla finestra è la prima opera di Visniec messa in scena in Francia nel 1991. Realizzata con la regia di Pascal Papini in occasione delle “Journées d'Auteurs” organizzate dal Teatro Celestins di Lione, si fa immediatamente notare ricevendo il premio della giuria. In questa pièce i personaggi svolgono segmenti narrativi molto ampi e gli stessi dialoghi sono, in molti casi, monologhi alternati che attestano la particolare ossessione da cui ogni personaggio è posseduto. Il linguaggio combina elementi quo-

tidiani e tratti di poetica concisione, facendosi veicolo di stati di coscienza allucinati e precisi:

Quando dormo la mia pelle si dilata. Meglio restare sveglio, credimi. Devo guadagnare tempo. [...] Vedi come tutto affonda, vedi come la clessidra ci inghiotte. Devi sempre restare in superficie [...]

In questa opera il teatro riacquista la proprietà antropologica di coniugare il visibile e l'invisibile. Il messaggero è il tramite drammatico fra l'esserci dei personaggi e la loro sparizione nella morte. Questi, infatti, narra sempre la morte di chi è appena uscito di scena. Parlando alla madre, dice che il figlio si è dissolto come un punto nell'universo, dimostrandosi così soldato esemplare: «Ci ha pensato a come sarebbe pulito intorno a noi se i soldati non lasciassero cadaveri dopo esser morti?»⁸. Nella pièce, il passato incombe sulle azioni caricando di senso gli oggetti quotidiani: il marito, nella terza scena, schiera gli oggetti sul tavolo come soldati sul campo di battaglia; dispone bicchieri, forchette, posate, per difendersi da un avversario che non si presenterà mai, perché folle residuo della sua memoria. L'attesa frenetica di un'incombente guerra lo perseguita in ogni angolo della casa. In questa come nelle altre scene, gli oggetti descritti o concretamente presenti compongono costellazioni di simboli dolorosi, minacciosi, fluttuanti, che indirizzano subliminalmente la percezione degli eventi.

Lavoretto per vecchi clown è fra le opere più premiate e rappresentate di Visniec: accolta con successo in una ventina di paesi, riceve nel 1991 il Premio per il Teatro de l'Union des Gens de Théâtre Roumains (UNITER); nel 1991 e nel 2006 il Premio de l'Union des Ecrivains Roumanis; nel 1996 il Premio per il Teatro de l'Accadémie Roumaine.

Lavoretto per vecchi clown è anche la prima pièce di Visniec rappresentata in Italia: l'allestimento debutta al Piccolo Teatro di Milano nel 1992, con la regia del giovane romeno Stefan Iordanescu. Visniec dichiara di aver scritto la pièce con l'intento di sedurre se stesso e lo spettatore, distanziandosi, per una volta, dalla cupa realtà sociale della Romania comunista. Questa drammaturgia nasce da un felice ricordo d'infanzia. A Radauti, la sua città natale, non accadeva nulla di interessante, ma quando il circo appariva all'improvviso tutto si trasformava agli occhi di Visniec bambino che, stregato da quell'universo di animali, clown, maschere e colori, incomincerà a intuire il potere trasfigurante e rivelatorio del mondo degli attori e del teatro:

Il clown è un personaggio che ride piangendo e piange ridendo; egli è allo stesso tempo il buffone del Re che prende in giro il suo maestro, ma anche il pazzo che dice la verità. Egli è lo specchio spietato del tempo e l'eco infantile del tempo che passa.⁹

Contemporaneo a *Lavoretto per vecchi clown* è *L'ultimo*

Godot del 1987, scritto due anni dopo la morte di Beckett. Visniec – quasi temesse il rischio di farsi umanamente risucchiare ed esaurire dall’azione di denuncia contro il regime di Ceaușescu – affronta qui altre problematiche. Nella pièce, *Godot* incontra infine il suo creatore e si fa spiegare il motivo della sua assenza: il personaggio incarna una sorta di ribellione contro il modello beckettiano:

In fondo chi sono? Come hai potuto giocare con me in questo modo? Un solo minuto mi sarebbe bastato...[...] Sarei potuto uscire semplicemente, alla fine, avvicinarmi al proscenio, avrei potuto dire NO...[...] Ecco quello che voglio chiederti, capisci? Come è possibile essere e non essere allo stesso tempo? [...] Te l’ho detto, ho bisogno di un minuto, di una parola, per essere me stesso.¹⁰

Ne *L’ultimo Godot* si afferma che «il teatro è morto»¹¹, affermazione di per sé in linea con la visione post-moderna, che viene però letteralmente capovolta dalle ragioni addotte da Visniec per spiegare tale crisi. Per lui, infatti, ciò che nel teatro muore sono le sovrastrutture culturali che gli impediscono di dire e comunicare in un’epoca nuova della storia in cui lo scambio di conoscenze è ritornato ad essere centrale. La sentenza conclusiva di Beckett ne *L’ultimo Godot* è: «Parliamo! La cosa più importante è parlare»¹².

Una volta in Francia, nel 1987, Visniec viene immediatamente soccorso dalla Fondazione per la solidarietà intellettuale europea, che lo aiuta ad ottenere dapprima l’asilo politico e poi, nel 1993, la naturalizzazione francese. L’abbandono della lingua madre e l’utilizzo del francese modificano profondamente la scrittura di Visniec. Mentre il romeno sollecitava divagazioni e ridondanze, l’adozione d’una lingua diversa porta l’autore a distillare le parole, a utilizzare una sintassi depurata, asciutta, essenziale, a confrontarsi con il silenzio dei linguaggi. Di questo passaggio avvenuto in una fase cruciale della sua esistenza, quando aveva trent’anni, Visniec ora dice:

Ogni giorno respiro profondamente l’aria di quest’avventura che ho scelto deliberatamente, mi riempio i polmoni fino all’ultimo alveolo e mi tuffo nell’ignoto, nelle acque profonde della lingua francese... per poi riemergere con due, tre perle che faccio mie come delle rivelazioni, anche se per tante persone nate in questo paese non sono che delle pietre qualunque. Non è facile, ma è affascinante. Ho scelto quest’avventura per avere nuovamente, nella mia anima, il gusto della nascita. Di una seconda nascita. D’altronde, la mia scrittura di oggi racconta per lo più questa esperienza.¹³

Poco dopo l’arrivo in Francia, Visniec incomincia a viaggiare per conoscere l’Europa. In particolare, soggiorna un anno a Londra, dove lavora per la radio BBC. Qui prende contatto con diverse compagnie teatrali e agenzie letterarie, ma senza alcun esito. Per arrivare a una messa in scena, a Londra, era necessario passare attraverso

un’agenzia, e per venire accettati da questa occorre essere autori conosciuti, le cui pièce fossero già rappresentate. Questo circolo vizioso porta Visniec a sentirsi straniero in questo paese. Sebbene si sentisse culturalmente accettato in ogni parte d’Europa, è la Francia che lo attrae col suo entusiasmo culturale. Qui, dice, «puoi imbatterti in un attore o in un regista che, dopo aver letto qualche pagina di una tua pièce, ti dice che era proprio ciò che stava cercando»¹⁴.

Per Visniec la Francia è il paese dell’accoglienza culturale: «La Romania mi ha dato le radici, la Francia le ali»¹⁵. Grazie alla lingua francese, le sue opere vengono pubblicate da editori prestigiosi come Acte-sud-papier, Lansmann, Crater, Harmattan, Espace d’un Instant, con i quali intrattiene un rapporto di collaborazione.

Nel 1989, ricevuta una borsa di studio, Visniec inizia un dottorato di ricerca all’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, con una tesi sulla resistenza culturale nell’Europa dell’Est sotto i regimi comunisti. Nel frattempo svolge un tirocinio come giornalista free-lance per Radio France Internationale, dove inizia a scrivere direttamente in francese a partire dal 1991, e, una volta concluso il Dottorato, viene assunto a tempo pieno per far parte della redazione in lingua rumena. Presso la stessa emittente radiofonica, Visniec continua ancora oggi a realizzare servizi sull’attualità politica e culturale tanto internazionale che francese. L’impegno giornalistico, in Visniec, stabilisce contatti essenziali con l’attività drammaturgica, consentendo di ricavare dalla cronaca e dalla conoscenza del sistema informativo soggetti e temi da svolgere teatralmente. Inoltre, per il nostro autore, sia il giornalismo che il teatro debbono oggi condurre una “resistenza culturale” contro le nuove forme di manipolazione di massa che, nelle attuali democrazie liberali, eludono la realtà, promettendo l’avvento di una nuova era in cui abbondano falsamente felicità e ricchezza. Visniec non passa, dunque, dalla critica al regime comunista all’esaltazione del capitalismo liberale, ma riproduce nel nuovo contesto l’attitudine a riconoscere i guasti prodotti dal “lavaggio dei cervelli” e dalle degenerazioni del sistema sociale. Scelta che lo porta a criticare la frenesia del capitalismo, senza mai perdere di vista la sua missione di scrittore: risvegliare le coscienze. A tal proposito afferma:

La follia o la minaccia nazionalista non sono soltanto appannaggio dei paesi poveri, sotto-sviluppati, recentemente usciti da una lunga dittatura. Questa follia può colpire e scavare nei fossati psicologici, etnici, sociali anche nei paesi ricchi che hanno una lunga tradizione democratica.¹⁶

L’innovazione novecentesca incarna la carica emozionale del performer in gesti fisici che non richiedono mediazioni testuali. Visniec, inserendosi da autore in questa dinamica storica, persegue invece con inesauribile inventiva una testualità-che-si-fa-corpo, voce, azione. Se lo stile è etimologicamente l’effetto dello stilo, della punta che graffia, possiamo dire che le parole di Visniec

graffiano le ferite dei personaggi, lasciando – anche nel lettore – cicatrici indelebili. Essenziale, nel suo teatro, è il conseguimento di una dimensione altra che risulti dalle parole, dalle didascalie e dai momenti di sospensione e frattura, che innestano nello spettatore immagini personali e libere. Tali sospensioni si impongono con forza nell’impianto del *Teatro decomposto* o *L’Uomo pattumiera* (1993), una silloge di brani monologici e dialogici che, nel 1994, debutta al Catalina Buzoianu – Théâtre Mundi – Festival International des Francophonies en Limousin, e che viene poi ripresa, nel 1995, dalla compagnia Teatro Mauveise Tete (regia di Bernard Granjean) in occasione del Festival di Avignone (OFF). *Teatro decomposto* o *L’Uomo pattumiera* ottiene in Francia il premio Theatre Vivant (1993); a Bucarest, il Premio Speciale di Giuria al Festival della Commedia (marzo 2005). Nella prefazione, Visniec spiega al lettore la particolarità dell’opera:

I testi utilizzati sono come pezzi di uno specchio rotto, frammenti di un oggetto una volta in perfetto stato. Esso rifletteva il cielo, il mondo e l’animo umano. Ma c’è stata, non si sa quando né perché, l’esplosione. I pezzi di cui noi disponiamo adesso fanno parte, senza dubbio, della materia originaria. Ed è in questa appartenenza alla materia originaria che risiede la loro unità, il loro profumo, la loro identità di atmosfera.¹⁷

Il teatro decomposto o *L’Uomo pattumiera* è, dunque, una raccolta di ventiquattro testi, che si possono qualificare come “moduli teatrali da comporre”. Visniec, ricorda Georges Banu nella prefazione, si mostra perfettamente padrone del piccolo formato e non consegna agli attori semplici frammenti, ma testi autonomi, rotondi, “tabelle d’esposizione”¹⁸. Tale limpida autonomia formale rispetta, però, un dato antropologico traumatico come la dissociazione dell’individuo dalla collettività sociale. La forma monologica serra in un cerchio le azioni dei personaggi, che percorrono tragitti frequentemente analoghi passando dalla consapevolezza del loro stato d’isolamento ad una completa identificazione con le percezioni e i compiti che li caratterizzano. Di qui l’esistenza di sottili reti di rimandi fra l’uno e l’altro testo, che starà al regista e agli attori selezionare ed evidenziare, ricomponendo ad ogni allestimento la trama dello spettacolo.

Ai monologhi dei personaggi si alternano, come cori destrutturati e comunque atti a formalizzare la successione dei “tasselli” rappresentati, cinque brani dialogici dedicati alle voci molteplici dell’Io, fra le quali si insinua la problematica del rapporto fra l’essere umano e gli esseri animali che, quanto più fantastici e irreali, tanto più si presentano come realistici indizi dei processi psichici che li originano: *Voci nel buio I, II, III* e *Voci nella luce accesa I, II*. Dal punto di vista della drammaturgia scenica, questi brani si prestano a formalizzare la scelta dei “tasselli” rappresentati, fornendo varie possibilità di apertura, snodo e conclusione.

Il teatro decomposto oscilla fra l’approfondimento in sen-

so visionario e analitico delle dinamiche psichiche e lo smarrimento per la perdita dell’agorà – cioè del luogo del confronto – dovuta alla “decomposizione” dell’uomo contemporaneo in ossessioni e monomanie reciprocamente avulse.

Alcuni monologhi – come *L’uomo allo specchio*, *Il maratoneta*, *L’uomo a cavallo* – affrontano il tema del passaggio oltre l’ignoto; altri – come *I lavatori di cervello*, *Il clochard* e i monologhi delle tre pazze (tranquilla, febbrile, lucida) – descrivono allucinanti catastrofi in cui la città viene invasa prima da farfalle, poi da lumache pestilenziali e infine da una pioggia acida che “controlla” i cervelli.

Secondo Marie-Claude Le Stanc, regista della compagnia parigina Les Arts Masques che ha messo in scena l’opera, Visniec, qui, «non rivolge mai nessun giudizio morale ma ci invita a riflettere e a metterci in guardia. L’autore ci mostra uno specchio nel quale si riflettono i nostri dubbi sull’Uomo, le sue difficoltà a comunicare e a vivere in una società che lascia il posto a tutti i tipi di alienazione»¹⁹.

I personaggi di questo teatro modulare non hanno un nome, uno stato sociale, una nazionalità, ma sono definiti da atti, situazioni o abbinamenti, che ne definiscono l’identità drammatica: *L’uomo e la mela*, *L’Uomo pattumiera*, *Il cieco al telescopio*, *L’uomo nel cerchio*. D’altronde, non solo *L’Uomo pattumiera*, ma tutto il teatro di Matéi Visniec presenta con frequenza personaggi oggettivati che, come nota Guccini, «si strutturano intorno al loro esserci e non più a partire da un vissuto personale»²⁰.

In particolare, le traiettorie drammatiche di Madox, il beckettiano “protagonista assente” della pièce *Tre notti con Madox*, scritta nel 1994, evidenzia le dinamiche mnemoniche e sensibili dei personaggi di Visniec. Madox, che nella pièce, resta un’assenza, un tema, una metafora della solitudine, contribuisce, infatti, ad attivare tutta una serie di personaggi che si manifestano descrivendolo in modo articolato e dettagliato. In altri termini, Madox è in ciascuno di noi, è ciò che ci permette di vivere, dimenticando la solitudine: è lo spirito, l’immaginazione. L’opera appare come una sorta di favola filosofica, in cui si dimostra che tutti gli uomini sono barboni o prostitute, sono fatti di speranze e di sogni.

Alain Verane, primo regista dell’opera al Teatro Guichet Montparnasse Renaud-Barrault, afferma che «nonostante tutto Madox resta un’assenza, una storia, un tema, un soggetto, una metafora della solitudine e della noia. Madox è in ciascuno di noi, ci permette di vivere, di dimenticare la nostra solitudine; egli è quello che fa di noi degli esseri umani? È lo spirito? L’immaginazione?»²¹.

A partire dal 1993 Visniec amplia la sua rete di conoscenze teatrali soggiornando numerose volte a La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, centro culturale di incontro per tutti coloro che sono implicati nella ricerca della scrittura teatrale (autori, traduttori, attori, registi, scenografi, musicisti).

