

La Falena/10

2

5

7



2 Lo scandalo e la forma. Una conversazione con Romeo Castellucci e Arkadi Zaides/

Di

Alessandro

Iachino

Il primo, classe 1960, ha scavato le fondamenta della cultura occidentale, portando alla luce immagini radicali e perturbanti, capaci di toccare dimensioni non conciliabili dell'umano. Con *I mangiatori di patate*, l'azione drammatica presentata nell'ambito della Biennale Teatro 2025, Romeo Castellucci ha condotto il pubblico in una labirintica esperienza tra i corridoi del Lazzaretto Vecchio, costringendolo a fare i conti tanto con la violenza sedimentata nelle mura dell'antico nosocomio, quanto e soprattutto con quella incisa nel tessuto stesso della storia. Una storia che – come rifletteva Walter Benjamin, mentre osservava l'*Angelus Novus* disegnato da Paul Klee – avanza inesorabilmente verso il futuro, lasciando dietro di sé cumuli di macerie e rovine.

Il secondo, di quasi vent'anni anni più giovane, è bielorusso per nascita, israeliano per cittadinanza, francese per residenza: un coreografo la cui esperienza di emigrazione e sconfinamento si è tradotta in creazioni ibride, nelle quali la forza del documento video si fonde e confonde con la corporeità del performer. Al centro dell'indagine di Zaides si stagliano con drammatica evidenza i drammi della società occidentale: il conflitto israelo-palestinese, l'emergenza ambientale, la tragedia dei migranti morti davanti alle mura della Fortezza Europa.

Sono artisti distanti per estetiche e percorsi, ma che più di altri hanno saputo interrogare lo statuto stesso della spettatorialità, costringendoci a mutare prospettiva, a rammentarci che l'atto del guardare non è

privo di responsabilità. Li abbiamo invitati a dialogare tra loro, in uno scambio che dalla percezione della guerra ha spaziato verso il potere del linguaggio, le distorsioni della narrazione, l'imprescindibile necessità della forma.

Il teatro, di fronte alla guerra e alle altre urgenze del presente, sembra reagire in modi opposti: da un lato c'è chi porta in scena i temi più spinosi e incandescenti, rivendicandone la necessità; dall'altro molti artisti continuano il proprio percorso sui classici, talvolta riscrivendoli. Qual è la rilevanza politica di un'indagine che decide di concentrarsi, più che su un tema, sull'estetica, sul linguaggio, sulla forma?

Romeo Castellucci /Mi viene in mente Jean-Luc Godard: a chi gli chiedeva se fosse necessario fare film politici, rispondeva che un film è politico per come è fatto, non per i temi che affronta. Un film può essere "girato politicamente", ma non è politico per il suo soggetto. Scegliere un tema esplicitamente politico rischia spesso di diventare una condiscendenza verso il già noto: ci si rivolge a un pubblico che, per lo più, è già d'accordo con noi. E in questa forma di commento non c'è alcun vero rischio. Credo che la posta in gioco sia più alta: un artista deve mettersi in una condizione di pericolo sul piano della forma, nel modo stesso in cui affronta ciò che fa. E ciò che fa è, inevitabilmente, attraversato dal dolore del mondo; ma non è una buona ragione per illustrarlo. L'illustrazione è sempre prevedibile e fallisce nel tentativo di metterci nei panni di chi soffre davvero.

L'illustrativo è sempre utile allo Stato. L'arte condu-

ce da sempre una battaglia: contro tutte le guerre, contro la realtà stessa, contro la legge. È sempre un movimento di rivolta, non solo in tempi di conflitto. Per essere efficace, un artista deve innanzitutto combattere con sé stesso e appropriarsi del dolore del mondo. È chiaro che ciò che accade – a Gaza, per esempio – ti attraversa la pelle, non solo la coscienza: è impossibile non esserne devastati. Ma questo orrore, che penetra nel lavoro in profondità, non deve trasformarsi in una rappresentazione stereotipata.

