



Lenz, l'arte dopo la metamorfosi

Incontriamo Maria Federica Maestri a Cascina, poco prima delle repliche di *IO* e *DAPHNE*. Sui gradini esterni de La Città del Teatro, conversiamo animatamente del "cambiamento radicale" che soggiace agli ultimi esiti spettacolari di Lenz, ma anche di teatro, arte, società.

Partiamo dal progetto Radical Change...

Radical Change nasce dopo anni di affondi drammaturgici imponenti, da Calderòn de la Barca a Hölderlin, da Kleist al *Faust*. In sostanza, dopo vent'anni di confronto "tremendo" con le grandi drammaturgie dell'occidente. È solo alla luce di questo percorso che possiamo permetterci *Radical Change*, come un solfeggio che matura tecnicamente lungo gli anni. Eravamo alle prese con un progetto triennale su Genet, e una volta affrontata la prima tappa, *Alta sorveglianza* (2006), il percorso si interrompe. Siamo giunti a una saturazione. Da ora in avanti, il dualismo fra me e l'altra anima di Lenz, Francesco Pititto, si formalizza: io mi occupo della direzione scenica e performativa, mentre Francesco si concentra sull'immagine, l'imagoturgia. Si tratta di una scissione, che rimane ovviamente dialogante e fertile artisticamente. Forse la differenza fra *Radical Change* e il percorso precedente sta nel punto di partenza, che è quello di un turbamento. Prima il nostro processo creativo lavorava molto per innesti, ogni drammaturgia era madre dei successivi lavori. Questo progetto invece, si è venuto configurando come una ripartenza, almeno dal punto di vista formale.

Possiamo fare qualche esempio?

L'elemento più evidente è la sottrazione testuale, o piuttosto la "sonorizzazione" della testualità. Non c'è una testualità verbalizzata, almeno non nella dimostrazione orale. Il potere dell'immagine e del suono diventano l'ossatura, quello che tiene in tensione il lavoro creativo.

La guida, prima, era sempre stata la drammaturgia. In questo momento siamo invece acefali, sentiamo l'esigenza di fare un digiuno, anche dalla bellezza. La drammaturgia ti raccoglie, a volte ti consola. Non avevo più bisogno di questo, era necessaria una maggiore durezza, essere senza veli, partire da quello che si è. È vero che dietro è presente il sistema di Ovidio ma, come ho già detto, non è attraverso questo autore che si definisce il lavoro dal punto di vista della testualità.



Radical change è la traduzione sconcertante delle *Metamorfosi*, che solitamente nell'evocare una processualità hanno la facoltà di rassicurarci. Nella metamorfosi è per me importante non il "mentre" - mentre succede - ma il "già successo", il cambiamento violento dal quale non si può più tornare indietro. Per chi la vive si tratta di un'esperienza corporale profonda, crudele. Direi che è un metamorfico tragico, non rasserenante. In questo senso, Ovidio contiene molte delle drammaturgie successive, basta pensare allo Shakespeare di Piramo e Tisbe. Ovidio è probabilmente *il futuro che torna*: nel percorso di Lenz viene per ultimo ma probabilmente sta alla base di tanti processi drammaturgici che abbiamo indagato con la compagnia.

Come si collocano nell'arco del progetto i penultimi episodi IO e DAPHNE?

Cronologicamente si tratta degli ultimi esiti, mentre nell'arco del progetto mostrano a livello spaziale un piccolo spostamento. Alcune delle precedenti tappe erano solo visive, per esempio in forma di video. *Narciso* è un video di fatto da Francesco Pititto su se stesso, *Phile & Bau* è un video di un marito e moglie vecchissimi che si trasformano in pianta per potere stare a tutela del tempio, l'abbiamo girato in una casa di cura per anziani terminali, abbiamo tentato di rendere l'atmosfera della fine della vita. *Echo* era esclusivamente musicale, una performance live di Andrea Azzali che da tempo lavora con noi; *Phoenix* è il primo episodio e si colloca dentro questo sistema plurale come una sorta di impronta di tutto il progetto: la necessità di combustione, il passare dallo zero per rinascere. Si tratta di un lavoro scenicamente complesso, con un grande incendio ricreato in scena. All'interno di *Phoenix* c'erano ulteriori tappe: *Piramo e Tisbe*, *Alcione*, *Hecuba*. Va detto che i soggetti attoriali di Lenz sono molto forti, per esempio l'attrice di *Hecuba* è una ragazza down, si tratta di persone che lavorano con noi da anni e che mostrano un'evidenza segnica e scenica dei segni molto forte.