In questo contesto di confronti liberi e stimolanti, Visniec estende le tematiche delle sue pièces, finora prevalentemente dedicate ai rapporti fra l’individuo e il po-

tere, a quell'interiorità intima ed affettiva che il regime di Ceaușescu tendeva invece a censurare, misconoscendone sfaccettature e forme d'influenza.

Il mistero dell'iniziazione amorosa lo attrae al punto che gli dedica *La storia degli orsi panda raccontati da un sassofonista che ha una ragazza a Francoforte*. La pièce, iniziata durante il suo soggiorno a Londra, viene alla luce in Francia nel 1994, e riceve il Gran Premio SACD di Teatro Radiofonico nel 1995.

Visniec conclude quest'opera nel luogo magico della Chartreuse Lez Avignon. La storia si svolge in nove notti e racconta l'incontro tra una donna misteriosa (la morte, il destino, la donna sognata) e un artista che nutre il suo cuore di musica alla ricerca dell'accordo perfetto. Le nove notti indicano le fasi della vita, durante le quali i due amanti impareranno, in una sorta d'iniziazione, l'arte d'amare e di lasciarsi amare. Allo scadere delle nove notti, la coppia scivola verso un probabile nuovo inizio. L'opera viene messa in scena dalla compagnia Pli Urgent (Lione) e debutta nel 1995 al Festival D'Avignone (OFF). Lo stesso anno viene trasmessa da una Radio Belga su commissione della Comunità Francese.

Nel 1996, Visniec decide di scrivere un'opera su un'essenziale contraddizione del nostro tempo, che mitizza e al contempo mina le possibilità della comunicazione. *Paparazzi o cronaca della nascita di un sole abortito* delinea la crisi dei contatti umani: gli uomini non si parlano più se non attraverso un telefono. Il mondo descritto da Visniec presenta un tempo ai limiti di un'apocalisse annunciata o accaduta.

I personaggi sono ciechi, il sole non sorge più, dominano oscurità e solitudine. La “voce del cieco”, unico filo conduttore della pièce, telefona per chiedere ai personaggi come vedono il mondo di fuori.

Qui Visniec non focalizza l'attenzione sugli spazi interiori, ma compone panoramicamente un mondo in cui gli abitanti sono, ancora una volta, personaggi oggettivati, descritti dagli atti che compiono come, ad esempio, il “Distributore di bibite” o il “Il cieco che fa zapping”.

I personaggi principali, i Paparazzi, assistono dietro apparecchi fotografici allo smarrimento degli altri individui, diventando narratori distaccati e implacabili del mondo che ci circonda.

Attendendo la sequenza perfetta, i Paparazzi attivano un gioco di specchi in cui lo spettatore può diventare voyeur della sua stessa vita rappresentata in scena. Secondo Christian Auger, regista e attore che ha già messo in scena sei opere dello scrittore romeno, Visniec vuole indurre nel pubblico un'unica domanda: «Siamo all'alba della fine del mondo o all'alba della fine di noi stessi?»²²

Nonostante abbia denunciato il totalitarismo di Ceaușescu, le derive del capitalismo, l'inumanità della guerra e tutte le forme di integralismo ideologico o religioso, il teatro di Visniec non si esaurisce nell'atto della denuncia, ma definisce un ambito di “resistenza culturale” che intreccia linguaggi e narrazioni, portando gli attori e gli spettatori ad aprire gli occhi sui rischi dei processi

di manipolazione e di trasformazione cui sono sottoposti gli individui sociali (e, quindi, loro stessi).

In altri termini, questo teatro non esercita esplicite funzioni informative o di critica politica, ma costruisce eventi drammatici che testimoniano, ancor più che la realtà in se stessa, i suoi effetti sui comportamenti e la psiche dell'uomo contemporaneo. Per questo, le sue pièce evitano in genere di trattare argomenti realistici, preferendo svolgere in forme traslate gli effetti del reale. Fa eccezione *Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia*, che Visniec scrive nel 1996 utilizzando un'imponente raccolta di dati. Qui il teatro incanala le risorse dell'informazione e della documentazione storica nella narrazione d'un singolo caso. Il perché, lo spiega lo stesso Visniec:

Se si racconta che ci sono state settanta donne violentate in Bosnia, queste sono solo delle cifre che non provocano alcuna reazione, ma se si racconta un solo caso, uno solo tra i tanti, questo è già letteratura. Perché crea un'emozione forte restando nell'anima dello spettatore.²³

La pièce ruota intorno al rapporto di due personaggi femminili. Kate, psicologa arrivata da Boston, presta assistenza in una clinica in Germania; Dorra, giovane bosniaca rimasta incinta a seguito di una violenza sessuale, è sottoposta alle sue cure in questo stesso istituto. Nella prima parte, Kate introduce lo spettatore alla conoscenza della vicenda, accompagnandolo con le sue certezze occidentali, le sue accurate schede psicologiche e i suoi diari in cui analizza in chiave freudiana l'uomo dei Balcani e il significato dello stupro etnico. Poi, i ruoli si capovolgono. Dorra si libera infatti del mutismo ed affronta con crescente lucidità e determinazione i suoi fantasmi (lo stupro, la gravidanza, la perdita del senso di appartenenza e di identità), travolgendo il dramma con un flusso di pensiero e di immagini, che penetra i fallimenti dell'analista – Kate era giunta alla clinica tedesca dopo essere crollata di fronte all'orrore dei “carnai” bosniaci. Nel finale, Dorra accetta il figlio concepito durante lo stupro. La pièce evidenzia la capacità di intrecciare elementi contrastanti: al fallimento dell'azione professionale di Kate corrisponde il rapporto di simpatia e vicinanza fra le due donne, all'orrore dei fatti la capacità di ridere delle umane debolezze, alla concentrata immedesimazione dei momenti drammatici il tono epico delle dichiarazioni al pubblico. Quasi dieci anni dopo la caduta di Ceaușescu, nel 1996, il Teatro Nazionale di Timisoara organizza un Matěi Visniec Festival, che consacra il crescente successo del drammaturgo in Romania dove, a partire del 1989, sono state rappresentate e trasmesse sia in televisione che alla radio più di trenta sue pièces. All'iniziativa partecipano dodici compagnie.

Nel Gennaio del 2000 Visniec ottiene dal Ministero della Cultura Francese un anno sabbatico che gli consente di scrivere *La Storia del comunismo raccontata ai malati di mente*. In un istituto di cura, sotto il regime comunista,

il direttore si chiede perché i suoi ricoverati non possano essere consapevoli del glorioso processo di emancipazione della classe operaia. Così, commissiona una storia del comunismo che possa venire spiegata ai malati di mente, estendendo anche a loro l'azione della propaganda. Ne risulta una sorta di rappresentazione agit-prop post-comunista, che ripercorre la degenerazione degli ideali originali in nuove forme di repressione dispiegando cori, slogan e dialoghi liturgici fra il “rivoluzionario” e la folla.

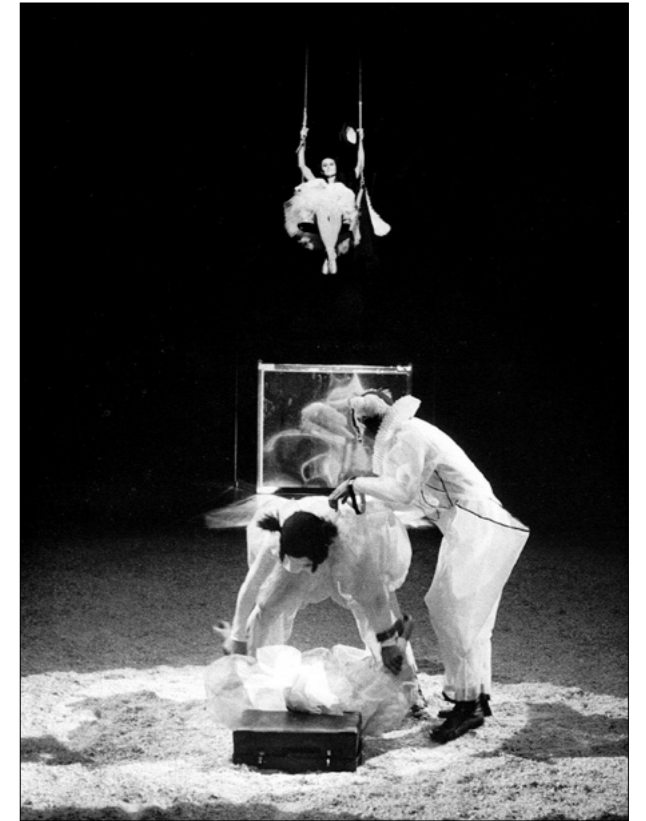
Nel 2001 Visniec riprende il tema delle epurazioni staliniane dedicando una pièce al grande regista russo Meyerchol'd, fatto giustiziare dal dittatore. Se gli spettacoli operai degli anni Venti e Trenta avevano fornito lo schema formale della *La Storia del comunismo raccontata ai malati di mente*, qui il termine di riferimento è l'interpretazione registica. Nel *Riccardo III non s'ha da fare o scene della vita di Meyerchol'd*, rappresentato per la prima volta da Auger al Festival di Avignone del 2001, Visniec dimostra una conoscenza matura della dimensione teatrale e delle sue possibilità. Nella pièce vi sono momenti di teatro-nel-teatro, pupazzi animati, pantomime individuali e collettive, gesti caratterizzanti, figurazioni previste e minutamente descritte. Scopo del lavoro non è certo mostrare realisticamente Meyerchol'd fra problemi di allestimento e di censura, in quanto «il teatro – dice Visniec – non è uno specchio ma una grande lente d'ingrandimento»²⁴. Piuttosto, in quest'opera, il linguaggio molteplice della regia ricava dal tragico epilogo esistenziale del regista Meyerchol'd immagini e situazioni che evidenziano l'inesauribile contrasto fra la vita e il potere.

David Sztulman, che nel 2008 ha messo in scena la pièce con sedici attori al Ciné 13 Théâtre, afferma nelle note di regia sullo spettacolo:

Il teatro di Visniec, porta una testimonianza estremamente sensibile della Commedia Umana nella quale c'è molto più del sublime e del tormentato. Visniec riunisce i due più importanti soggetti della storia del teatro: l'amore e la lotta per la libertà. *Riccardo III non s'ha da fare* parla dell'amarezza e della disperazione dell'artista impossibilitato a esprimersi nei regimi totalitari. Ma Visniec sceglie l'umorismo, il grottesco e lo spettacolare delirante per denunciare questa solitudine fracassata sull'altare delle barbarie. Perché si ride, si ride anche troppo. Si canta, si danza, si partorisce. Finalmente si fa del teatro fino alla fine... fino a questa terribile fine.²⁵

Nonostante il moltiplicarsi delle commissioni di rilievo, la diffusione del teatro di Matěi Visniec in Francia resta comunque connessa all'enorme vitalità delle piccole compagnie, in cui le realizzazioni sceniche sono al contempo i sintomi e gli effetti d'una molteplice attività di ricerca.

Ricordiamo, per non fare che alcuni nomi, il Théâtre Guichet Montparnasse, lo Studio des Champs-Élysées e il Théâtre du Rond-Point de Champs Élysées, tutti e tre a Parigi; il Théâtre de l'Utopie a La Rochelle; la Compa-



Vecchio clown cercasi, 1997-1998, regia di Stefan Iordanescu. Foto di Luigi Ciminaghi.

gnie Pli Urgent di Lione; il Théâtre Le Jodel ad Avignone; il Théâtre de Lenche e il Théâtre de la Minoterie a Marsiglia; la Compagnie Nice-Théâtre Vivant di Nizza. Il drammaturgo ha detto a proposito di questo vitalissimo strato della realtà teatrale:

Ho degli amici che dicono che in Francia ci siano più persone che fanno teatro di quelle che vanno a teatro. Da un certo punto di vista è molto meglio perché il teatro è un modo di sondare i propri limiti, di trovare la propria identità. Le piccole compagnie preparano il pubblico più esposto, ci sono atelier teatrali ovunque in Francia, nelle istituzioni, nelle scuole materne, nelle università. In Francia vi è una vitalità teatrale enorme come il Festival D'Avignone che è estremamente ricco, formidabile, una formazione straordinaria per tutti. Potrei scrivere delle pièce da boulevard, i teatri ne sono pieni oggi ma io non faccio parte di questa famiglia, non è la mia vocazione.²⁶

Le pièce più recenti di Visniec sono dedicate a due autori che hanno profondamente influenzato il suo stile: due a Čechov (*La macchina Čechov*, 2001; *Nina, o la fragilità dei gabbiani impagliati*, 2008); una al filosofo romeno Cioran (*I meandri Cioran, o mansarda a Parigi con vista sulla morte*, 2005). Proprio con quest'ultimo lavoro, Visniec ha ricevuto all'ultimo Festival D'Avignone, cui hanno partecipato 957 spettacoli, il premio “Coup de coeur” dalla stampa francese.

Čechov è un punto di riferimento essenziale per la scrittura



Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux, 2006 – 2007, regia di Ersi Vassilikioti. Foto di Panayotis Koutrakis.

di Visniec, che considera il maestro russo uno dei precursori dell'assurdo. Secondo Visniec, l'attesa beckettiana di *Aspettando Godot* è stata anticipata da quella delle *Tre sorelle*, che non giungeranno mai a Mosca. Quello di Čechov non è soltanto un teatro che restituisce con straordinaria intensità l'atmosfera della transizione fra Ottocento e Novecento, ma è anche un teatro compiutamente moderno: polifonico e paratattico. In esso, infatti, i personaggi, non ascoltandosi, nemmeno comunicano, mentre le scene si succedono per accostamento, senza stabilire reciproci rapporti di dipendenza sintattica. Allo stesso modo, l'opera di Visniec prevede strutture drammatiche aperte, che non impongono un pensiero unico allo spettatore, al regista, all'attore. Insomma, Visniec è bene attento a non replicare egli stesso in quanto autore i meccanismi di circuizione psichica esercitati dai regimi totalitari e liberisti. Ne *La macchina Čechov*, attraverso le modalità di composizione consigliate dell'esperto Čechov al giovane Treplev, possiamo meglio comprendere le relazioni che s'instaurano fra Visniec e i suoi personaggi durante il processo della scrittura (cfr. l'estratto al p. 14).

La scrittura drammatica di Visniec predispone la possibilità di incontri che avvengono su molteplici livelli: al livello dell'autore (che, come in questo caso, si rispecchia nel personaggio), a quello del regista, a quello dell'attore, dello spettatore e del lettore.

Affrontando le quindici mini pièce che compongono *Attenzione alle vecchie signore corrose dalla solitudine* (2003), gli attori e il regista possono confrontarsi sia con ampie strutture narrative che con agili dialoghi minimalisti, dove non si insinua più l'io epico e monologante che, nel 1993, aveva caratterizzato il *Teatro decomposto*. Questi brani interrogano il nostro mondo, che assomiglia sempre più ad una nave senza meta, denunciando le assurdità della guerra, le contraddizioni dell'amore, le ferite dimenticate.

Il teatro, in questa fase, si trasforma in un enorme telescopio attraverso il quale lo spettatore scruta la propria coscienza, riconoscendone i dubbi, le contraddizioni, le intime forme di resistenza che si ostinano a graffiare da sotto la lastra ghiacciata della superficie:

Forse, siamo tutti in uno stato di coma profondo. [...] Ci muoviamo, parliamo, mangiamo e beviamo, crediamo di capire qualcosa, ma forse siamo tutti in uno stato di coma profondo. [...] Abitiamo in un buco di memoria, come i granchi intrappolati con la bassa marea negli alveoli rociosi.²⁸

Nel 2006 Visniec riceve dal Teatro Nazionale di Craiova (Romania) la richiesta di scrivere un'opera nell'ambito del progetto "Teatro d'Europa, specchio delle popolazioni profughe": nasce così *La parola progresso sulla bocca di mia madre suonava terribilmente falsa*. In questa pièce, una coralità di personaggi ruota intorno a tematiche quali il mercato della prostituzione nell'Europa dell'Est, il capitalismo sfrenato, il lutto interdetto delle madri.

