



Lo spazio e il tempo dell'evocazione. Sul teatro di Serra

Scritto da Ester Formato - Martedì, 21 Gennaio 2020 00:00

Se c'è una riflessione generica da fare intorno al *focus* della Triennale di Milano, dedicato alle regie di Alessandro Serra nello scorso dicembre, e che ha visto nuovamente lo spettacolo *Macbeth*, seguito da *Il giardino dei ciliegi*, è che entrambi gli allestimenti sono ormai percepiti di ampio respiro internazionale, dotati di un'intrinseca istanza, vale a dire quella in cui ricerca e riproducibilità di un classico universale convergono in modo virtuoso.

Ricerca e riproducibilità odierna di un classico restano un binomio cruciale; il teatro (vale a dire, registi e attori) necessita di trovare nuovi linguaggi e narrazioni per poter definire la civiltà del nostro tempo, ma d'altro canto continua a trarre universalità dai classici la cui inevitabile riproposizione o riproduzione ci pone al perenne confronto con la sensibilità e modalità di ricezione odierne.

Quest'assunto, benché generico, è probabilmente alla base del successo di un'opera come *Macbeth*, già vincitore di premi e riconoscimenti, che ha scosso positivamente il panorama nostrano negli ultimi tre anni.

Stavolta è scavando negli archetipi dell'umano, che Serra rinviene nella civiltà arcaica sarda, che troviamo la parola del Bardo. E così le streghe diventano le maschere tipiche carnascialesche sarde, i personaggi indossano costumi e monili che si rifanno all'arcaicità pastorale, ma soprattutto la lingua, quella barocca scespiriana viene completamente trasposta nel dialetto di quella terra, senza alcuna mediazione con l'italiano, secondo Serra troppo letterario, e quindi artificioso. In effetti, Shakespeare come Dante raggiunge la più alta cima della parola per la mirabile combinazione del sublime con il prosaico, speculari all'ambivalenza dell'animo umano. La scelta del sardo si riconosce proprio in questa istanza; è paradossale, ma il dialetto, benché codice circoscritto, appare come il più dotato di una valenza universale.

L'importanza della lingua in questo spettacolo sarebbe stata minore o semplicemente avrebbe avuto un diverso significato, se Serra non avesse deciso di allestire il suo *Macbeth* entro una prospettiva spaziale originale, che fende la vacuità degli abissi dell'animo umano, lasciando che lo spettatore si orienti poco o per niente nel chiaroscuro di un assito, avvolto dall'odore alcolico del vino, coperto di sabbia, in segno di quel territorio brullo che altro non è se non il correlativo oggettivo dell'animo umano. Sabbia, effetti sonori e visivi (i movimenti ipnotizzanti, ad esempio, delle tre streghe), il bacio delle streghe a Macbeth e l'olezzo di vino che si espande in sala, tutte *suggestioni* che, a nostro parere, vanno in un'unica direttiva: quello di *evocare* il *Macbeth*, più che rappresentarlo *strictu sensu*. Ci si accorge di ciò quando, nel corso dello spettacolo, le azioni cruciali della tragedia non vengono *agite*, ma rese simboliche.

Gli omicidi di cui si macchia progressivamente l'anima di Macbettu assumono qui il senso di un rituale atavico che si ripete in eterno, che lo spettatore associa al male che si reitera in tutti i luoghi e in tutti i tempi. Forma di rituale che trova il suo compimento entro una contestualizzazione quasi storica, enormemente antropologica che però, nonostante riferita a una determinata cultura, resta scevra di ogni caratterizzazione folclorica.

La brulla terra sarda è un'enorme cavità, un vuoto attraversato solo da tavolacci sonanti che si prestano simbolicamente a una pluralità di elementi scenografici; l'assito è ridisegnato secondo una pulizia geometrica e illuminato da un chiaroscuro che avvolge gli astanti; rimbombano i campanacci sardi, l'occhio dello spettatore è assorbito dalla misteriosa lingua e dai movimenti delle tre streghe, creature mitiche e ancestrali che se non annunciano, evocano il tragico destino di Macbeth.

Macbeth, quindi, è tragico nel senso ancestrale ed etimologico del termine di *tragedia*, il male si compie e si condensa non in singole azioni, ma dunque in rituali. Tutto quindi si rarefa in un'atmosfera poco realistica, assai distante dallo psicologismo con il quale spesso odiernamente rivisitiamo i personaggi di Shakespeare; non a caso sono degli uomini a vestire i panni di Lady Macbeth e delle streghe. Sarebbe riduttivo credere che sia solo per ossequio al teatro elisabettiano. In realtà, l'impressione è piuttosto quella di narrare la complessità insita in *Macbeth* attraverso una visceralità antropologica immutabile e perenne. Tutto è ancorato, quindi, a una condizione simbolica ed evocativa, condizione che impedisce qualsiasi inclinazione folcloristica, quando invece quel che prevale è l'asprezza della violenza alla quale Macbettu va incontro, la crudeltà che incupisce l'intero palcoscenico. Quel che emerge è che la cornice del mondo pastorale sardo non è puramente estetica, ma è tessuto permeabile alla parola scespiriana e viceversa, spazio atavico entro il quale ricercare l'universalità del classico. La voluttà angosciosa del male è rappresentata dalla specifica ambientazione, evocata a sua volta da suoni metallici ed echeggianti – ancora, la vacuità spaziale – da odori aspri che ci privano del tutto di una coltre esclusivamente dialettica o di una pedissequa riproposizione del testo in traduzione. Così anche il tempo, diremmo più l'atemporalità. L'atemporalità è in perfetta armonia con la concezione dello spazio. La parabola di Macbettu è atavica, ovviamente nella misura in cui esso si fa mito, più che storia. L'affondo evocativo, la concezione dello spazio, la rarefazione dell'azione che solo apparentemente è in contrasto con il concetto di tragedia, mentre invece trova molto a che vedere con la relativa concezione arcaica greca, sono le restituzioni di un processo creativo decennale al quale non sembra interessare la riproducibilità di un classico come tale, ma la ricerca, attraverso di esso, di un teatro in cui la parola ed il gesto (più che l'azione) vadano oltre la canonica rappresentabilità.

