



Fabrizio Arcuri, punti di vista sulla retorica

L'Accademia degli Artefatti torna in scena con *Spara/Trova il Tesoro/Ripeti* al Teatro in Scatola dal 30 novembre al 12 dicembre. L'opera del drammaturgo inglese Mark Ravenhill è oggi disponibile in un volume omonimo uscito da poco in libreria per Editoria & Spettacolo, e curato da Lorenzo Pavolini. Un libro che ricostruisce, affiancando al testo i saggi di Attilio Scarpellini e Gherardo Guccini e una lunga intervista all'autore, il complesso meccanismo di questa drammaturgia, che recupera la dimensione del ciclo. *Spara/Trova il Tesoro/Ripeti* è infatti composto da 17 pezzi autonomi, ma collegati tra loro, ognuno intitolato come un classico della cultura occidentale: *Odissea*, *Delitto e Castigo*, *Guerra e Pace*, e così via. Ravenhill lo scrisse in fretta e furia dopo che un problema di salute lo lasciò incosciente per diversi giorni; al suo risveglio, immemore della commissione che aveva ricevuto, si trovò con la scadenza da rispettare. Il risultato è una riflessione sulla guerra al terrore, i suoi linguaggi e le sue retoriche che hanno monopolizzato la vita pubblica dell'ultimo decennio.

Perché avete scelto di lavorare su Mark Ravenhill e in particolare su questo ciclo, così particolare?

Si tratta di un testo che presenta una complessità che va affrontata. Da tanti punti di vista. A partire dalla struttura, ad esempio: sono 17 spettacoli compiuti che hanno bisogno di una messa in scena specifica, scritti ciascuno in modo diverso, e dunque pretendono da chi li mette in scena che vengano compresi anche singolarmente, lavorando sulle esigenze specifiche di ogni singolo testo. Questa è già una sfida affascinante.

Dall'altra parte l'attualità dei contenuti è un'altra sfida, perché ogni pezzo è costretto necessariamente a metter in campo una "retorica" per parlare della guerra, ma il pezzo successivo ribalta questa retorica. Il punto di vista di chi guarda il pezzo non può che essere contrariato o smentito nel pezzo successivo, e quindi chi guarda è costretto a rimodulare il proprio punto di vista nei confronti di ciò che ha visto prima, quando è spettatore di un nuovo pezzo. Questa è una complessità che non è subito evidente, ma scaturisce dalla visione di più pezzi del ciclo. Ma qui sta uno dei cardini di questo lavoro di Ravenhill, che a volte di fa prestare attenzione a un insieme di valori retorici quando non addirittura demagogici che, in seconda battuta, vengono sovvertiti. È un meccanismo che assomiglia in parte a quello delle serie tv americane, come *Lost*, dove uno si fa un'opinione per tre o quattro puntate e poi tutto viene messo nuovamente in discussione. Solo che qui il centro dell'attenzione è il rapporto dell'occidente con la guerra in Iraq.

Ad esempio in *Odissea* c'è un padre che si lamenta che la guerra ha traumatizzato il figlio, utilizzando una serie di concetti buonisti dell'occidente borghese; in *Guerra e pace* vediamo il bambino che ha degli incubi, effettivamente; ma successivamente, in *Terrore e miseria* scopriamo che il bambino ha gli incubi perché il padre è violento con la madre. A quel punto ci rendiamo conto che la guerra diventa



pian piano uno sfondo, le parole come “libertà” e “democrazia” si delineano non più come valori, ma come manifesti stereotipati che ci propagandano radio e televisione, mentre la nostra vita quotidiana, che dovrebbe essere “migliore” di quella degli altri paesi perché libera e democratica, è in realtà piena di violenza e abuso, esattamente ciò che imputiamo agli altri. Il “male” diventa una sorta di Moloch esterno da noi, che ci terrorizza, ma allo stesso tempo ci rassicura perché, secondo questa visione retorica, non ci appartiene.

Non è la prima volta che affrontate testi di autori inglesi che hanno un taglio politico. In Ravenhill, però, le parole d’ordine della politica sono esplicite. Come avete affrontato questo aspetto?

All’inizio è stato molto difficile. Quando abbiamo cominciato ad affrontare i pezzi li abbiamo presi singolarmente, e come accade a chi vede un solo pezzo da spettatore, non capivamo dove stava il peso specifico di questo lavoro. Ci sembravano retorici, e non sapevamo come confrontarci con una dimensione così evidente. Questa cosa però ci affascina perché per la prima volta ci stavamo confrontando con un testo che non è politico solo nella forma – come siamo soliti fare – ma anche nel contenuto. Questa è una rarità, perché di testi politici ne esistono molti ma sono poi tradizionali nella forma, e questo a noi non interessa. La coincidenza di un tentativo di scardinamento che Ravenhill fa della forma, attraverso la somma dei testi, e del contenuto, attraverso il ribaltamento dei contenuti, ci sembrava illuminante per raccontare come l’occidente in questi anni sta costruendo i suoi mostri per giustificare la macchina che distrugge i mostri. È lo stesso meccanismo della pubblicità, che crea bisogni per vendere prodotti.

Ravenhill però non raffigura solo l’america di Bush, che la guerra l’ha voluta ma è che intellettualmente agli antipodi del pubblico progressista che va a teatro in Inghilterra come da noi. Punta il dito anche sulla società colta, di “sinistra” e tradizionalmente pacifista, mostrando come i mostri dell’occidente passino anche attraverso di essa (per altro Inghilterra e Italia sono andate alla guerra anche con governi di sinistra). Insomma, chiama in causa lo spettatore, cosa che il teatro politico italiano non fa mai, preferendo celebrare con lo spettatore il punto di vista che sostanzialmente egli condivide con l’autore.