Anche qui, come nel *Riccardo III*, l'elemento testuale s'intreccia alla progettualità registica. Visniec descrive in ampie didascalie articolate sequenze di azioni, che richiamano la dimensione tragica e catartica del teatro. Da un lato, l'autore rievoca con i mezzi della "scrittura scenica" sedimentazioni magiche e arcaiche dell'inconscio collettivo; dall'altro, sviluppa un parlato alla portata di tutti, che affronta in termini intenzionalmente espliciti e volgari i contemporanei miti del sesso, del potere, del mercato, della paura. Un'intera scena viene dedicata alle donne che sacrificano la camicia dei propri defunti. La riportiamo qui a titolo d'esempio:

Mentre la madre strizza la terza camicia, una donna in nero fa la sua comparsa. Spinge una carriola piena di terra. Con l'aiuto di una paletta, scava un buco nel mucchio di terra contenuto nella carriola. La donna in nero prende la prima camicia macchiata di rosso e la mette nella piccola fossa. Sotterra la camicia nella carriola. Poi pianta una candela in quella che è diventata la tomba della camicia nella carriola. La donna in nero accende la candela ed esce con la carriola, diventata una sorta di tomba mobile. [...] Al posto del viso, tutte le donne portano una maschera del dolore, che ricorda le maschere del teatro antico. Le donne in nero fanno la fila per sotterrare le camicie, e poi vanno via, in un certo qual modo felici.²⁹



Richard III n'aura pas lieu, ou Scènes de la vie de Meyerchol'd, 2008, regia di David Sztulman.

Il teatro di Visniec tocca l'animo senza ricorrere a convenzioni, a trucchi, a impalcature concettuali. Piuttosto, dice l'autore, la sua sfida è quella di «raggiungere il massimo degli effetti con il minimo dei mezzi»³⁰. Visniec attualmente è il drammaturgo più celebre in Romania, le sue pièce sono messe in scena in Moldavia, Francia, Svizzera, Belgio, Spagna, Portogallo, Paesi Bassi, Svezia, Finlandia, Danimarca, Gran Bretagna, Stati Uniti, Giappone, Islanda, Turchia, Grecia, Lussemburgo, Repubblica Ceca, Ungheria, Bulgaria, Ucraina, Russia, Polonia, Serbia, Estonia, Marocco, Iran, Canada, Argentina, Perù, Bolivia, Brasile e, a partire dal 2006, anche in Italia.

¹ Oltre a Visniec, ricordiamo almeno Mircea Cartarescu (1956) e Mircea Nedelciu (1950-1999).

² Cfr. Alex Ștefănescu, *Matěi Vișniec în Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005.

³ Cfr. Bernard Camboulives, *La Roumanie littéraire*, Paris, Editions le Manuscrit, 2007.

⁴ Intervista a M. Visniec svolta al teatro Kaze di Kioto in occasione della rappresentazione *La storia degli orsi panda raccontata da un sassofonista che ha un'amica a Francoforte*, archivio personale dell'autore.

⁵ M. Visniec, *Richard III n'aura pas lieu, ou, Scene de la vie de Meyerchol'd*, Paris, Lansman, 2005, p. 30.

⁶ Intervista svolta a Parigi il 2 Febbraio 2008 a Matěi Visniec.

⁷ M. Visniec, *Les Chevaux à la fenetre*, Paris, Ed. Crater, 1996, p. 18.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ Incontro dell'autore svolto alla Maison du théâtre nel 2001 in occasione della rappresentazione *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux*.

¹⁰ M. Visniec, *Le dernier Godot*, Paris, Ed. Acte-Sud Papier, 2004, p. 43.

¹¹ Ivi, p. 47.

¹² *Ibidem*.

¹³ Intervista a M. Visniec svolta al teatro Kaze di Kioto, op. cit.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Trascrizione dall'intervento tenuto a Nancy, 2002. Archivio personale dell'autore.

¹⁷ M. Visniec, *Avertissement au Théâtre Décomposé ou L'homme-poubelle*, Paris, Ed. Harmattan, 2000, p. 11.

¹⁸ Ivi, pp. 7-9.

¹⁹ Note di regia di Marie-Claude Le Stanc per la messinscena del *Teatro decomposto o L'uomo pattumiera*, materiali di sala.

²⁰ Cfr. più avanti il contributo di Gerardo Guccini.

²¹ Note di regia di Alain Verane per la messinscena di *Tre notti con Madox*, materiali di sala.

²² C. Auger, note di regia per *Paparazzi ou La chronique d'un lever de soleil avorte*, archivio personale dell'autore.

²³ Intervista svolta a Parigi il 2 Febbraio 2008 a Matěi Visniec, op. cit.

²⁴ M. Visniec, *Richard III n'aura pas lieu, ou, Scene de la vie de Meyerchol'd*, op. cit., p. 40.

²⁵ David Sztulman, note di regia per *Richard III n'aura pas lieu, ou, Scene de la vie de Meyerchol'd*.

²⁶ Intervista svolta a Parigi il 2 Febbraio 2008 a Matěi Visniec, op. cit.

²⁷ M. Visniec, *Machine Tchekov*, Paris, Ed. Lansman, 2005, p. 18.

²⁸ M. Visniec, *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*, Paris, Ed. Lansman, 2004, p. 87.

²⁹ M. Visniec, *Le mot Progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*, Paris, Ed. Lansman, 2007, p. 27.

³⁰ Intervista svolta a Parigi il 2 Febbraio 2008 a Matěi Visniec, op. cit.

Se lei vuole essere uno scrittore, scrittore nel senso profondo della parola, mantenga a qualunque costo la sua indipendenza. Il suo compito è porre delle domande, e non risolverle. Eviti, nelle sue opere, prediche mascherate. Non provi a trasmettere un messaggio. Lo scrittore che vuole trasmettere per forza un messaggio sfigura la sua opera. Mostri la vita senza tentare di provare qualcosa. È lo scrittore che deve essere al servizio del personaggio e non il personaggio al servizio dello scrittore. (Mette una pomata sulla piaga di Treplev) Se lei interviene per giudicare il suo personaggio, la scommessa è persa. E il lettore sentirà che lei non è più obiettivo, non la leggerà più, o la leggerà con disgusto. La più grande goffaggine che possa commettere uno scrittore è agire da giudice, da boia, da guardiano, da interprete verso il suo personaggio. Più lei è visibile dietro il personaggio, più lui scompare. (Mette una nuova fasciatura sulla piaga di Treplev) Finirà per impoverirlo, per rubargli

la sua personalità e, alla fine, per ucciderlo. Ma più lei scompare dietro il personaggio, più lui è vivo. Più lei gli dà delle chances per vivere, più diventa un personaggio vero e così avrà la fortuna di sopravvivere. Perché la letteratura, Konstantin Gavrilovitch, la grande letteratura, è anche una corsa contro la morte. Più riesce a creare delle vere emozioni, più la morte si allontana... Se vuole raccontare una storia, si metta nella posizione di testimone imparziale fin dall'inizio. Così manterrà tutte le chances per realizzare un racconto commovente. E se lei ha del talento – e lei ha talento – il suo racconto commuoverà senza essere lacrimoso, commuoverà tutti solo con la sua semplicità e la sua verità... Ecco.

(Indicazioni di Čechov a Treplev, dalla terza scena de *La Machine Tchekhov* di Matěj Visniec. Traduzione italiana di Pascale Aiguier, Davide Piludu, Giuseppa Salidu)

Intrecci senza Fabula, personaggi senza passato di Gerardo Guccini

Nel secondo Novecento si delineano tipologie drammatiche distanti tanto dai personaggi/persona della tradizione che dai modelli soggettivi della "scrittura scenica". Alle drammaturgie d'impianto narrativo che immettono gli eventi pregressi della fabula nel presente dell'intreccio, alle soluzioni performative che concatenano "movimenti" sonori, fisici e visivi, si affiancano ora personaggi che, pur risultando fortemente caratterizzati ed essendo provvisti d'un loro linguaggio, d'un loro modo di percepire ed esistere, appaiono altresì vincolati alla frequentazione esclusiva del presente.

Vladimiro ed Estragone, in *Aspettando Godot* di Beckett, non ricordano al di là delle ventiquattro ore; ogni giorno, per loro, è un viaggio nell'incognito che, non sedimentando conoscenze, esclude progetti, esplorazioni, avventure rivolte a un fine.

I signori inglesi della *Cantatrice calva* di Ionesco non sono propriamente persone, ma comportamenti e nomi che dispiegano un gioco metalinguistico modellato su manuali per l'apprendimento dell'inglese casualmente consultati dall'autore. Non solo non hanno un passato confermato dai ricordi, ma anche il loro presente è dubbio, e cioè non appare costituito da realtà oggettivamente disposte nello spazio e nel tempo, bensì suscitato dalle movenze d'un "linguaggio" che, come scrive Gilles Losseroy nel saggio qui riportato, «scredita l'evidenza cercando di sostituirsi alla ragione».

Anche i personaggi del primo Pinter appaiono irretiti dai movimenti d'una drammaturgia che tende a neutralizzare il passato e a muovere le proprie pedine sulla scacchiera del presente¹.

Storicamente, però, il primo campione di questa lunga serie di personaggi accampati nel presente dell'azione scenica, è il grottesco *Re Ubu* di Alfred Jarry. È con lui che questa tipologia, fino ad allora vivente nelle forme dello spettacolo popolare, s'introduce nella sperimentazione drammatica.

Procedendo dalle maschere dell'Arte e dai tipi fissi delle tradizioni etniche, tale linea si declina nei barboni di Beckett, nei personaggi del teatro dell'assurdo, nelle sfumate elaborazioni pinteriane fra forma/commedia e realtà sfalsata, nelle frenetiche trasformazioni che il Copi drammaturgo affida a un soggetto che "si dà alla pura exteriorità delle sue e altrui forme"².

Infine, la tipologia teatrale dei personaggi senza passato emerge, con originali profili, nella drammaturgia di Visniec. I suoi sono "personaggi oggettivati" dai gesti che compiono, dalle ossessioni che provano, dai pensieri che pensano, dai sentimenti che sentono. Personaggi, quindi, che si strutturano intorno al loro esserci e non più a partire da un vissuto personale. Non per questo sfuma la dimensione psichica e caratteriale. Anzi, Visniec intrattiene con le proprie *dramatis personae* un rapporto di vicinanza e simpatia, che coltiva empaticamente le game dell'umano. Ciò che le attua nel tempo/spazio della

rappresentazione non è, però, la compenetrazione fra i tempi lunghi della Fabula e il presente dell'intreccio – efficace portatrice, nelle drammaturgie realiste, di psicologie virtuali e penetrazioni analitiche – bensì il prodursi di azioni immediate oppure, nel caso dei monologhi, di narrazioni che, il più delle volte, restituiscono verbalmente percorsi fisici e percezioni sensorie.

Nel teatro di Visniec, i personaggi esplicano i propri caratteri svolgendo azioni che delineano intrecci senza Fabula: alle spalle dei dialoghi e delle narrazioni non c'è un vissuto che spieghi i comportamenti; in compenso, i comportamenti spiegano chi li compie, delineando paesaggi psichici di ossessioni, paranoie, immagini ritornanti e impulsi subitanei. Quasi mai i personaggi di Visniec hanno un nome che certifichi l'esistenza d'un vissuto personale e d'una condizione anagrafica; spesso vengono indicati facendo riferimento al ruolo familiare o alla condizione sociale: il padre, la madre, il figlio, la figlia, il soldato, il generale, il tipo (il magnaccia), la suggeritrice, la padrona, la dattilografa. Oppure, con scelta più radicale, i personaggi coincidono con la funzione che esercitano, con il tic che li caratterizza. Abbiamo così "la sentinella dei diritti dell'uomo", "la donna che porta un bambino tra le braccia", "lo specialista in stage di accattonaggio", "il tipo che sorride sempre", "il lavatore di cervelli", "l'uomo allo specchio", "il mangiatore di carne". Un personaggio con un nome, un passato, una professione e un'indubitabile condizione anagrafica, è Kate MacNoil, la psicologa americana che ne *Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia* ha in cura Dorra, una ragazza violentata durante il conflitto bosniaco³. Nel teatro di Visniec, Kate è al contempo un'eccezione e un caso strettamente apparentato alla tipologia degli autori messi in dramma come, ad esempio, Beckett ne *L'ultimo Godot*, Čechov nella *Macchina Čechov*, Cioran in *Les Detours Cioran*. Psicologa, investigatrice del passato, levatrice di destini, scavatrice di "carnai" e archeologa di morti, Kate compendia, infatti, ruoli, metafore e funzioni che riguardano l'atto narrativo⁴ configurandosi come alter ego dell'autore.

Gli strumenti compositivi che consentono a Visniec di risarcire l'assenza della Fabula impostando svolgimenti drammatici d'ampio respiro, sono la personificazione delle funzioni drammatiche; la reificazione dei simboli; l'assunzione delle azioni fisiche come connotato essenziale dei personaggi che ne vengono oggettivati. Seguendo gli impulsi di queste presenze sceniche virtuali e organizzando i loro esiti in strutture articolate, il drammaturgo perviene a formulare con le dinamiche attuative dell'intreccio la sostanza narrativa propria della Fabula. Le giustapposizioni dei momenti scenici, il montaggio degli elementi significativi, le alternanze di atti e narrazioni, non distendono, qui, la Fabula nello spazio e nel tempo della rappresentazione – non sono, cioè, un intreccio – ma compongono direttamente il racconto scenico. In altri termini, possiamo dire che il dramma, così inteso, non risulta dalla trattazione d'un narrato autonomamente concepito o derivato da altre fonti, bensì dalla collocazione di singoli elementi



La Machine Tchekhov, 2005, regia di Florin Fatulescu.

dell'immaginario entro le coordinate dello svolgimento performativo. Condizione, questa, che ridefinisce radicalmente, se non il veicolo, i contenuti della comunicazione drammatica. Il narrato, che le soluzioni tradizionali derivano da uno strato antecedente a quello della Fabula, viene infatti a coincidere, in questa diversa declinazione delle funzioni compositive, con lo svolgimento d'una scrittura scenica letterariamente espressa¹, trasformandosi, così, da racconto di fatti reali o fantastici in racconto di eventi teatrali dischiusi su ulteriori orizzonti di senso: storici, come nelle pièces *Del sesso della donna*, *Storia del comunismo raccontata ai malati di mente* e *Riccardo III non s'ha da fare*, antropologici, come in *Paparazzi*, e anche sentimentali, come nella *Storia degli orsi panda*.

Le dinamiche dell'intreccio, in Visniec, producono la storia che raccontano, per questa ragione la sua drammaturgia consegna agli attori idee da pensare, gesti da fare, parole da dire, sentimenti e impulsi con cui confrontarsi, non personaggi che filtrano la complessità dei contenuti attraverso il loro vissuto. Anzi, soffocare in nome della fedeltà all'ipotetica identità drammatica del personaggio, gli scarti, i giochi, i capovolgimenti e i contrasti allestiti dalla scrittura, significherebbe misconoscere e in parte tradire le peculiarità di questo autore, che richiede ai suoi interlocutori scenici un essenziale rapporto di complicità. Atteggiamento che implica la condivisione giocosa delle dinamiche testuali e quella eticamente solidale delle tematiche affrontate. Il "film" mentale dello spettacolo – per riprendere un'espressione dello stesso drammaturgo – origina infatti situazioni e svolgimenti che assorbono e rielaborano, il più delle volte senza mediazione fabulistica, dati storici e problematiche del vissuto. I personaggi di Visniec, a differenza dei "soggetti" di Copi, che si danno istericamente alla pura esteriorità delle "forme", manifestano le corrispondenze mentali del loro fare, così che, parlando, esplicano un mondo psichico che riflette gli accadimenti e il senso storico di quello reale.

