



Il miracolo smentito: Uso umano di esseri umani

L'ingresso è rumoroso, la soglia respingente. Un odore infestante assale gli spettatori, che non possono reprimere un gemito o compiere almeno un gesto, quello di portarsi le mani o un pezzo di sciarpa sul proprio naso. C'è chi si dirige verso il fondo della sala, chi si ferma più vicino alla fonte del malodore, una lunga catinella bianca che argina un abbondante rivolo di ammoniaca. E se ogni spettatore fa da sé a proteggersi dall'odore infestante, i performer che già abitano la sala sono protetti da maschere antigas, incorporate a un'integrale tuta da disinfezioni.

Tra passi affrettati e commenti di rapido disgusto, ognuno trova la propria collocazione attorno allo spazio scenico, dove ora i performer introducono una grande ruota, una tonda e pesante calamita sulla quale sono trascritte numerose parole, in porzioni diverse di raggi e cerchi interni.

Siamo in una delle sale dell'ex Ospedale dei Bastardini di Bologna, dove ha luogo *Uso umano di esseri umani* di Romeo Castellucci, spettacolo che debutta all'interno del progetto [E la volpe disse al corvo](#), che attraversa la città provando a ritrarre il regista della Societas Raffaello Sanzio nel corso dei suoi trent'anni di attività.

La grande ruota che abbiamo di fronte è una chiave, la mappa della Lingua Generalissima, uno schema linguistico elaborato nel 1985 da Claudia Castellucci. Nel tentativo di ricomporre un linguaggio, la Generalissima propone un'occasione di sintesi, uno sforzo di creare silenzio nel mezzo del vocabolario infinito della nostra lingua. Dalla moltitudine del quotidiano vengono scelte 400 parole, tra sostantivi, verbi e pronomi, che si riducono a 80, poi a 16 e infine a 4 parole, quattro radici che possono comprendere una varietà di pensieri, azioni e soggetti.

I disinfezioni fanno rotolare la pesante ruota da un punto all'altro della sala, appoggiandola infine all'ingresso dal quale siamo entrati (uscio della grotta di Polifemo, con noi pecorelle miste a uomini rimaste dentro, o pietra sepolcrale che dichiara la nostra fine); successivamente, i pezzi di tre gambe di un cavallo, tagliate a diverse altezze, camminano reclamando di appartenere a un intero organico, da immaginare. Dietro le segue un pezzo di ruota, che per metonimia ricompone nitidamente l'immagine di un antico calesse. Basta una parte per fare il tutto, così come forse bastano quattro parole per comunicare un pensiero o una storia, o per raccontare un miracolo.

[Foto di Luca Del Pia]

In un attimo la ruota della Generalissima si sposta, e lo spettacolo prosegue in una seconda sala, ancora più grande. Qui due attori attendono il pubblico, in piedi, vestiti elegantemente, e dietro di loro stanno cartoni e teli in pvc. Da questo angolo di scena, che ha l'aria di un garage abbandonato, emergono schiene nude, di ragazzi e ragazze, che si alzano e si ripiegano, per poi lentamente vestirsi, un indumento dopo l'altro. Un grosso telo viene fatto scivolare da un grande piano appoggiato al fondo, e si svela così una nuova immagine. È *La resurrezione di Lazzaro* raffigurata da Giotto, è Gesù che fa cenno al morto di risvegliarsi, sono i parenti che si coprono il naso con i loro drappi, sono altri personaggi che spostano la pietra sepolcrale in un angolo.



Ecco dunque che in un attimo Castellucci ci offre la nostra fotografia medievale: chi si copre il naso, chi guarda la scena, chi agisce in altro modo. I minuti interpretati poco prima sono raccolti in un affresco pluricentenario, che svela in un secondo il nostro stato.

Comincia ora il viaggio dentro la Lingua Generalissima: dal livello del quotidiano, il nostro iperdettagliato vocabolario, si procede fino al centro della mappa linguistica, eliminando a ogni passaggio dettagli che si riversano in parole sempre più onnicomprehensive, sempre più astratte.

Da un livello all'altro, muta sensibilmente anche la gestualità degli interpreti: gli attori minimizzano le espressioni del volto in un campionario ristretto di sguardi, il loro corpo indossa posture estranee, che si arrestano all'improvviso accentando le parole, e il ritmo appare ipercontrollato. Sopravvivono quattro termini – blok, apotema, agone, meteora – che hanno un suono definitivo, stabile, dirompente.

Il racconto a cui si assiste è simile a quello raffigurato anche da Giotto, dove Gesù si reca al sepolcro di Lazzaro, gli chiede di uscire e questi si risveglia dall'oltretomba, pronto a testimoniare la divinità del Verbo. Ma nella versione riscritta da Claudia Castellucci il miracolo viene smentito: al gesto prodigioso del figlio di Dio, l'uomo reagisce chiedendo di essere lasciato in pace, di rimanere là dove si trova, in quell'al-di-là racchiuso nella sua cassa mortuaria.