Una delle cose straordinarie di questo testo è che spostando di continuo la focalizzazione e ribaltando i valori retorici dei pezzi precedenti, è quasi impossibile desumere una posizione chiara dell’autore. La complessità messa in campo non lo consente, perché qualunque parte si prenda il rischio di retorica o di manicheismo è sempre in agguato. Questo non vuol dire che Ravenhill non prende posizione: la sua



presa di posizione è nella problematizzazione della retorica dell'occidente sulla guerra e sulla civiltà di cui si sente portatore. Ed è questo che risalta nel corso dei pezzi. Gli spettacoli non hanno senso se lo spettatore non partecipa a questa problematizzazione.

Tu parli di forma. Quanto è importante nella messa in scena, cioè nella comprensione del testo?

Tantissimo. Basta pensare che questi testi, fatti di dialoghi, potrebbero essere messi in scena in modo naturalistico. Ma se lo fai non funziona, il meccanismo non torna. Perché in realtà sono testi allegorici. Il naturalismo che sembra insito nella scrittura di Ravenhill è in realtà una trappola, così come lo è il fatto che i testi sembrano voler lanciare dei messaggi diretti nei confronti della guerra. Tutto ciò che è evidente, in Ravenhill, è in realtà una trappola, perché il senso del suo lavoro è andare oltre l'evidenza. Lui la maneggia, questa evidenza, ma pensare che lo faccia in modo piano, per rappresentarla così com'è, è esattamente la direzione opposta al suo lavoro. Ad esempio in *Delitto e Castigo*, uno dei pezzi cardine, non siamo riusciti a trovare una soluzione finché non abbiamo capito che i due personaggi – il soldato americano e l'intellettuale irachena – non erano due veri personaggi, ma l'emblema dei rispettivi Stati. Le cose che si dicono non hanno senso se consideriamo due vite individuali, ma acquistano senso se teniamo sullo sfondo il comportamento delle rispettive nazioni. Per questo, in una sorta di titoli di coda, abbiamo messo i nomi dei personaggi in scena: Usa e Iraq.

Ravenhill sembra usare il meccanismo dell'iperbole, ma lo fa in un contesto minimale, quotidiano. La sua è una sorta di "iperbole sgonfia", che procede sommando piccoli elementi: gonfia un contenuto senza però gonfiare il comportamento dei personaggi, senza renderlo grottesco o caricaturale. È uno stile che si appaia con la recitazione che l'Accademia degli Artefatti ha sviluppato nel corso di questi anni, anch'essa un'iperbole sgonfia, fatta di minimalismo e apparente quotidianità ma che alla fine risulta iperbolica.

Questo è un po' il meccanismo di tutti quei lavori e quegli autori che vengono inseriti nell'etichetta del post-drammatico. Scardinare una forma per consegnare al regista e agli attori un puzzle da far funzionare. Rigettano la forma chiusa. Ma io credo che in realtà la forma chiusa non esista, che sia solo una convenzione applicata dal teatro di regia. Il teatro di regia, poiché applica una forma preconcepita dove la messa in scena è prioritaria rispetto al testo, ha bisogno di immaginare un testo chiuso sul quale costruire il proprio lavoro, la costruzione del regista, che a sua volta è altro rispetto al testo. In realtà i testi non sono mai chiusi, perché confrontarsi con essi significa "aprirli" per capire cosa c'è sotto, cosa possono consegnarci da restituire al pubblico. Infatti, quando incontriamo dei testi che non riescono ad aprirsi, noi non li mettiamo in scena; è un po' come se si fossero consegnati alla letteratura.



Per quanto riguarda la recitazione, non credo che noi abbiamo una cifra specifica, o un metodo. Noi prendiamo i testi e cominciamo a lavorarci. L'attore, rispetto al testo, non ha una venerazione, ma una pretesa di realtà. Questo atteggiamento fa sì che l'attore possa prendere una posizione nei confronti di quello che sta dicendo, e contemporaneamente costringe lo spettatore a prenderne una. Però noi il testo lo rispettiamo integralmente: le ripetizioni che tante volte vengono associate alla recitazione degli attori dell'Accademia degli Artefatti, così come le pause, sono in realtà parte integrante dei testi che abbiamo affrontato. Poi, chiaramente, si crea una nostra cifra, perché il testo non è composto solo di parole, non c'è solo il nero dell'inchiostro, ma anche il bianco del non scritto. Noi cerchiamo i giusti pesi tra il nero e il bianco. Quello che io chiedo all'attore è di avere un ruolo: capire il ruolo civile che compete all'attore. Se l'attore sul palco rappresenta la propria bravura, non necessariamente è anche in grado di rappresentare un pensiero. Mentre io chiedo a loro di rappresentare un pensiero. Per fare questo devono prendere una posizione: ad esempio, a volte loro non sono d'accordo con quello che stanno dicendo, e allora mettono in scena il loro non essere d'accordo. È in questo modo che si costruisce una sorta di scrittura scenica che si interpola al testo drammaturgico. In questo modo lo spettacolo si costruisce assieme allo spettatore, perché questo lavoro dell'attore ha senso non in sé, ma in relazione a chi guarda.