¹ Sulle oscillazioni di Pinter fra rimozione e approfondimento della memoria cfr. Gianfranco Capitta-Roberto Canziani, *Harold Pinter, un ritratto*, Milano, Anabasi, 1995, p. 93.

² Marco Pustianaz, *Il soggetto "fuori di sé". Ovvero, il godimento di essere isteriche*, in *Il teatro inopportuno di Copi*, a cura di Stefano Casi, Corazzano (Pi), Titivillus, 2008, p. 35.

³ Per un primo inquadramento della pièce nel teatro di Visniec cfr. Joseph Danan, *Le cerveau du guerrier. Sur deux pièces de Matéi Visniec*, «Études Théâtrales», 2001, n. 20, pp. 86-91.

⁴ È qui appena il caso di ricordare che Freud considerava la narrativa poliziesca e il lavoro dell'archeologo inesauribili fonti di immagini e riscontri cui riferire l'investigazione analitica (cfr. Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e processo nel lavoro narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 281-283).

⁵ Essenziale il precedente di Beckett, i cui testi "pure se nati per essere goduti sulla pagina, in realtà la pagina bianca di cui abbisognano per essere scritti è propriamente quella della scena". (Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 160).

Matéi Visniec, o l'esperienza vampirica di Gilles Losseroy

Nata storicamente sotto gli auspici della Francia grazie al trattato di Parigi del 1856, la Romania moderna non ha smesso di intrattenere con il nostro paese una relazione privilegiata, in particolare nel campo delle arti e della cultura. Dal primo terzo del XIX secolo, il movimento letterario pre-romantico, i cui principali autori si sono formati in Francia, si è abbondantemente nutrito dei grandi autori francesi. Di cultura latina, la Romania vede i suoi artisti, dal XIX secolo, fermamente rivolti verso Parigi, terra promessa dell'esilio culturale ancor prima di essere esilio politico durante le dittature, dalla fine del regno di re Carol II nel 1938 alla caduta di Ceaușescu nel 1989. Agli occhi dei Rumeni, la Francia, "paese di Voltaire", non ha cessato di incarnare un ideale di libertà. La storia, la cultura, la vicinanza tra le lingue fanno sì che un rumeno in Francia non sia mai veramente all'estero, anche se venuto a piedi, come Brancusi nel 1904 o Gheorghiu nel 1948. Brancusi è nato nel 1876, Gheorghiu nel 1916. Entrambi segnano i confini di una generazione senza la quale la cultura francese contemporanea sarebbe molto più povera.

Panaït Istrati (1884-1935), l'avventuriero dei Balcani, uno dei pochi ad aver criticato il regime sovietico (*Ver-so l'altra fiamma*, 1929) dopo un viaggio nell'URSS dal quale molti altri ritorneranno totalmente accecati. Marcel Janco (1895-1984), pittore e scenografo, cofondatore di Dada e animatore essenziale del Cabaret Voltaire a Zurigo dal 1916, poi a Parigi fino al 1922; grandissimo pittore incredibilmente poco conosciuto in Francia ma celebrato come un artista di spicco in Israele, dove muore al termine di un esilio di quarantatré anni. Tristan Tzara (1895-1963), padre di Dada e grande poeta surrealista. Benjamin Fondane (1898-1954), che non oseremmo ridurre ai suoi *Rimbaud le Voyou* e *Faux Traité d'esthétique*. Claude Sernet (1902-1968) nato Ernest Cosma e che arrivò ad adottare per la Francia un nome fatto dall'anagramma del suo nome rumeno. Ilarie Voronca (1902-1946), uno dei poeti più fecondi dell'avanguardia rumena. Victor Brauner (1903-1966), il demiurgo dal bestiario pittorico inclassificabile. Mircéa Eliade (1907-1986), filosofo e scrittore che insegnò filosofia e storia delle religioni di Bucarest a Chicago passando per Parigi, dove si stabilì per insegnare all'École Pratique des Hautes Etudes e alla Sorbona dal 1945 al 1956. Eugène Ionesco (1912-1994) drammaturgo che è inutile presentare, proprio come Cioran (1911-1995), il filosofo sbruffone dell'entusiasmo. Citiamo ancora Gherasim Luca (1913-1994), venuto anche lui dall'avanguardia rumena prima di stabilirsi a Parigi e di scrivere in francese un'opera poetica che attraversa tutti i movimenti e li supera con la sua risata.

E quando un bel giorno del 1987 un giovane scrittore rumeno di nome Matéi Visniec sbarca alla Gare de l'Est senza ancora sapere dove passerà la sua prima notte parigina, la sua prima visita è "naturalmente" al Café de la Rotonde.



Les Détours Cioran, ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort, 2008, regia di Gilles Losseroy. Foto di François "Franz" Leclerc.

Matéi Visniec aveva all'epoca trentun'anni. Lascia dietro di sé un'opera già importante: una dozzina di pièce teatrali, un romanzo, diverse sceneggiature. Tutte opere censurate. Solo la poesia è riuscita a bucare la cortina di ferro: *Le Sage à l'heure du thé* si distingue nel 1984 per il Premio Miglior Libro di Poesia. Dopo il 1989, Matéi Visniec diventa uno degli autori più rappresentati in Romania. È tradotto in numerose lingue e presentato sulle scene internazionali.

Prima rifugiato politico poi naturalizzato francese, Matéi Visniec passa a scrivere in francese negli anni Novanta. Una scrittura incredibilmente precisa, senza eccessi, spoglia ma non arida, dove ogni parola fa centro. «In Romania ero troppo ricco, scrivevo come un bambino viziato, avevo troppe parole a mia disposizione – dirà più tardi Matéi Visniec –. Con questa lingua che mi accoglieva e che conoscevo male, dovevo essere più parsimonioso. Non avevo diritto all'errore, ma il dovere di essere efficace». Ed è efficace, questa lingua che, procedendo per descrizioni chirurgiche, ci trascina in un universo come una telecamera:

Tutte le strade sono deserte. Tutte le auto sono abbandonate, come se i loro occupanti avessero bruscamente frenato e poi fossero corsi a nascondersi da qualche parte. Quanto agli immobili, la maggior parte delle porte e delle finestre sono aperte. Nessun rumore proviene dall'interno e nessun gesto tradisce una qualunque presenza umana. Le strade sono piene di oggetti buttati in fretta e furia... (Il Clochard, in *Teatro decomposto*).

Linguaggio cinematografico che trova la sua espressione privilegiata in un'estetica sequenziale che Visniec propone sotto forma di «elementi d'architettura testuale per un teatro modulare». È sotto questa forma frammentata che si presenta *Teatro decomposto, o L'Uomo pattumiera* (1993).

Nuovo povero nella sua lingua d'adozione, Visniec si serve di una prosa in cui ogni parola è pesata. Poche figure

nella frase; il paragone viene raramente convocato; la metafora è quasi assente. Questa pièce vuota in cui esistono solo delle voci, questo distributore di bibite che ha l'ultima parola quando il sole non si alza più, questo uomopattumiera, queste farfalle divoratrici, lumache pestilenziali, pioggia-animale, tutto questo bestiario fantastico, quest'uomo che si nutre letteralmente di se stesso, questo maratoneta che non riesce più a fermarsi... Cosa significa? Guardiamoci dal voler rispondere. L'universo di Matéi Visniec interroga, intriga, preoccupa, insinua il dubbio, ma mai risponde. Forse è per questo che lo si qualifica volentieri come assurdo.

Il termine è certamente comodo e permette di etichettare l'opera superficialmente, secondo un lessico familiare delimitato, definito e datato. Invece questo universo non ha niente di assurdo. È di fantastico che si tratta. Poiché l'assurdo presuppone una rottura di casualità, un sopraggiungere a-logico. In Visniec invece, questo genere di rottura non trova spazio, ci si trova, al contrario, in un mondo perfettamente logico, perché ritmato da una macchina perfettamente oleata. La scena de *La storia degli orsi panda* in cui la coppia Lui-Lei rifà il cammino dimenticato che li ha condotti l'uno verso l'altro, non ha nulla a che vedere con la IV scena dell'incontro dei Martin ne *La cantatrice calva*. La coppia di Ionesco si ostina a dimostrare un passato comune di cui il cognome implica l'evidenza. Non c'è alcun mistero, solo la logica sembra essere evaporata lasciando al linguaggio l'arduo compito di dimostrare punto per punto la realtà del mondo. Il linguaggio scredita l'evidenza cercando di sostuirsi alla ragione. In Visniec al contrario, la relazione della coppia che si scopre è fondata sul mistero dell'incontro e dall'impossibilità di situarsi nello spazio-tempo:

– Lui: Siamo da te qui?

– Lei: No, da te.

– Lui: Scherzi?

Coincidenza in Ionesco, mistero in Visniec. Assurdo nel primo, fantastico nel secondo.

Se la letteratura e il cinema ci hanno abituato alla frequentazione di un universo fantastico fino a farne un genere, non è lo stesso per il teatro. Forse perché questo suppone la creazione di effetti che solo l'immaginazione o le tecniche sofisticate sono in grado di realizzare. E anche se quest'ultimo ostacolo è stato oggi superato, il Grand-Guignol è sopravvissuto e con lui l'ultimo tentativo del teatro di rivaleggiare con il cinema sul terreno del fantastico. Ma questo sarebbe come sminuire una vena fantastica senza grandi spettacoli, senza effetti speciali né robot. Un fantastico in cui la realtà mostruosa si presenta sotto tratti familiari. Che si pensi semplicemente a Maupassant con *Horla*, a Richaud con *La Nuit aveuglante*, certamente a Kafka, a Buzzati, ma anche al teatro di Pirandello o a qualcuno dei piccoli gioielli che Daniil Harms ha lasciato prima di morire nelle celle psichiatriche staliniane nel 1942. Quanto ai grandi maestri di questo genere Poe

e Borges, essi sono citati dall'uomo che li legge al suo specchio nel *Teatro decomposto*.

Certamente il giovane Matéi Visniec si è nutrito di Ionesco, anche di Beckett, a cui ha reso omaggio ne *L'ultimo Godot*, ma la sua ispirazione sembra più debitrice ai miti e alle leggende popolari che alle "farse tragiche" del suo fratello maggiore e compatriota. Perché questo fantastico familiare e artigianalmente composto scruta i varchi che si aprono su un meraviglioso riempito di terrificanti misteri, di terribili animali ricorrenti, di tutto un bestiario in cui non si sa più molto bene dove sia la frontiera tra uomo e animale. L'animale è molto presente nell'opera di Visniec, dai ratti, unici elevati al rango di personaggi in *Le Roi, le rat et le fou du roi*, al bestiario ricco e variegato che popola il *Teatro decomposto*. Il solo monologo del *Domatore* convoca sedici animali identificati più un animale ibrido: un cervo con la criniera di cavallo e gli occhi umani. L'identità di quest'ultimo rimane altrettanto imprecisa di quella dell'animale di *Voci nel buio II*: Cane? Cervo? Gorilla? Animale volante? Cinghiale?... Con labbra umane? Cavallo? Capra? Ibrido?... E che sembra abbia parlato? Questa animalità ibrida, tanto più mostruosa poiché presenta spesso attributi umani, trova numerosi riscontri letterari. Sono diversi i passaggi di Matéi Visniec che potrebbero figurare in un nuovo manuale di zoologia fantastica al quale J.-L. Borges consegnerebbe le invenzioni del nostro autore per collocarle a fianco di Zorl o dell'essere mezzo-uccello e mezzo-donna che Grosvenor osserva ne *La Faune de l'espace* di A.-E. Van Vogt. Raymond Roussel e la sua zoologia surrealista con l'antica mitologia cinese e le sue teorie d'uccelli, di pesci e di cavalli non rinnegherebbe l'autore del *Teatro decomposto*:

Il cavallo chou-hou, dalla faccia umana, con ali d'uccello e coda di serpente; si diletta a sollevare gli uomini.

Il cavallo houan-chou la cui fronte porta un corno con le squame embricate; protegge dal fuoco.

Il cavallo giallo, dal manto tigrato; ha solo un occhio e una sola zampa davanti.

Non si direbbe che questi animali, tratti da un'opera capitale dell'antica mitologia cinese come il *Libro dei morti e dei mari*, siano usciti direttamente da un quadro di Brauner, anch'esso creatore di un bestiario fecondato da «i sogni primitivi», secondo una sua espressione? La rappresentazione dell'animale ricopre nel pittore, come in Visniec, una vocazione totemica per dare vita a una mitologia del tutto personale, un «folklore senza pittoresco». E se l'espressione è presa in prestito da Ionesco, non è tanto per il suo autore quanto per il suo destinatario: lo scultore Constantin Brancusi. Il nostro scopo non è di forzare i collegamenti artistici a partire da una nazionalità comune convocando tutto un areopago d'artisti rumeni, ma si fa forte nel constatare l'esistenza di una base comune a questi uomini, una *rumenità* che affonda le sue radici nella mitologia popolare, un ancoramento terrestre che permette loro di prendere il volo verso cime

più metafisiche e singolari, con l'immagine delle figure totemiche di Brancusi. Chirurgo pazzo e apprendistastregone, il demiurgo Visniec moltiplica gli ibridi per meglio dissezionare l'uomo. La presenza del motivo organico, anche fisiologico, testimonia l'immagine di un uomo percepito per frammenti e il cui corpo è oggetto di tutti gli assemblaggi possibili. Bisogna leggerci la ricerca di un'unità originale particolare perduta per sempre?

Il titolo *Teatro decomposto, o L'Uomo pattumiera* ne è l'esempio. L'alternativa e la parentela semantica decomposto-pattumiera invitano al riavvicinamento del "teatro" e dell'"uomo". Quest'ultimo si ritrova a sua volta decomposto nella doppia accezione della parola: che può indicare tanto un teatro scomposto in frammenti che putrefatto. Invece la distruzione, perfino l'autodistruzione, scivola molto spesso in divorazione. Si tocca qui il cuore dell'estetica di Visniec poiché coniugando bestiario fantastico e leggende popolari il suo teatro della divorazione fa nascere una figura molto conosciuta: quella del vampiro. È necessario ricordare l'origine geografica? Tuttavia... nessun vampiro nelle storie di Visniec; nessun Dracula al collo dei suoi personaggi. Eppure... *Voci nel buio I* evoca la divorazione indolore perpetrata da un animaletto. *L'Uomo a cavallo* subisce l'ipnosi vampirizzante dell'animale che finisce per seguire, stessa cosa per *L'Uomo allo scarafaggio*. Il Domatore, di cui gli animali hanno assaggiato la carne, sogna «la grande notte d'amore universale che sta per divorar[lo]» in un ritorno all'indefferenziazione primordiale uomo-animale. La divorazione rappresentata da Matéi Visniec non è un motivo folcloristico ma mobilita una posta in gioco più seria. «Il pensiero si fa in bocca» ha detto un giorno Tristan Tzara. Cioè la "vampirizzazione" nell'opera di Visniec è anche, e forse soprattutto, vampirizzazione *del e dal* linguaggio. Sappiamo a che punto l'ideologia vampirizzi il linguaggio nei sistemi totalitari; cosa dire nel caso in cui il capo supremo fosse anch'esso assimilato alla figura del vampiro...?



Les Détours Cioran, ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort, 2008, regia di Gilles Losseroy. Foto di François "Franz" Leclerc.