L'idea di un'assolutezza dello spazio che evoca più che rappresentare, si riverbera nuovamente nell'allestimento dell'opera cecoviana. *Il giardino dei ciliegi*, ultimo lavoro di Anton Čechov, al centro di una nota discussione fra lo stesso autore e Stanislavskij, è l'opera più adatta nel perseguire un'idea di teatro che non rappresenti meramente, ma evochi, suggerisca condizioni invisibili e simboliche.

Come in *Macbettu*, anche qui scompaiono gli elementi scenografici che potremmo aspettarci; ancora una volta, lo spazio appare quasi del tutto svuotato da arredi che facciano pensare a una riproduzione da dramma borghese, caso mai vale il contrario; sedie, panche, armadio sono *resti* di una dimora che minuto dopo minuto scompare, e magari, contestualmente alla storia del teatro europeo, proprio residui di ciò che un tempo poteva essere un salotto borghese. Inoltre, questi stessi oggetti di scena smettono di avere una funzione naturalistica, a vantaggio di un valore metaforico, magari emulano giochi di un tempo, di un'infanzia perduta. La stanza dei bambini? Un luogo insito nell'intimità profonda dei personaggi che a inizio spettacolo vi giacciono come sepolti, inanimati come bambole e sovrastati da un acuto chiacchiericcio che si dipana per la sala. I protagonisti, dunque, sono già tutti in scena, e questo consente di abolire le entrate e le uscite canoniche a vantaggio di un'impresa "corale". Ma tutti sappiamo quanto la coralità in Čechov sia controversa, frammentata da dialoghi labili che in realtà sono soliloqui. E tale aspetto fa da contrappunto in ogni momento dell'allestimento; i personaggi volteggiano nello spazio, i dialoghi subiscono una strana rarefazione, impediti quasi da una mania perpetua che vede i singoli caratteri dissiparsi nello spazio.

Anche qui, dunque, un certo geometrismo asettico della scena che ritrova la sua carica intimistica grazie al gioco di luci, è perfettamente connaturato ad una dimensione quasi dispersiva che subisce l'interiorità dei personaggi. Del resto, Serra circonda le pagine del grande autore russo entro un'atmosfera evocativa, introducendo elementi coreutici che restituiscono alle battute una malinconica leggerezza, quasi svampita, alla quale Čechov diede la natura di *vaudeville*. Ricompare come in *Macbettu*, qui più che mai un certo diradamento dell'azione, a vantaggio di una narrazione della memoria, di un presente – il tempo delle vicende narrate – che ripone invece magicamente i personaggi in limbi misteriosi e fragili; così persino la scena della festa, ad esempio, non è rappresentata, ma soltanto accennata da una partitura gestuale, perché non è tanto l'azione in sé che definisce l'epilogo della vicenda, quanto l'attesa, le irrequietudini percettibili che attraversano i personaggi mentre si stanno decidendo le sorti della proprietà. (E visto che già sono decise, la stessa "festa" si trasforma in un altro tempo amorfo in cui il presente è parte di un passato che impera sulle anime dei caratteri).

I personaggi, allora, appaiono introiettati nella propria intimità, né fuoriescono. Essi come in un gioco, parlano buffamente rinchiusi in un armadio, si rincorrono nel gioco delle sedie, si stendono su di esse in cerca di una infantile stasi, pur di abiurare alla realtà, al corso della storia che li sfiora per inerzia; ogni carattere, che sia anche Ljuba in fuga a Parigi, non è mai cresciuto né è mai uscito simbolicamente dalla stanza dei bambini. Non è un luogo del passato, ma una dimensione persistente di ciascuno di essi che giacciono quindi in essa.

Tuttavia, la paralisi temporale di cui ci vuol parlare Serra, concepita così intimisticamente, non ha nessuna deriva beckettiana. L'ampiezza dello spazio in cui il regista ripone le creature cecoviane ha il pregio di non dare alcuna impressione costrittiva né in relazione al luogo (della loro anima) né al tempo (che è fermo nell'empito nostalgico); è, anzi, caratterizzato da intermezzi coreutici, da *sketch* da *vaudeville* – il personaggio della governante Carlotta – accompagnati da giochi di ombre e da cambi cromatici di luce che potenziano, come in un sogno, la grandezza del giardino, della casa, di tutta una vastità che Lopachin trasformerà in tanti piccoli lotti.

Infine, la caratterizzazione metaforica dello spazio designato da Serra ha, anche in questo caso, il pregio di non ridurre *Il giardino dei ciliegi* alla sola compagine simbolica; in esso scorgiamo invece un luogo polivalente e complesso che non vuole né offrire una chiave totalmente realistica né totalmente allegorica. L'impressione è che i personaggi siano travolti nel proprio turbine, i loro movimenti e le loro parole finiscono per spezzarsi teneramente nella vacuità dello spazio. L'inafferabilità, quindi, si concreta proprio in un questa concezione di spazio, non solo nelle battute e nella gestualità.

Infatti, ancora, come sempre, è Firs a restare, mentre tutti vanno via. La sua solitudine ed il vuoto scenico diventano una sola cosa. Allora lì capiamo quanto possano significare, nei moti interiori dell'anima umana, lo spazio ed il tempo.