In *DAPHNE* e *IO* penso che oltre alla pulsione sia presente la definizione dell'impulso. Le due performance non esisterebbero senza il mio rapporto con le interpreti, Valentina e Sandra. Quest'ultima lavora con me da 16 anni, si tratta di "vite" che stiamo condividendo, al di fuori da ogni retorica. Valentina invece lavora con me da cinque anni, è molto più giovane. Si tratta della più grande e della più giovane, due energie molto diverse fra loro che è come se ricucissero due parti di me. *IO* è la metamorfosi della ninfa in vacca, il suo sprofondamento corporeo totale, c'è una liturgia che è quella della materia, della carne, estatica ed estrema come la preghiera. Si tratta di una deificazione del momento carnoso della vita. *DAPHNE*, invece, è la ninfa che diviene albero per non essere violata da Apollo, il suo motivo fondante è "il mio piacere è il non piacere". Da un lato c'è un piacere dell'abnorme, dell'essere oltre il proprio spazio corporeo, dall'altro c'è una secchezza, un'asciugatura vegetale e lignea che rifiuta la tensione umana e materica. Sono anche due lavori in "solo", una dimensione appassionante che in passato avevamo scarsamente praticato.



I due lavori, forse, virano anche rispetto alla ricerca sullo spazio e sulle costruzioni scenotecniche...

Sì, in questo caso c'è quasi un grado zero dell'elemento installativo. La materia è all'osso, i segni ci sono ma sono scarnificati, essenziali. Penso alle gelatine di Simmenthal di *IO*, o al legno di *DAPHNE* ... si tratta di materiali portatori di una grande "spiritualità". È materia povera, dozzinale, molto commerciata e venduta nei supermercati. Abbiamo intuito che la riproduzione del niente riporta in luce il nostro tutto, quel tutto che affonda continuamente nella non identità. I pezzi di legno di *DAPHNE* non sono niente, nel potenziamento soggettivo possono invece essere più di un marmo del Bernini. Credo che l'arte contemporanea debba per forza passare da un momento di smontaggio, mantenendo però una sorta di "potere barocco", che si allontani dal quotidiano e dal suo tormento, aspetti che credo non facciano parte del nostro lavoro. Noi tentiamo di ricostruire una potenza a partire da un vuoto, ma facendo passare questo vuoto attraverso un pensiero barocco, che possa restituire un valore all'oggetto per riportarlo nello sprofondamento poetico.

Allarghiamo ora il discorso. Spesso c'interrogiamo su come il teatro possa mettersi, o rimettersi, in relazione con la società. Forse però, prima di arrivare a una risposta, che spesso rischia di scivolare nel banale o nel generico, sarebbe opportuno capire qual è la giusta domanda da formulare... che opinione vi siete fatti dopo vent'anni di attività e di vita nel teatro?