Il processo del linguaggio è nel cuore del dispositivo fantastico. L'occholino a Poe e a Borges è qui per ricordarlo ed è ancora l'ombra di quest'ultimo che si profila dietro il filosofo che teorizza i tre concetti dell'infinito... Un Borges ibridato con Cioran (il nostro demiurgo non limita la sua arte agli innesti di animali) dal momento che il filosofo in questione lavora ad un trattato sulla decomposizione. Proposta vertiginosa e ardita perché rimanda all'interiorità dell'opera teatrale da cui nasce (*Teatro decomposto*) nello stesso tempo in cui si divincola per arrendersi al gioco iniziale interpellando l'autore del *Prontuario di decomposizione*. La parentela di spirito è grande tra il drammaturgo Visniec e il filosofo Cioran, che hanno in comune un pessimismo distaccato, senza illusioni sull'uomo, ma non per questo sprovvisto di humour. «Se il sangue non avesse questo gusto insipido, l'asceta si definirebbe per il suo rifiuto d'essere vampiro» (E. M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*).

Asceta dello stile venuto dal paese dei vampiri, Matéi Visniec, assumendo un'eredità culturale definita, si proietta verso l'universale e si afferma allo stesso tempo come autore europeo. *La donna come campo di battaglia*, «pièce ispirata al dramma bosniaco», è qui per dirci che i vampiri sono all'opera alle nostre porte. Lo stesso Visniec in una conferenza del novembre 2003 disse che:

La follia (o la minaccia) nazionalista non è soltanto appannaggio dei paesi poveri, sotto-sviluppati, recentemente usciti da una lunga dittatura. Questa follia può colpire e scavare nei fossati psicologici, etnici, sociali anche nei paesi ricchi che hanno una lunga tradizione democratica.

Tuttavia questa dimensione europea, se può essere rivendicata da autori come Biljana Serbjanovic o Werner Schwab, è quasi assente (rendiamo giustizia a Fabrice Melchiot) nell'attuale drammaturgia francese, la cui freddezza rivaleggia molto spesso con un indulgente egocentrismo. Un "grazie" a Matéi Visniec per averci ricordato con *La cronaca di un sole nascente abortito*, che il sole continua a sorgere ad Est anche per noi.

(Traduzione italiana di Pascale Aiguier, Davide Piludu, Giuseppa Salidu)

A proposito del "Teatro decomposto" di Gorge Banu¹

Matéi Visniec, con questa opera originale, propone un susseguirsi di quadri come Mussorgski nella sua celebre *suite Quadri di un'esposizione*. Come nel grande Russo, l'interesse proviene dalla varietà dell'insieme al quale Visniec, con spirito moderno, accorda una grande libertà. L'autore libera i materiali invitando il regista a costruire egli stesso la sua organizzazione, a incatenare e alternare secondo una logica da inventare di volta in volta. Tutto questo senza dimenticare lo stato di un'opera della modernità come il *Woizzeck* di Büchner,

di cui frammenti possono essere distribuiti secondo il canovaccio elaborato dal regista che si impegna a mostrarli.

Ciò che in Büchner attinge all'incidente biografico diventa invece con Visniec un vero e proprio programma. Ma questa libertà non sarà riservata al solo regista, anche il lettore può selezionare, prelevare, in breve costruire il suo itinerario. E da questo si istituisce un modo di relazionarsi al teatro che si divincola dai collegamenti proposti dallo scrittore in favore di un ordine a sé stante che – questo va da sé – ciascuno stabilisce in modo organico a partire dal proprio vivere. Il teatro è "decomposto" per lasciarsi "comporre" da colui che lo scopre.

Visniec, maestro della scrittura laconica e del piccolo formato concentrato, non consegna dei frammenti ma delle vere monadi, testi autonomi, rotondi, "*Quadri di un'esposizione*". Detesta l'incompiuto e coltiva il testo compiuto, curato, lucidato come una pietra dalle asperità cancellate affinché l'enigma sorga e il dubbio si insinui.

Questo non gli impedisce di procedere con dei veri e propri esercizi di stile, che ci permettono come "in un'esposizione" di reperire motivi surrealisti o dialoghi che non nascondono una parentela con Mrozek e certi procedimenti dell'assurdo. Visniec declina, come in un'ispezione, tanto le sue affinità quanto le sue scoperte. Infine, questo testo è anche una specie di autoritratto dalle multiple sfaccettature, come un quadro cubista del primo periodo. Visniec si "decompone" lui stesso e ci lascia la preoccupazione di "comporre" un'identità la cui pluralità deve essere salvaguardata.

Qui la "decomposizione" non si accontenta di contraffare un ordine e un ritratto, tocca proprio la materia diretta, quotidiana, della vita. Il motivo è ricorrente e così Visniec riesce a costruire un doppio registro che al di là dei problemi di struttura ci rivela l'imminenza di un'altra disgregazione, questa volta "fisica".

Costruisce un vero bestiario con lumache, insetti, topi, rane, scarafaggi, bestiario dove la molteplicità preoccupa poiché l'avanzata di queste legioni divoratrici non può condurre se non alla "decomposizione" della carne. Così in Visniec "il teatro decomposto" trova la sua ragione segreta in ciò che inquieta di più: "l'uomo decomposto".

L'unità dell'opera deriva da questa articolazione. Anche il suo doppio, poiché se l'opera inizia con l'affermare le virtù di sicurezza dell'isolamento nel cerchio, tutto attesta in seguito i limiti stessi di questo rifugio. Pertanto, qualche volta ci si può credere ma Visniec fa ogni volta la constatazione di fallimento delle stesse illusioni che crollano in seguito al lavoro instancabile delle termiti che finiscono per annientare il corpo, così come infrangono le velleità protettrici del cerchio. Non c'è riparo alla "decomposizione".

(Traduzione italiana di Pascale Aiguier, Davide Piludu, Giuseppa Salidu)

¹ Tratto da M. Visniec, *Théâtre décomposé, ou l'homme-poubelle*, Parigi, L'Harmattan Editions, 1996.

La generazione del fallimento nel teatro “sodomaso” di Maria Manolescu

di Stefano Casi

La leva dei nuovi drammaturghi romeni è lontana anni luce dalle strategie e dal senso di contrapposizione che animava gli intellettuali cresciuti sotto il regime di Ceaușescu. Ora non si tratta più di comunicare per allusioni che filtrino attraverso le maglie della censura né di riunire virtualmente la comunità intorno a drammi scritti ma non rappresentati. Tuttavia, la percezione di muoversi in condizioni di incertezza e rischio sembra essere restata costante. All'identità repressiva del paese s'è sostituita la perdita dell'identità; i conflitti non passano più fra il regime e gli uomini liberi, ma si svolgono fra persona e persona e dentro le persone, l'altrove ha perso oggettività – non c'è per i giovani romeni l'equivalente di quello che la Francia poteva essere per Visniec. Piuttosto, l'altrove si è ora teatralizzato evidenziandosi in forme di virtualità concreta.

Sado-Maso Blues Bar (2007) è uno dei testi più recenti che meglio rappresentano il nuovo corso della drammaturgia romena. L'autrice è Maria Manolescu (Brasov 1980), una delle protagoniste di un teatro profondamente legato all'universo giovanile. Passata l'epoca del teatro che per evitare la censura distillava le sue analisi sociali in una sintassi dell'assurdo, arrivando fino al massimo esponente di questa grande stagione Matěj Visniec, la new wave del primo decennio del XXI secolo ingrana una diversa marcia e adotta altri modelli di riferimento, a cominciare dalla drammaturgia inglese estrema di Mark Ravenhill e Sarah Kane, con autori che all'epoca della rivoluzione dell'89 erano ancora bambini e per i quali l'apertura del paese alle chimere del capitalismo occidentale ha coinciso con la propria adolescenza. Rabbia, sesso e violenza si compongono nei giovani autori romeni (come i più affermati Gianina Carbuariu e Peca Stefan) in dialoghi serrati, ma temperati da un glaciale umorismo nero sotto la cappa opprimente del senso di *fallimento* degli adolescenti romeni, schiacciati tra la mancanza di prospettive nel proprio paese e la scoperta dell'inconsistenza del mito occidentale.

Di questa nuova ondata fa parte Maria Manolescu, autrice dei romanzi *Halterofilul din Vitan* (*Il pesista di Vitan*, 2006) e *Ca picaturile de sange pe linoleumul din lift* (*Come gocce di sangue sul pavimento dell'ascensore*, 2009) e di quattro testi teatrali tra il 2006 e il 2008: *With a little help of my friends*, *Sado-Maso Blues Bar*, *I'm not Jesus Christ* (scritto durante la residenza presso il Royal Court Theatre di Londra) e *Re: Re: Re: Hamlet*. I primi due vincono il *dramAcum*, concorso per autori ventenni lanciato nel 2002 da quattro giovanissimi registi (Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Carbuariu e Andreea Valean), che diventa da subito un punto di riferimento, in grado di intercettare non solo giovani autori ma anche giovane pubblico che si sente rappresentato dai suoi coetanei. Al centro del progetto *dramAcum* (in romeno



Sado-Maso Blues Bar, 2007, regia di Gianina Carbuariu. Foto di Alois Chirita.

dramma attuale o *dramma come*), infatti, stanno i temi contemporanei, un linguaggio spregiudicato e la collaborazione tra drammaturghi e registi più o meno della stessa età.

Dalla fucina di *dramAcum* esce dunque Maria Manolescu, che sul pericoloso legame di un'amicizia in bilico fra adesione e complicità, gioco e *cupio dissolvi*, costruisce *Sado-Maso Blues Bar*. Al centro dell'opera sono due personaggi sconfitti nel rapporto con l'autorità, che tentano di esorcizzare proiettandosi in altri personaggi. Sono due amici poco più che ventenni, Ma e Sa. A Ma, tornato dalla Spagna dopo alcuni anni, l'amico e aspirante attore Sa racconta che Mascia, ex ragazza di Ma, è emigrata in Germania dove pratica il sodomaso in un locale. In realtà Ma non è stato in Spagna bensì in carcere per aver ucciso il padre in un incidente mentre guidava ubriaco. Ma racconta di essere stato violentato in carcere da un rozzo nerboruto, un certo Pila. Ora medita il riscatto, che dovrà passare attraverso l'arricchimento, e il modo per far quadrare tutto, anche pensando a Mascia, è aprire un bar sodomaso, che tra l'altro consentirebbe a Sa di poter impersonare diversi ruoli. Così i due comprano giochi erotici e bambole gonfiabili, e iniziano a fare prove sodomaso, con Sa nei panni di un'infermiera fetish. Ma decide di chiamare proprio Pila, da poco scarcerato, come primo cliente. Però Pila, dopo le prime sbruffonate, dimostra di essere anch'egli un perdente e piange impaurito dalle siringhe impugnate dall'infermiera Sa, che gli ricordano le punizioni dei genitori autoritari. Così, al paterno Ma e al materno Sa tocca consolarlo nelle battute con cui si conclude la pièce:

SA – E allora il Principe Azzurro... si è alzato in piedi e ha detto:

MA – “Non me ne fotte un cazzo delle autorità”.

SA – Ha detto proprio così:

MA – “Autorità”.

SA – E... gli ha tagliato la testa. E ha buttato via la siringa della strega infermiera lontano sette mari e sette regni. E tutti i bambini buoni, di tutto questo mondo meraviglioso, non hanno più dovuto avere paura.

MA – Sa?

SA – Mai più. E hanno vissuto felici...

MA – Ehi Sa! Mi è venuta un'altra idea per un affare! Porta il piccoletto fuori di qui!

SA – Fuori? Pila! Piletto! Dai, alzati un po' che papà ci chiama fuori.

PILA – Mmm.

SA – Scusa se ti ho svegliato. Dai, che papà ci chiama fuori!

Dai, solo un po'. Non so cosa voglia farci vedere. Dai, forza. Ecco, bravo, piccolo di mamma. Aspetta, aspetta, aspetta, no! Vuoi prenderti un raffreddore?

(traduzione di Elena Banica)

Il finale diluisce la tensione e la violenza in un surreale infantilismo che accresce il senso di fallimento e frustrazione dei tre personaggi. La violenza dei loro discorsi, quella fisica inscritta nelle loro storie passate e quella verbale di dichiarazione progettuale, nonché l'aggressività che mescola l'arrembaggio economico da giovani e disinibiti imprenditori del sesso con un sordo desiderio di affrancamento (e perciò vendetta) nei confronti di un mondo autoritario e ostile, si stemperano nella favola e nella consolatoria ricongiunzione con la propria infanzia. Ma, Sa e Pila mostrano un'essenza larvale di anime strappate da un eden familiare dal cui ricordo non si può uscire se non con il dolore. Dunque, personaggi che innescano rapporti ambigui con l'altrove da cui vengono (la Germania di Mascia, il carcere di Ma e Pila, la scuola di Sa) e con l'altrove che vogliono costruire (il bar sodomaso, che pare più immaginato che reale) senza tuttavia risolvere il pro-



Sado-Maso Blues Bar, 2007, regia di Gianina Carbuariu. Foto di Alois Chirita.

blema con la loro vera origine, che in una lettura simbolica del dramma sembrerebbe richiamare la loro cultura originaria, quella di una Romania troppo spinta verso un altrove da sé, a rischio della perdita d'identità. Tuttavia ogni altrove è rappresentazione, teatro: l'allestimento del bar è la creazione di una scenografia, la lettera di Mascia non viene letta ma recitata nell'unico monologo del testo da Sa, cioè da colui che dichiara di voler essere attore e che poi non riesce più a liberarsi dall'identità femminile. Il travestimento trascende dunque in mascheramento della verità. Ma, Sa e Pila non recitano per cercare un equilibrio nel gioco delle parti, ma piuttosto per esorcizzare i propri fantasmi (il parricidio involontario, il fallimento professionale, la violenza subita), nascondendo la verità dietro uno schermo “teatrale” di conflittualità: ed è proprio attraverso il dolore condiviso in un finto triangolo familiare che la pièce si chiude in una patetica e perdente uguaglianza, annullando le differenze imposte da una dialettica pura di sadismo/masochismo. In questo simbolico realismo la nuova drammaturgia romena distilla la frustrazione di una generazione balcanica di cui sente di essere portavoce, esorcizzandone il sentimento del fallimento.

Quali radici? Testo e spettacolo in Francia (e Italia)

di Marco Consolini

Sono italiano ma, da qualche anno, vivo e lavoro in Francia. Quando torno in Italia, capita che amici italiani mi chiedano del teatro francese: “Che aria tira, lassù? Ci sono dei gruppi nuovi, interessanti?”. Quando sono a casa, capita che degli amici francesi mi chiedano del teatro italiano: “Allora, come vanno le cose da voi? Ci sono degli autori nuovi, interessanti? Dove si possono leggere?” Non so quasi mai come rispondere. In entrambi i casi. Sto esagerando un po', naturalmente, ma non troppo.

La percezione del teatro e del rapporto fra testo e scena, infatti, resta assai diversa nei nostri due paesi, nell'ambito ristretto degli addetti ai lavori come nella cerchia più ampia che va dagli appassionati agli spettatori più o meno occasionali e distratti. Tentare di ricostruire le ragioni storiche e culturali del divario fra la “tradizione testocentrica” francese (secondo l'efficace definizione di Jean-Jacques Roubine¹) e il nostro rapporto più mediato con la parola scritta a teatro, sarebbe un esercizio piuttosto pericoloso. Come fare per non scivolare nelle semplificazioni o addirittura nel luogo comune del genere: “il paese di Racine e dell'alessandrino VS il paese dei comici dell'arte e dell'improvvisazione”? Evito dunque, vigliaccamente, di avventurarmi per questa strada, anche se sarà comunque difficile esimersi dalle generalizzazioni, anti-camera del luogo comune, appunto...