Attorno ai due dialoganti, agisce un gruppo di performer: sono i parenti di Lazzaro che assistono alla rinascita, facendosi coro delle domande di Gesù e Lazzaro stesso. Solo talvolta il piccolo nucleo di attori interagisce, assecondando per quantità e densità di azioni i livelli della Generalissima; in una delle scene, un performer si lascia martoriare da un braccio meccanico che gli sferra pugni sul volto, si lascia abbattere forse dalla propria incredulità, da uno sgomento che pertiene tanto al miracolo di Gesù quanto al rifiuto di Lazzaro.

[Foto di Luca Del Pia]

Se da un livello all'altro le parole spariscono e le azioni si addensano, il tempo del racconto si riduce però di poco. In ogni passaggio, la traduzione rimane legata a un periodare complesso, sempre simile al nostro quotidiano, come un paesaggio che rifiuta di farsi da parte. Fino alla fine, le quattro parole 'matri' stordiscono per la loro astrazione, ma al racconto non viene permesso di vivere realmente. Ciò che si manifesta è piuttosto un orizzonte, una sfera lontana dove le necessità di chi parla sono diverse da quelle di chi guarda. Sebbene il procedimento sia a stringere, il risultato è un allontanamento. Forse verso il centro della terra, nella prossimità di mitologici inferi, forse alle porte di un universo mappato da astri, in un dove che ognuno può visualizzare a suo piacimento, dunque, ma in un tempo piuttosto lontano dall'oggi.

Ciò che colpisce profondamente di quest'opera è una qualità che dovrebbe essere propria di ogni regia contemporanea, ma che non sempre affiora se non nelle creazioni dei grandi. È il potere del regista di far muovere lo spettatore nei meandri dello spettacolo, orientando ora il suo sguardo ora il suo corpo intero, consentendo al pubblico di sussultare per un rumore inatteso, di stupirsi improvvisamente per un performer apparso da chissà dove, chiedendo agli spettatori di alzarsi e sedersi così tante volte fino al punto di far loro dubitare di quanto gli sia lecito essere presenti. È la capacità di generare immagini che lo riguardino dall'interno, costruendo specchi che non solo mostrino ciò che siamo e ciò che



osserviamo, ma anche come soggetti e oggetti possano legarsi tra loro nel tempo e nello spazio, meglio se quello dell'opera, di cui l'autore così facendo si assume la responsabilità del senso.

[Foto di Luca Del Pia]

Alla fine dell'ultimo anello, mentre le quattro parole madri guidano il miracolo surreale, i performer che avevamo lasciato nella prima stanza tornano con il loro carro fatto a pezzi, simulando una vera e propria cavalcata. Il pubblico seduto al centro della sala si muove, si sposta, intimato dal rumore degli zoccoli e dallo strisciare della ruota. È solo un attimo, ma si avverte il panico vibrare.

Uso umano di esseri umani tormenta il pubblico, e la Generalissima che si traduce dalla teoria alla pratica del dialogo si muta in una richiesta di attenzione: ai dettagli, ai passaggi, alle modifiche interne. E nel finale la lingua sparisce: è Gesù che viene depresso sulla mappa circolare della Lingua Generalissima e trasportato, in un ennesimo movimento di scena, da un fuoco all'altro della sala, ed è il canto ancestrale dei Phurpa, esploratori delle sonorità e degli strumenti tibetani, che conduce il racconto al suo ultimo stadio vocale. Un canto profondo, lunghissimo, vibrante, stravolge nuovamente il ritmo dello spettacolo, raggiungendo uno spazio ancora più astratto ma estremamente tangibile.

Ancora una volta, il pubblico è disorientato. Ci si chiede se il canto andrà avanti fino a quando tutti non saranno usciti dalla sala, o se è un vero piccolo concerto, al quale si può assistere fino alla fine. Le note circolari attraversano i pensieri fino a cancellarli e, in questo segmento di tempo, lo spettacolo finalmente ci porta così lontano da lasciarci in un punto diverso da quello in cui siamo partiti.

La Lingua Generalissima oggi appare come uno strumento attorno al quale costruire un discorso e non, come trent'anni fa, un'arma in grado di marcare una differenza col proprio presente, un gesto che nel 1984 era soprattutto una reazione a se stessi, al proprio immaginario, alla propria iconoclastia; in questa invenzione, le parole sono immagini che si staccano da una moltitudine, facendo forza sul processo della scelta e abbandonando l'uso e consumo dei termini creati.

In *Uso umano di esseri umani*, trent'anni dopo, gli stessi autori di quella lingua che celebrava il "Distacco dalla Realtà" come una nuova mistica, provano a fare i conti con un'altra domanda, passando dal mostrare un apparato puramente finzionale al volerlo attualizzare in esercizio. È in questo passaggio che gli esercizi di applicazione risultano poco credibili, una forma di rievocazione di una lingua morta che invece ha molto più potere – ancora – nel suo essere formulata e incisa e immaginata, più che realizzata in una narrazione. È però interessante trovarsi ad attraversare tutti gli esercizi nella loro forma di riduzione progressiva, che si chiude in uno spazio che nulla ha a che fare con la comunicazione verbale vera e propria, annientando ogni vocabolario possibile in un suono che nasce dal respiro. *Uso umano di esseri umani* prima gioca a ridare un nome alle cose, distraendoci, e poi ci interroga sul nostro posizionamento attorno agli effetti di questa proposta, mettendo in secondo piano il senso stesso del racconto.

[Foto di Luca Del Pia]