Credo che interrogarsi sul rapporto fra arte e società, così in assoluto, sia una domanda che andava fatta negli anni '50, quando si avvertiva che il teatro aveva una vocazione d'identità forte. Forse oggi bisogna parlare di tante società, e forse ancora meglio è parlare di tanti club. Io posso dire di avere cercato di appartenere a diversi club, e di iscrivermi a persone che naturalmente non l'avrebbero frequentato. Per fare un esempio, ho lavorato sette anni con un gruppo di ex degenti psichici, dai 60 ai 95 anni di età. Anche questo è un pezzo di società, certamente molto residuale. Ma attenzione, voglio dire qui che non mi sono "fatta attraversare" dalle loro storie. Al contrario. Ho capito *La morte di Danton* fino in fondo quando l'ho messa in scena con loro. Solo loro possono dire una battuta come «siamo elefanti». Al centro, quindi, è rimasto Büchner, non le loro storie e le loro sofferenze. Ho fatto percorsi teatrali insieme a persone con deficit sensoriali gravi, insieme a persone down o comunque affette da patologie. In questi anni ho avuto 350 allievi. Non è stato un "giretto turistico", come fanno in tanti. Eppure, in *IO* e *DAPHNE*, loro non ci sono. Fino a quando si riesce a "sincopare positivamente" penso sia necessario penetrare diversi club. Certo, bisogna essere bravi e capire dove fermarsi per non essere penetrati e devastati da questa collettività.

La società... innanzi tutto si tratta un quartiere, del posto dove vivi. A Parma ci siamo costruiti uno spazio in uno stabile industriale, ora vicino alla stazione, che è un luogo un po' degradato. Già lì siamo nella società. Lì sei un presidio, sei dentro a un quartiere con poca identità (o con molta, dipende da



dove guardi), sei a presidiare e a difendere cose a volte non socializzabili. La signora del quartiere non viene a vedere i lavori di Lenz. Eppure se è lì, protegge un sistema. I bambini del quartiere, per esempio, hanno fatto un lavoro sulle zone cittadine che stanno scomparendo. Sono venuti in teatro a proiettare un video. Per loro è stato importante vedere un edificio industriale del '900. Sei in una "piccola società", è vero. Però più di così, per me, non si può sognare. Francesco Pititto, per esempio, ha un corso di docenza in un istituto d'arte. Ogni anno si chiede chi glielo faccia fare, perché per noi la "normalità" di un ragazzo di 17 anni è molto faticosa. Eppure, se decidiamo di mollare, chi si prende la responsabilità? E qui intendo un noi allargato alle persone che credono ancora nell'arte e nella cultura. L'alternativa è Mediaset, nel bene e nel male. Anche questi corsi e laboratori che facciamo sono dei pezzettini di società. Credo che sia necessario raccoglierne il più possibile, di questi pezzettini, e tentare di tenerli insieme. Credo di poter dire che noi, con estrema fatica, ci stiamo provando. Ovviamente, se relazioniamo tutto questo ai macrosistemi, rimaniamo sempre delle pulci.

Quindi, verrebbe da chiedere, qual è il potere delle pulci?

Penso sia necessario dare qualche risposta. Siamo un paese che si fa continuamente delle domande, che continua ad accumulare interrogazioni. Abbiamo domandato tanto, tantissimo, con il risultato che gli altri hanno risposto per noi. È necessario rispondere, anche nel fare. Con i limiti delle risposte, che spesso sono fattive, agite, ma non devono essere supponenti. Le responsabilità sono anche nostre, per quello che vediamo intorno che non ci piace. I condizionamenti, le pressioni, portano troppo spesso a difendere i bastioni raggiunti. Le risposte, invece, non le diamo mai. Ci "caliamo nel tragico", ma le risposte non vengono. Eppure Antigone, a un certo momento, una risposta la dà. Noi lavoriamo nel contemporaneo, ed è una nostra responsabilità dire certe cose. Penso che Lenz abbia provato a dare qualche risposta. Prendiamo il mercato dell'arte visiva, per esempio: ci sono artisti che vendono a sei milioni di euro. Noi teatranti invece manteniamo sempre un finto doppio livello, affermiamo la collettività, la coralità d'intenti, diciamo di appartenere a un'area unica che lavora insieme... non è vero! Ci portiamo dietro vecchi schemi, che vengono anche dagli ambienti universitari degli anni settanta. Le cose succedono perché le vogliamo. È bene smettere di confortarsi nel nostro piccolo teatro di ricerca. Noi per esempio ci sentiamo affini ad artisti internazionali, magari che praticano altre discipline, piuttosto che a un bonario "noi" rappresentato da chi opera nel teatro. Certe volte sarebbe sano affermare pubblicamente queste cose.