Cerco dunque di limitare i danni contentandomi d'osservare che se in Italia, a partire almeno dagli anni Sessanta, si è progressivamente imposta l'idea che il teatro più vitale e innovativo germinava laddove il rapporto gerarchico

testo-scena veniva messo a soquadro se non addirittura ribaltato, oltralpe le cose sono andate in modo diverso. Malgrado un analogo sommovimento più o meno coincidente col maggio '68, in Francia lo statuto-principe dell'autore ha vacillato, si è senzadubbio ridimensionato, ma non è mai stato messo in discussione in modo definitivo. Una certa perdita d'egemonia nell'ambito del *teatro pubblico* ha anzi preparato la sua riscossa e la sua rinnovata centralità ideologica, fenomeno che si può situare all'incirca alla metà degli anni Ottanta.

Per *teatro pubblico* intendo tutto il complesso e ramificato sistema sovvenzionato, dai grandi teatri nazionali fino alle semplici compagnie, contrapposto al *teatro privato*, essenzialmente parigino e basato sul sistema delle teniture commerciali. Mentre i grandi registi "pubblici" (Vitez, Chéreau, Vincent, Mnouchkine, etc.) fondavano il loro prestigio e potere principalmente sul rapporto col repertorio o, più di rado, con materiali drammaturgici più spuri, in questo secondo ambito perdurava stancamente il ruolo convenzionale dell'autore "costruttore di dialoghi e d'intrecci", figlio della tradizione che da Scribe a Sartre aveva fatto il successo mondiale della ricetta drammaturgica francese. Un perdurare impoverito rispetto ai fasti del passato, nel registro comico e *boulevardier* come in quello serio e più o meno "a tesi", perché l'autore diventava sempre più subalterno alle *vedettes*, perlopiù venute dal cinema o dalla televisione, indispensabili per fare casetta.

Ecco allora che la drammaturgia francese si è definitivamente scrollata di dosso il peso di tale tradizione e ha tirato le conseguenze più estreme del terremoto che aveva cominciato a scuoterla negli anni Cinquanta, sotto i colpi della triade Ionesco-Adamov-Beckett, della *vague* epica brechtiana e poi, anche se in misura assai diversa, di Genet. Emarginati almeno in parte dal teatro "di qualità" e refrattari ai meccanismi del teatro mercantile, gli autori contemporanei hanno potuto rivendicare l'autonomia assoluta della scrittura teatrale; non solo dagli ingredienti canonici (in modo particolare l'integrità mimetico-psicologica del personaggio e il «la compenetrazione fra i tempi lunghi della Fabula e il presente dell'intreccio», come sintetizza Gerardo Guccini) ma anche dalla *materialità* della scena, la quale, semmai (almeno nelle opzioni più estreme), dovrà adattarsi al dettato drammaturgico, risolvendo gli enigmi che questo le propone, e non viceversa. Ai padri sopracitati o più sostanzialmente a Brecht e a Beckett, si sono infatti aggiunti i numi tutelari del Nouveau Roman, lo sperimentalismo verbale di Nathalie Sarraute e il monologismo musicale di Marguerite Duras, e forse anche la riscoperta del teatro abnorme e "irrappresentabile" di Paul Claudel. Il drammaturgo ha cioè rivendicato il suo statuto di "rapsodo", secondo la bella definizione di Jean-Pierre Sarrazac, cosciente del suo buon diritto di lavorare per frammenti, sovrapposizioni, incroci, ibridazioni².

Il caso di Michel Vinaver è a questo proposito esemplare, anche se paradossalmente è piuttosto difficile ravvisare

una sua precisa filiazione rispetto ai riferimenti appena citati. Ritiratosi dall'attività drammaturgica dopo un debutto più che promettente che, negli anni Cinquanta, rielaborava in modo originale e critico la lezione epica brechtiana, Vinaver è tornato alla scrittura teatrale alle soglie degli anni Settanta radicalizzando il suo rifiuto dell'articolazione fabula-intreccio, ma ancor più la sua costruzione vocale-musicale del testo, vera e propria polifonia di frasi in libera collisione. Se la sua particolarissima drammaturgia si è progressivamente imposta al teatro francese, costituendo senz'altro (assieme a Bernard-Marie Koltès) il primo esempio di autore contemporaneo capace di riconquistare protagonismo sulle più importanti scene pubbliche, Vinaver si è fatto anche portavoce della rivendicazione d'autonomia appena citata. Mi riferisco all'inchiesta da lui diretta e pubblicata nel 1987, col titolo *Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*³, tesa esplicitamente a riconquistare il terreno perduto sul piano dell'editoria e quindi della *lettura* del testo drammatico.

Da allora, infatti, le azioni a sostegno della scrittura drammatica contemporanea – e non solo in funzione della sua eventuale realizzazione scenica – si sono moltiplicate, ad opera della Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques e del Ministero della Cultura, ma anche dalla specifica "commissione teatro" del Centre National du Livre. La più spettacolare e simbolica di tali azioni è stata la trasformazione della certosa di Villeneuve-Les-Avignon in Centre National des Écritures du Spectacle, luogo deputato delle residenze d'autore, ove i drammaturghi sono accolti e messi nelle condizioni ottimali (la solitudine "eremita" delle residenze monacali unita al confronto "cenobita" dei seminari, dibattiti, incontri, letture pubbliche) per realizzare i loro progetti di scrittura drammaturgica.

I risultati sono sotto gli occhi di tutti, anche se i francesi sembrano talvolta dimenticarsene: il numero degli autori drammatici si è moltiplicato e con esso le case editrici o collane specializzate (Arche, Actes Sud-Papiers, Editions Théâtrales, Les Solitaires Intempestifs, per non citare che le più note), così come i teatri – grandi o piccoli, parigini o decentrati – che mettono in scena con regolarità i testi contemporanei.

Come stupirsi, allora, del fatto che la terra d'accoglienza francese abbia "dato le ali" alle radici romene della drammaturgia di Matèi Visniec?

Non vorrei tuttavia che questo breve articolo apparisse come un semplice canto in lode del modello francese, ove perdurano non poche contraddizioni, a cominciare da quella che consiste nello sbilanciamento progressivo apparso nella drammaturgia forse più "in voga" (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noële Renaude, per non citare che qualche nome), fra una parola che tende ad assumere tutto il peso dell'universo teatrale e un corpo scenico che dovrebbe farsene semplice latore. Preziose, a questo proposito, le recenti osservazio-

ni di Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon che, interrogandosi sullo statuto attuale del personaggio, scrivono: «l'importanza conferita al discorso e l'influenza della linguistica hanno provocato un nuovo interesse per la *parola* dei personaggi. Nel paesaggio degli ultimi due decenni, tale approccio è diventato fondamentale man mano che il principio costitutivo del personaggio si è focalizzato su quello che *dice*, piuttosto che su quello che *è* o *fa*»⁴. Non a caso, in un dossier di prossima pubblicazione dedicato al tema della drammaturgia, Joseph Danan (che è docente universitario, ma anche autorevole drammaturgo) mette in guardia rispetto alla «perdita di legittimità di quegli autori drammatici che tendono a imporre un sistema drammaturgico autonomo e interno all'opera, al di fuori di ogni passaggio alla scena»⁵. Una presa di posizione, questa, che lascia forse intendere una necessità sempre più viva, presso gli stessi autori, di tornare a un rapporto più stretto col concreto processo creativo della scena.

Devo dedurne, allora, che qualcosa sta cambiando? Che, parallelamente alla progressiva riscoperta italiana della drammaturgia d'autore e all'auspicabile caduta di una serie di tabù residuali circa la parola scritta a teatro, dall'altra parte delle alpi affiorerà (o riaffiorerà) una scrittura drammatica meno rigidamente *preventiva*, cioè

interamente concepita a tavolino, ma almeno in parte *consuntiva* di un rapporto biunivoco con la scena e con gli attori?

Sarebbe bello... potrei così rispondere con più agio agli amici italiani e francesi, senza dover più spiegare agli uni che le compagnie francesi praticano poco o per nulla il lavoro di gruppo e di lunga durata, per via di un sistema (quello degli *intermittents du spectacle*) che favorisce gli ensemble temporanei; agli altri che gli autori italiani sono afflitti da una visibilità molto, troppo limitata e che in pochi riescono ad essere pubblicati, quasi tutti grazie all'eroico lavoro di Ubulibri.

¹ J.-J. Roubine, *Théâtre et mise en scène. 1880-1980*, Paris, PUF, 1980.

² Cfr. J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Saulxures, Circé, 1999 [1981].

³ M. Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 1987.

⁴ J.-P. Ryngaert, J. Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain: composition, décomposition*, Paris, Ed. Théâtrales, 2006, p. 77 [i corsivi sono miei].

⁵ Joseph Danan, *Dramaturgie au présent*, «Registres. Revue d'études théâtrales», n. 14, 2009, in corso di pubblicazione.

IL DOMATORE

Io vivo solo. Sono un po' obeso e zoppico dal piede sinistro. Il mio nome, non ha importanza.

Quando la gente mi vede per la prima volta, m'invitano subito a casa loro. Ma io gli dico: "Grazie, signora, grazie, signore, oggi, mi è impossibile, ma forse sarà per un'altra volta".

Ma non ci sono altre volte.

Al lavoro, io sono sempre puntuale e silenzioso. Tutti credono che io sia di natura timido e introverso e io, non li deludo. In effetti, la maggior parte del tempo, non penso che ai miei animali.

La mia vera vita comincia alle dieci di sera, quando i rumori del palazzo si dissipano. È allora che apro la camera capitonné dove tengo i miei animali.

Ho dieci serpenti, tre tartarughe, una ventina di topi bianchi, qualche rana (sono così perfide che non riesco mai a sapere quante sono), due lumache, un cane, tre gatti (un gatto nero, un gatto bianco e un gatto rosso), due galli di Cocincina, un pappagallo, due tortore, una famiglia di scorpioni, una famiglia di conigli, una sessantina di pesciolini rossi in un grande acquario, un istrice, almeno un centinaio di coccinelle e trenta farfalle diurne, meravigliosamente colorate.

Ho anche un esemplare, ancora giovane, di una specie che non riesco ad identificare: una sorta di cervo con la criniera di cavallo, rosso sui lati, nero sul petto e bianco sul collo; più cresce, più scopro che ha degli occhi umani e che la sua bocca si disegna come una vera bocca di donna.

Con i miei animali, ho messo a punto un numero di addestramento unico al mondo.

Prima, apro tutte le gabbie e parlo a lungo con i miei animali. Do loro da mangiare:

del latte tiepido per i serpenti,
due uova alla coque per le tartarughe,
del pancarré per i topi,
del soufflé di formaggio per le rane,
del finocchio fresco per le lumache,
delle polpette di carne per i cani,
della minestra di pollo per i gatti,
dei chicchi di mais per i galli,
dei noccioli d'albicocca per il pappagallo,
degli acini d'uva per le tortore,
del riso bollito per gli scorpioni,
del cavolo per i conigli,
del pane di campagna inzuppato nello sciroppo di ribes per i pesci,
delle nocciole e delle noci secche per l'istrice,
del polline in polvere per le coccinelle,
del miele di foresta per le farfalle.

Quanto al cervo con la criniera di cavallo, divide la tavola con me.

Dopo mi spoglio e faccio un bagno profumato. Cospargo tutta la mia pelle di una pomata all'essenza di lavanda. Accendo una candela, in modo che la fiamma si rifletta all'infinito in due specchi sistemati da un lato e dall'altro della stanza. Io, mi sdraio sulla schiena, completamente nudo, al centro della camera. In un silenzio assoluto, poco a poco, seguendo un ordine preciso, gli animali mi raggiungono:

il primo serpente si attorciglia intorno alla mia gamba sinistra,

il secondo serpente si attorciglia intorno alla mia gamba destra,

il terzo serpente si attorciglia intorno al mio braccio sinistro,

il quarto serpente si attorciglia intorno al mio braccio destro,

il quinto serpente si attorciglia intorno al mio collo,

il sesto serpente si attorciglia intorno ai miei testicoli e al mio sesso,

la prima tartaruga sale sul mio ginocchio sinistro,

la seconda tartaruga sale sul mio ginocchio destro,

la terza tartaruga sale sul mio ombelico,

i topi si nascondono nella mia barba come in una foresta,

le rane si ammassano tutte sulla mia pancia,

le due lumache salgono lentamente e si sdraiano sui padiglioni delle mie orecchie,

il cane si accuccia ai miei piedi,

il gatto nero si accuccia sulla mia spalla sinistra,

il gatto bianco si accuccia sulla mia spalla destra,

il gatto rosso si accuccia sulla mia calvizie,

il primo gallo di Cocincina sale sulla mia mammella sinistra,

il secondo gallo di Cocincina sale sulla mia mammella destra,

il pappagallo si erge sulla mia fronte,

le due tortore, una sulla mia guancia sinistra e l'altra sulla mia guancia

destra,

gli scorpioni si arrampicano sulle piante dei miei piedi e si fermano alla fine tra le dita dei miei piedi,

i conigli si ammassano sotto le mie ascelle,

l'istrice si siede sul mio cuore,

le coccinelle si dividono in due sciami e si posano sulle linee dei miei palmi,

le farfalle diurne dormono sulle mie palpebre,

i pesci si allineano dietro il vetro dell'acquario e ci guardano,

il cervo con la criniera di cavallo gira intorno a me tutta la notte.

È così che dormiamo, io e i miei animali, in una comunione profonda. Noi facciamo, tutti, un unico sogno che racconta la storia del nostro essere comune. Noi stiamo bene insieme e io so che il momento in cui i limiti saranno superati si avvicina. I miei animali, hanno già cominciato ad assaggiare discretamente il mio sangue e la mia carne e la mattina io mi sveglio ferito.

Può darsi che il mio cervo dagli occhi umani saprà raccontare, un bel giorno, la grande notte d'amore universale che sta per divorarmi.

(Monologo tratto da *Théâtre décomposé, ou l'homme-poubelle* di Matěj Visniec.
Traduzione italiana di Pascale Aiguier,
Davide Piludu, Giuseppa Salidu)

ISTANTI

Quattro immagini dal teatro di Matěj Visniec



De sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie, 1998, regia di Dominique von Gunten. Foto di Stefan Gloede.

a cura di Fabio Acca

Da alcuni anni, il teatro di Matěj Visniec ha conquistato in Europa un'identità stabile e riconoscibile nella complessa mappa della drammaturgia contemporanea. Emerso più lentamente rispetto ad altri fenomeni coevi, come spinto da un moto carsico, si è costantemente nutrito di quegli impulsi essenziali per il rinnovamento della scena che arrivano dai piccoli teatri di ricerca, fino a divenire negli ultimi anni un vero e proprio "caso".

Oltre alla Romania, dove da più di dieci anni esiste un festival interamente dedicato alla sua produzione drammatica, il lavoro di Visniec ha trovato in Francia una sorta di seconda patria (per averne un'idea, basterebbe dare uno sguardo alle testimonianze dei tanti registi che hanno messo in scena i suoi testi: cfr. l'ampio documento contenuto nel sito del Centro Nazionale di Scrittura sullo Spettacolo www.chartreuse.org), da cui il battesimo per una definitiva legittimazione e diffusione dal respiro internazionale.

In Italia forse non si può ancora parlare di un "caso Visniec", però recentemente il suo nome ha registrato un improvviso scatto in avanti in termini di attenzione da parte della comunità teatrale. Ancora una volta grazie alla ostinata resistenza "clandestina" con cui il teatro di ricerca mobilita nuove prassi, oggi il teatro di Matěj Visniec comincia ad essere "un fatto" anche in Italia, a dispetto dell'attuale assenza di una traduzione ufficiale dei suoi testi. Dal 2006 a oggi, infatti, è possibile segnalare almeno quattro regie, che inaugurano così anche nel nostro Paese la nascita di un concreto interesse per questo straordinario artista rumeno.

Proprio per porre in evidenza tale clima pionieristico, in questa sezione di «Prove» abbiamo voluto dare voce a quegli artisti che in Italia, per primi, con i loro contributi hanno accettato la sfida di cimentarsi col lavoro di Visniec. Essi compongono un insieme ancora in fase di evoluzione, tanto circoscritto quanto intenso: Pascal Aiguier e Davide Piludu del Teatro Alkestis (*Voci nel buio*, 2006, tratto da *Teatro Decomposto* e *Attenzione alle vecchie signore corrose dalla solitudine*); Gianpiero Borgia con una produzione del Teatro Stabile di Catania (*Come spiegare la storia del comunismo ai malati di mente*, 2008); Elisa Di Liberato, Lorenzo Facchinelli e Mara Ferrier del gruppo Mali Weil (*Cabaret 900 ovvero cronache di un'alba abortita*, 2008, basato su *Paparazzi*; *Sinfonia organica per esseri umani e non*, liberamente ispirato a *Teatro Decomposto*, 2008); e infine Nicola Bonazzi del Teatro dell'Argine (*Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia*, 2008).

Quattro modalità distinte che sicuramente riflettono l'eclettismo proiettato dalla drammaturgia di Visniec sui linguaggi della scena, nella quale convergono in modo scomposto – anzi "decomposto" – sospensione Čechoviana e denuncia politica, motivi surrealisti e taglio quasi filmico dei dialoghi, senso del grottesco e sottilissima ironia tragica. Un sapere teatrale solo apparentemente disomogeneo, che invece comporta la necessità rilevante di aggregare i processi creativi intorno a quella polarità articolata e an-

cora vivacissima trasmessa dal rapporto tra attore, testo e scrittura scenica, come testimoniano i lavori già citati di Pascale Aiguier e Nicola Bonazzi, entrambi andati in scena nell'ambito del progetto "Scritture per la scena" (Bologna, Laboratori DMS, ottobre-dicembre 2008).

La frattura, il frammento, l'angolarità aspra del segmento sono alla base di *Voci nel buio*, per la regia di Pascale Aiguier. La regista italo-francese raccoglie l'indicazione testuale dell'autore rumeno immergendola nella densità di un buio traumatico, teso, mai sognante. I personaggi appaiono come lame, o intagli, nel nero della scena, nelle campiture o griglie di luce che frazionano lo spazio dell'attore. Il vuoto intorno corrisponde al vuoto scavato dalla parola, alla progressione con cui si susseguono le scene, quasi a definire una possibile soglia cinematografica della drammaturgia di Visniec. L'ascendenza surrealista delle figure, così come l'atmosfera pinteriana che invade il feroce quadro tratto da *Attenzione alle vecchie signore corrose dalla solitudine*, alimentano un clima fosco e asfissiante, quasi linchiano, abitato da esseri al limite di un'umanità rappresentabile. Forse non è un caso – o forse è solo una suggestione carica di ipotesi – che proprio il tema dello specchio, da cui l'omonimo monologo visnechiano *L'uomo allo specchio*, sia stato traghettato dalla tipica tradizione onirica del surrealismo a una cinematografia noir e horror. Ne è un esempio eclatante il recente *Mirros* (in Italia *Riflessi di paura*, 2008), del regista francese Alexandre Aja, in cui il protagonista lotta con un suo mostruoso alter ego sprofondato nelle superfici riflettenti in cui si imbatte. Il film è ambientato nell'odierna New York ma girato interamente proprio in Romania, ricostruendo così in maniera esoterica l'asse franco-rumeno pertinente a Visniec, in un set allestito presso la ex Accademia delle Scienze di Bucarest, un edificio del 1989 rimasto incompiuto dopo la morte di Ceaușescu.

Voci nel buio, dunque, intreccia con precisione i richiami visionari della parola di Visniec, saldandoli a una attorialità che si muove efficacemente tra un iperrealismo cinematografico e una allucinatorietà teatralmente connotata. Il montaggio circolare con cui la Aiguier compone le sequenze attingendo alle diverse fonti testuali, esaspera la frammentarietà esplosa del *Teatro decomposto*, per riordinarlo solo nella coscienza dello spettatore intorno a una dichiarazione che idealmente potrebbe recitare: "Il potere è solo un nonsense".

Anche la storia di Dorra e Kate, in *Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia* per la regia di Nicola Bonazzi, corrisponde alla circolarità implicita con cui i frammenti del testo si organizzano in una drammaturgia compiuta. Una geometria sotterranea alla quale il regista del Teatro dell'Argine restituisce nella sua messinscena anche un valore visivo e rituale. Gli attori, infatti, agiscono in un cerchio delimitato da pietre, che in questo lavoro di Visniec costituiscono un richiamo ciclico all'identità di una delle protagoniste:



Petit boulot pour vieux clown, 1995-1996, regia di Krzysztof Warlikowski. Foto di Wojciech Plewinski.

Dimmi papà, cos'è l'Europa? Non è che un mucchio di vecchie pietre. Dimmi nonno, cos'è l'Irlanda? È un paese di pietre, un paese di pietre sparpagliate in orizzontale. [...] Dimmi nonno, cos'è l'America? L'America è un mucchio di pietre fissate in verticale. [...] Per trent'anni ho messo in verticale le pietre che in Irlanda avevo raccolto in orizzontale.

Questa trama occulta del tempo, durante il quale l'uomo dispone e ricolloca la materia pesante nel mondo solido, è anche lo spazio simbolico in cui si muovono le due attrici, la loro arena ad orologeria, attorno alla quale viene dislocato il pubblico. Al centro della "scena" un cubo granitico, abitato alternativamente dai due personaggi durante l'evoluzione della vicenda.

Anche qui siamo di fronte all'eterna dialettica vittima-carnefice amata da Visniec, giocata all'interno del duttile perimetro emozionale messo in campo dalle attrici. Tuttavia le due donne, inizialmente stigmatizzate dal tratto peculiare dei personaggi (Dorra rappresenta necessariamente la vittima, perché ha subito uno stupro durante la guerra; Kate rappresenta necessariamente il carnefice, perché è il medico che ha il compito di curare attraverso l'analisi il trauma della paziente), finiscono per cedere il proprio ruolo l'una all'altra, in un magistrale scambio di tensioni teatrali. Bonazzi agisce per linee limpide, con una scrittura scenica essenziale a servizio del testo. Il pubblico qui, per l'attore, non è testimone inerte dell'evento, bensì sponda drammaturgica, in un codice che alterna momenti "brechtiani" a una partecipazione carica di risonanze emotive. Finché la vita del presente non ha la meglio sull'orrore evocato dal passato.

Note di regia a *Voci nel buio*

di Pascale Aiguier e Davide Piludu

(Teatro Laboratorio Alkestis, Cagliari, Dicembre 2006)

Pascale Aiguier

Ho incontrato il teatro di Matěj Visniec in modo del tutto casuale, in occasione di un festival teatrale in Bretagna. È stato uno scontro frontale che mi ha mozzato il fiato, come un virus che ha "positivamente" infettato la mia vita: dovevo avere i suoi libri, dovevo conoscerlo, dovevo metterlo in scena.

Non appena ricevuto il libro *Teatro decomposto o l'uomo pattumiera*, l'ho proposto al mio gruppo di giovani attori con cui da tempo, condividendo un'esperienza di laboratorio permanente, cercavamo un testo valido su cui lavorare. In un primo momento hanno avuto un rifiuto per la scrittura a dir poco cruda e caustica, semplice ma profonda, che prima di arrivare al livello mentale colpisce nelle viscere. Ma questo rifiuto si è trasformato piano piano in una vera e propria passione che ci ha portato a ricercare, a percorrere questo cammino "decomposto" tracciato dall'autore e ad assaporare così gli strati più profondi dei suoi personaggi. Soprattutto per il fatto di lavorare con dei ragazzi così giovani, mi rendevo conto che



Voci nel buio, 2007, regia di Pascale Aiguier. Foto di R. Barni.

stavo correndo dei grossi rischi: sarebbe stato un percorso duro, molto difficile, a volte doloroso nel confrontarsi con personaggi così grandi, così maturi, così vissuti, che davano voce alla dittatura, l'orrore, la solitudine, la guerra, le ferite profonde dell'animo umano... Ma loro erano pronti ad accettare ogni sfida che si presentava, implicandosi profondamente come attori e come persone.

La nostra avventura Visnieciana si è "ingarbugliata" con le nuove sfide portate dall'arrivo di un altro libro di Matěj Visniec, il secondo per noi, *Attenzione alle vecchie signore corrose dalla solitudine*. Per un caso che ha dell'incredibile anche quest'opera era costruita su pièce brevi, tanti piccoli atti unici come quelli del *Teatro decomposto* di cui, tra l'altro, riprendeva spesso atmosfere e situazioni, fino a farci rincontrare personaggi già conosciuti. Scoprimmo solo in seguito che queste erano le uniche due opere dell'autore che non disponevano assolutamente di "indicazioni" e che lasciavano una libertà registica (quasi drammaturgica) di montaggio, di cui avremmo spesso e volentieri fatto a meno. Infatti quello che era nato come una meravigliosa sessione di ricerca, si stava autonomamente trasformando in un percorso teatrale vero e proprio, conducendoci verso la disperata – e a tratti insperata – ricerca di una coerenza che rendesse i tanti problematici tasselli forniti dall'autore un quadro compiuto, sbrogliando così l'intreccio delirante in cui troppo spesso abbiamo rischiato di perderci.

L'apparente incoerenza di questi testi e la complessità delle molteplici voci di Visniec hanno portato, ad un certo punto del nostro percorso, all'esigenza di creare un contesto definito, dei limiti all'interno dei quali potersi muovere senza annegare tra le onde creative che la "matrioskica" scrittura Visnieciana risvegliava incontrando le acerbe profondità di questo gruppo. Nasce qui la cornice del circo che, abbassando le difese degli attori, ha permesso ai personaggi di emergere: senza più alcuna resistenza, le loro voci hanno potuto fondersi completamente con quelle degli attori, sfumando le luci sul circo, eliminando i colori e i costumi, e lasciando che solo un elemento parlasse: il testo.

Una volta permesso a queste storie vive di uscire dalla carta, il legame stretto con esse è diventato paragonabile a

un rapporto sentimentale: amore, odio, conflitti, riappacificazioni, camminare insieme in tutto e per tutto, con l'unico scopo di restare l'uno a fianco all'altro, di raccontare una storia unica. E in più condividere nel gruppo, gli uni con gli altri, gli straordinari sviluppi che queste storie avevano all'interno delle nostre, dentro e fuori dal teatro, costruendo insieme molto più che una messa in scena... Da questo lungo "stato interessante" collettivo, è nato un ostinato lavoro, senza sosta, in continuo cambiamento, anche alimentato dall'incontro con lo scrittore e dal lavoro di traduzione svolto su quasi tutte le sue opere. Con Visniec è sempre uno scontro frontale. Come in un incidente... si viene investiti e non si può fare finta di niente. In me, ad esempio, si è manifestata dall'inizio l'impressione imbarazzante di conoscerlo da sempre pur non conoscendolo. È un po' come se l'avessi "riconosciuto", come se avessi un legame profondo con le sue parole... Ecco: diciamo che se io sapessi scrivere, vorrei scrivere esattamente così!

Davide Piludu

Da tempo eravamo alla ricerca di un "territorio" da esplorare. Con Visniec trovammo invece una *no man's land* sconfinata e misteriosa, un "paese delle meraviglie", proprio attraverso lo specchio, disseminato di porte di cui l'artefice non forniva però alcuna chiave.

Chi legge il *Teatro decomposto* non può che tentare di ricomporre i cocci di uno specchio, schegge di una realtà lucidamente incisa nel buio. Il *Teatro decomposto* è un cammino nel buio. Questo è stato il nostro primo vero incontro con la parola di Visniec.

Iniziammo dunque a tradurre, spinti solo dall'entusiasmo di una nuova sfida teatrale e dall'ovvia necessità di trasportare quelle parole nella nostra lingua in modo da renderle più immediate e malleabili per il nostro lavoro di giovani attori.

In seguito alla lettura, la traduzione e l'analisi di questi brandelli di vita tratti dalle opere *Teatro decomposto o l'uomo pattumiera* e *Attenzione alle vecchie signore corrose dalla solitudine*, abbiamo avuto libero accesso, grazie ad una serie di fortunati eventi, alla quasi totalità dell'opera di Visniec: il tuffo nelle acque nere d'inchiostro di questo autore, ha illuminato nuove facce di quel mondo assurdo e crudelmente reale che credevamo di conoscere, e ci ha rivelato nuovi paesi senza meraviglie, talvolta al di qua dello specchio, nel mondo vero, dove il dolore ti investe, dove le storie raccontate accadono realmente.

Immersi, sommersi, annegati nella scrittura di Visniec abbiamo iniziato a cogliere nelle sue parole nuove chiavi di lettura, nuovi ingressi e nuovi mondi persino all'interno di quelle stesse singole parole lette, dette e ascoltate all'infinito già nel lavoro attoriale.

Insomma, essere prima attori poi traduttori poi di nuovo attori, ci ha condotti infine a una formula ibrida, in cui le due figure si intrecciavano perfettamente: essere attori nella traduzione, svolta sempre almeno da un madrelingua italiano e un madrelingua francese e sempre basata sulla lettura ad alta voce. Sono parole che nascono in

orizzontale per essere messe in verticale, vive, sopra un palco; e allo stesso modo è stato indispensabile cercare di farsi "interpreti", semplicemente veicoli di parole dalla potenza sconvolgente.

Durante il lavoro di traduzione, ci siamo inoltre resi conto che la carica "musicale" della scrittura di Visniec era impressionante: silenzi, pause, punteggiatura, didascalie, sono elementi portanti, fondamentali silenziosi. Per citare Kandinsky, in Visniec "la parola è un suono interiore", un elemento vivo, vibrante, fisico, capace di risuonare emotivamente; è una vibrazione che passa da un corpo all'altro sempre in modo diverso, adattandosi: viva come il teatro, umorale come un'emozione, efficace e tagliente come solo la parola sa essere.

Questo è Matěj Visniec per me: l'inesplicabile potenza delle sue parole.

Pascale Aiguier nasce a Darney, in Francia, nel 1959. Animatrice di teatro, attrice, regista, lavora in Sardegna dal 1986 con diverse compagnie teatrali, tra cui Akroama, Alkestis, Domus de Janas, Origamundi. Come cantante produce dal 1996 récital di canzoni d'autore francesi (Piaf, Brel, Ferré, Nougaro). Ha partecipato a numerosi concorsi e festival di teatro regionali, nazionali, internazionali (Canada, Francia, Jugoslavia, Romania, Ungheria) come formatrice e regista. Attualmente vive e lavora a Cagliari.

Note di regia a *Come spiegare la storia del comunismo ai malati di mente*

di Gianpiero Borgia

(Teatro Stabile di Catania, Dicembre 2008)

La vicenda

Mosca 1953, anno della morte di Stalin.

Grigori Dekanzov, il direttore dell'Ospedale Centrale per Malattie Mentali, ha scoperto una nuova e rivoluzionaria cura per i malati del suo manicomio: raccontare loro la Storia del Comunismo. Convoca allora il giovane poeta Juri Petrovski e gli affida la missione terapeutica. Juri Petrovski, obbedendo prontamente al Soviet degli scrittori, sebbene un po' perplesso dalla nuova missione, elabora uno stile narrativo idoneo allo scopo e inizia il suo viaggio tra i malati.

L'ospedale si svela essere un luogo sinistro, abitato dal personale medico che idolatra Stalin e da pazienti divisi in categorie corrispondenti alla gravità del loro disagio mentale. Il giovane poeta viene affiancato giorno per giorno da Katia, una bizzarra infermiera, che intrattiene rapporti sessuali con chiunque, anche tra i pazienti, abbia conosciuto il grande Stalin. Juri col passare dei giorni si lega ai malati e diviene sempre più dissenziente verso i metodi dei medici del manicomio, i quali a loro volta lo sospettano di essere un sabotatore della rivoluzione.

Una notte Timofei, uno dei malati moderatamente labili, entra nella stanza da letto di Juri e lo invita a partecipare ad un raduno clandestino nella zona franca dell'ospedale, dove sono segretamente confinati i compagni che si



Come spiegare la storia del comunismo ai malati di mente, 2008, regia di Gianpiero Borgia. Foto di F. Sinopoli.

trovano in regime di isolamento. Il giovane scrittore si trova così nel bel mezzo di un allegro Soviet in camicia di forza, durante il quale i matti inneggiano alla “vera” Rivoluzione e gli rendono omaggio con una camicia di forza onoraria.

Arriva presto però il giorno della morte di Stalin, e Juri dovrà scegliere durante una sommossa se tradire i suoi nuovi compagni.

Uno spettacolo staliniano

Nella prima lezione ai Malati di Mente, il poeta Jurij Petrovskij spiega loro: “L’Utopia è quando siete nella merda e volete tirarvene fuori”.

Matéi Visniec ci introduce così, con la amara ironia di chi ne è stato vittima, ai tragici paradossi dei regimi ideologici, ma soprattutto da il la ad un raffinato racconto allegorico su ciò che avviene tutte le volte che la Comunità degli Uomini subisce la fascinazione di un’idea di mondo.

L’aspetto più importante dell’opera è la totale assenza di qualsivoglia tendenza moralistica. Nessun precetto, nessuna condanna, nessuna indignazione. Lungi dal realizzare una ricostruzione storica, incurante di ogni pretesa di veridicità, l’autore racconta prima di tutto una storia. E lo fa utilizzando gli strumenti del poeta, non dello storico.

Visniec crea un mondo possibile, grottesco, deformato e paradossale, perché paradossali e grottesche sono le forme del delirio in cui precipita la comunità degli uomini quando si innamora troppo di un’idea, che all’origine serviva a “tirarsi fuori dalla merda”.

L’intento è ricreare con questo spettacolo il mondo possibile descritto da Visniec; indagare, con autenticità e senza giudizio, le ragioni della fede dei suoi personaggi nell’ideologia staliniana, ricostruendo il sistema di valori, credenze e paure di quel mondo, la vita di quella comunità degli uomini, che non per prima e temo non per ultima, si è solo innamorata troppo di un’Idea. Senza esprimere nessuna condanna aprioristica e nessuna facile morale col senno di poi.

Gianpiero Borgia, dopo essersi diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e aver conseguito un master alla GITIS di Mosca, fonda la Compagnia delle Formiche ed ITACA International Theatre Academy of Adriatic. Dirige numerosi spettacoli presentati in Festival, teatri ed università di diversi paesi europei, tra cui: Ione in Ione per l’Università di Oslo (2001), Ritratto di signora del cavalier Masoch per intercessione della Beata Maria Goretti di Carmelo Bene e Gertrude in un Amleto di legno di Natalia Capra, al Festival Due Mondi di Spoleto (2004), Vocazione di una puttana di Natalia Capra, a Edimburgo (2006), Gertrude in Amleto in fuga di Natalia Capra, in Puglia (2007). Collabora stabilmente con l’European Association for Theatre Culture di Berlino e il LAMDA di Londra. Ha ideato e coordinato numerosi progetti ed eventi culturali di rilievo nazionale ed internazionale.

Note di regia a Cabaret 900

di Mali Weil

(Mittelfest, Cividale del Friuli, Luglio 2008)

Scegliere di mettere in scena un testo di Visniec ha certamente a che fare con cosa si vuole dal teatro, ma anche e in quantità maggiore che nel mettere in scena altri testi, con quello che si chiede alla propria vita: chi ama Visniec in fondo crede che il mondo sia come lo vede lui con quel suo sguardo capace di grattare via la patina luminescente che copre il tutto la carta dell’uovo di pasqua e quello che rivela è goffo, strano e assurdo ma molto più reale del mondo asservito alla logica.

Abbiamo scoperto i suoi testi in una ormai lontana edizione del Festival d’Avignone e fin dalla prima lettura ci ha attratto la sua capacità di essere un autore politico ma non didascalico, ironico ma non indulgente con lo stato delle cose, semplice ma capace di rimandare alla complessità del reale. Visniec ha la Storia nella valigia con cui è arrivato in Francia.

Noi siamo alla ricerca di una drammaturgia contemporanea che porti con sé quella Storia e la sua memoria.

La scrittura di Visniec affonda le sue radici nel teatro dell’assurdo, sì, ma anche in un’arte più dimessa, più popolare, più antica: la clownerie e il teatro di strada.

Con lui condividiamo l’amore per il circense, e nei suoi personaggi ritroviamo lo spirito dei girovaghi di Rilke che «torce e preme per amore di chi, dimmi, di chi/ una volontà mai paga», che «calano giù/ sul tappeto consunto, liso e sottile/ per il balzo che sempre si ripete su un tappeto/ perso nella volta dei mondi».

Abbiamo scelto di lavorare sul testo *Paparazzi ovvero cronache di un'alba abortita* per la situazione limite che propone (il giorno della fine del mondo), ma soprattutto per i personaggi che offre: due assassini che vogliono ammazzare un terzo assassino, il barbone che odia la gente di fretta sul suo marciapiede, la diva a piedi nudi, i paparazzi alla ricerca dell’ultimo scoop, [...] in questo è teatrale Visniec, nei personaggi: un’umanità così grottesca nel suo tentare di prendersi sul serio, che è difficile non

sentire vicina, pur nella sua paradossale esasperazione. Visniec è il mago di Oz. Crea personaggi a cui si affeziona, tanto che spesso sono ricorrenti nella sua drammaturgia, e a cui ci siamo affezionati anche noi. Con le sue creature ci gioca, gli toglie la vista, oppure le scarpe, e gli dà una bussola o un telescopio e con questi caroselli, con queste figurine di orologi meccanici, un po’ medioevali, un po’ postmoderne, racconta fiabe urbane ambientate in città che sembrano le nostre città ma non sono le nostre città. Perché il particolare che rivela l’inganno prospettico è pronto a saltar fuori e ad operare il suo rovesciamento, rivelandoci che stiamo guardando un po’ più a fondo di quel che credevamo e che il riso di cui ridiamo è un poco amaro. Ci sono signori generali che vanno al bar e farfalle che piovono come neve, morti che tornano e killer che suonano assieme e cani e indiani. Visniec ci ha affascinati con queste fiabe in cui politica e Storia sono presenti ma nascosti, come il meccanismo segreto di un grande orologio, tra le pieghe dell’agire quotidiano. Ci ha fatto interrogare ancora sul libero arbitrio. Ci ha stregato, mantenendo sveglia la ragione. Per questo abbiamo scelto Visniec.

Mali Weil nasce nel 2007 dall’incontro di Elisa Di Liberato, Lorenzo Facchinelli e Mara Ferrieri, tre registi diplomati alla Scuola d’Arte Drammatica “Paolo Grassi” di Milano. Condividendo l’interesse per la drammaturgia contemporanea dell’est-Europa



Cabaret 900, 2008, regia di Mali Weil.

(singolarmente hanno allestito testi di G. Tabori, A. Kristof e D. Dukovski), la compagnia presenta a Mittelfest Cabaret 900 ovvero cronache di un’alba abortita (Menzione Speciale di Nuove Sensibilità 2007), basato su Paparazzi di Matéi Visniec. Inoltre collabora con il corso di scenografia del Politecnico della Bovisa di Milano per la realizzazione del musical-installazione Sinfonia organica per esseri umani e non, liberamente ispirato a Teatro Decomposto. Lo stesso anno viene presentato al Teatro Festival Italia lo studio Family Show-acquari di famiglia basato sul romanzo La solitudine di Elena dello spagnolo J.J. Millas. Attualmente Mali Weil sta lavorando a Vagare_1 frammenti di adulteri contemporanei da testi di R. Barthes e J.J. Millas.

A lavoro su Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia

di Nicola Bonazzi

(Bologna, Laboratori DMS, Novembre 2008)

Il nostro primo incontro con il teatro di Visniec risale al Festival D’Avignone del 2006. In quell’occasione un’importante compagnia rumena recitava due suoi testi in francese, *Cavalli alla finestra* e *Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia*. Fu un incontro assolutamente folgorante. Non ci fu nient’altro che ci colpì come quei due testi. Parlo di testi e non di spettacoli perché era evidente, al di là della qualità della compagnia che li rappresentava, che la forza di ciò che stavamo vedendo risiedeva nella scrittura, una scrittura acuminata, sarcastica, tanto sprezzantemente comica in *Cavalli alla finestra* quanto drammatica e realistica in *Del sesso della donna*. E si badi che noi li stavamo seguendo in francese: insomma, quelle parole avevano un impatto tale da superare anche le barriere linguistiche. Prima di ripartire per l’Italia abbiamo contattato la compagnia rumena, chiedendo se fosse disponibile a venire in Italia per qualche rappresentazione e abbiamo acquistato alcuni volumi contenenti testi di Visniec (in Francia è pubblicato dalle maggiori case editrici specializzate).

La collaborazione con la compagnia rumena non è andata in porto; a noi è rimasta la voglia di cimentarci con un autore la cui statura ci pareva fuori discussione. Del tutto casualmente, in una di quelle conversazioni all’apparenza svagate, ma foriere poi di conseguenze straordinarie, abbiamo scoperto che anche Gerardo Guccini si stava interessando a Visniec, e che la sua impressione coincideva con la nostra: com’era possibile che un autore di quel calibro, la cui cifra satirica si sposava a una consapevolezza esatta dei meccanismi teatrali, fosse notissimo in patria (la Romania), altrettanto noto nella sua patria d’elezione (la Francia), ma assolutamente sconosciuto da noi?

L’incontro organizzato poi da Gerardo con lo stesso Visniec presso i laboratori DMS nel novembre 2008, ci ha dato l’opportunità di metterci concretamente al lavoro su uno dei suoi testi, ovvero quel *Sesso della donna* che avevamo potuto apprezzare ad Avignone. La proposta veniva da Gerardo ma devo dire per amore di verità

che inizialmente ci sentivamo più attratti da *Cavalli alla finestra*, o comunque da una delle scritture comico-grottesche di Visniec. Ebbene, a conti fatti, la scelta di lavorare sul *Sesso del donna* si è rivelata molto stimolante e la ragione, credo, risiede nella struttura particolarissima, anomala direi, del testo in questione.

Se la produzione di Visniec comprende per la maggior parte testi che riflettono sulle storture del potere, con forti declinazioni comico-grottesche che non perdono mai però il loro retrogusto amaro, *Del sesso della donna* pare essere un *unicum*. Nessun personaggio grottesco, nessuna situazione dai connotati assurdi: semplicemente due donne – una è un medico, l'altra è una paziente – in un serrato e drammatico faccia a faccia sulla condizione di disagio mentale cui può condurre la violenza subita durante una guerra. Dorra è stata stuprata all'epoca della guerra in Bosnia; ora è in cura presso un istituto specializzato in Germania, dove viene seguita da Kate, una psicologa americana. Il confronto fra le due donne si porta dietro una riflessione profonda, filosofica a tratti, sulle dinamiche delle guerre interetniche.

Si deve prestare attenzione alla costruzione del testo per capire quali difficoltà comporti una possibile messinscena: il dramma si apre con alcune lunghe scene in cui la psicologa enuncia le proprie diagnosi sul mutismo della paziente; è un linguaggio scarno, preciso, da referto medico. Poi c'è il piano del dialogo tra le due donne, dove tutto procede nella migliore tradizione del teatro di rappresentazione: due personaggi, due psicologie, due linguaggi. Ma spesso capita che le attrici escano dal personaggio per affrontare il piano della narrazione, rivolgendosi direttamente al pubblico e commentando, di solito ironicamente, le premesse o le conseguenze della guerra nella ex-Jugoslavia. Non basta: alcune scene sono ampi monologhi che potremmo chiamare d'introspezione, dove l'una e l'altra, come in un flusso di coscienza, si raccontano a nervi scoperti. E ancora: una lunga, lunghissima scena dal ritmo trascinate, con un *climax* comico all'apparenza incongruo (ma nel flusso dello spettacolo ha la funzione essenziale di concedere allo spettatore una tregua dalla tensione della vicenda) e, nel sottofinale, un ribaltamento della situazione di partenza: Dorra, ovvero la psicanalizzata, diventa la coscienza critica di Kate, ovvero la psicologa.

Ce n'è d'avanzo per far tremare le gambe a un regista. Eppure, come sempre, se ci si mette al servizio della drammaturgia, tutto diventa molto più semplice. Si trattava di fare esattamente quello che c'era scritto, salvaguardando il più possibile il crescendo drammatico della storia, la sua superba compattezza, e delineando in maniera accurata (è stato il compito, certo non facile, delle attrici) due caratteri complessi, per i quali le ellissi, i non detti, hanno altrettanta importanza che le battute di dialogo. Abbiamo tentato di costruire uno spazio raccolto, un cer-



Del sesso della donna come campo di battaglia nella guerra in Bosnia, 2008, regia di Nicola Bonazzi. Foto di A. Paolucci.

chio formato da quei nudi sassi che vengono evocati più volte nel testo, con il pubblico tutto intorno. Quel cerchio è il piccolo, piccolissimo raggio d'azione delle attrici; la vicenda si sviluppa a pochi centimetri dallo spettatore: è un dramma intimo, del resto, e richiede intimità. Sebbene poi il testo proceda per scen e staccate, abbiamo cercato di non ricorrere mai al buio per intervallare i diversi momenti, scandendo il loro susseguirsi solo con dei suoni aspri: oggetti che cadono, sterpaglie bruciate, e così via.

Quello che dovevamo realizzare, in prima battuta, era una semplice lettura scenica. Come si può capire dalla scarna esposizione precedente, siamo andati ben oltre: la capacità evocativa dei dialoghi di Visniec, la costruzione drammaturgica sapiente e matura, quasi virtuosistica, ci hanno a tal punto appassionato da "costringerci" a realizzare uno spettacolo quasi compiuto.

Ora c'è la voglia di rimettersi al lavoro su questo e su altri testi di Visniec, e il desiderio che possano entrare anche nel patrimonio teatrale italiano, come già accaduto nel resto d'Europa.

Come al solito siamo un po' lenti, ma poi arriviamo.

Drammaturgo e regista, Nicola Bonazzi ha cominciato a occuparsi di teatro dal 1991, dapprima come attore poi come drammaturgo e regista. Nel 1994 è tra i fondatori della Compagnia Teatro dell'Argine. Dal 2000 cura la direzione artistica dell'ITC Teatro di San Lazzaro, insieme a Pietro Floridia e ad Andrea Paolucci. Ha scritto e diretto i seguenti spettacoli: La lacrimevole storia di Renzo e Lucia da loro stessi rappresentata (2000), La sposa del vento (2001), Laelabì (2001), Mamsèr-Bastardo (2002), Liberata (2006), Grande Circo Inferno (2008). Come autore ha realizzato: Sopraffazioni (1996), Il sotterraneo e il sogno (1998), Leldorado (2005, in collaborazione con Mauro Boarelli) e il dittico composto da Italiani Cincali (2003, finalista al Premio Ubu come migliore drammaturgia italiana) e La turnata (2005), insieme all'attore Mario Perrotta. Come regista ha firmato Il Killer Disney di Philip Ridley (2003). Si occupa di didattica teatrale da oltre dieci anni.