Arkadi Zaides/ Il mio lavoro si è sviluppato fin dall'inizio nel tentativo di affrontare scenicamente la contemporaneità politica. L'escalation della conflittualità tra Israele e Palestina mi riportava sempre alla stessa domanda: come posso rispondere artisticamente? Siamo bombardati dalle informazioni: ciò che mi interessa è interrogare queste informazioni, i documenti, i fatti, e chiedermi come una pratica artistica possa intervenire sulla realtà, incorporandola ed esplorandola attraverso una ricerca formale. Anche quando il pubblico condivide già le mie idee politiche e la mia posizione, cerco di mettere in discussione le sue convinzioni: confrontarsi realmente con il materiale documentario significa incontrarlo su un piano più viscerale. Lo vedo dai riscontri degli spettatori: qualcosa cambia, qualcosa si incrina. Alcuni miei lavori hanno avuto effetti diretti nello spazio politico. In Israele, *Archive* [2014, n.d.r.] – che utilizzava le immagini video raccolte da B'Tselem, il centro d'informazione israeliano per i diritti umani nei territori occupati – è stato preso di mira dal governo e dalla destra. Paradossalmen-

te, la performance è stata attaccata anche da chi non l'aveva vista, sulla base di ciò che immaginava contenesse. Questo dimostra che ha ancora senso interrogare la realtà: il lavoro può risuonare anche oltre lo spazio protetto del teatro.

Castellucci /La nostra prospettiva è diversa, per forza di cose: tu sei nel mezzo dell'incendio, corri un rischio reale affrontando questi temi in quei contesti. Ho molto rispetto per te e per il tuo lavoro, perché affronti un pericolo concreto nella tua società, divenuta intollerante e violenta. È una situazione completamente diversa rispetto a quella di alcuni colleghi europei che si limitano a commenti *engagés* utili solo alla propria autorappresentazione.

Zaides / È vero, ma tengo a distinguere il mio lavoro da quello degli attivisti in prima linea. A volte mi sono spostato verso l'attivismo, ma non intendo autocelebrarmi come tale: lavoro comunque in spazi protetti – teatri, residenze, istituzioni. È un altro tipo di rischio, un'altra forma di esposizione. Anche se mi sono trovato ad affrontare alcune forme di censura da parte del governo israeliano, come cittadino ebreo di Israele continuo comunque a godere di enormi privilegi rispetto ai palestinesi che si troverebbero nella stessa situazione.

Oggi siamo tutti esposti alla violenza delle immagini; voi, come artisti, ne siete anche produttori. Come agisce questa violenza nel vostro lavoro? E qual è la vostra responsabilità etica?

Castellucci /Uno spettacolo non è un proclama, né una dichiarazione politica. La natura del teatro è politica in sé, perché interroga continuamente – non solo in tempo di guerra – cosa significa guardare. E guardare è già una scelta morale. Questa è la differenza tra l'arte e la comunicazione. L'arte interrompe

la comunicazione: la comunicazione è il vero potere, quello dei media, delle piattaforme, della semplificazione. Davanti a un lavoro teatrale, lo spettatore è solo: deve elaborare da sé ciò che vede. Il compito dell'artista è offrire un problema, come un dono; mettere lo spettatore in una posizione scomoda, costringerlo a domandarsi: che cosa sto vedendo? Cosa significa? Perché lo sto guardando? Il sangue, in scena, appartiene sempre a me, spettatore. Da qui si può convocare un'immagine – perché non costruiamo immagini, le invochiamo.

Zaides / Anch'io penso all'immagine come a un formato. Viviamo in una continua banalizzazione dell'immagine: le scorriamo una dopo l'altra, e il loro contenuto finisce per non contare più. Lavorando con materiali documentari, molte procedure che introduco servono a interrogare l'immagine: come la guardiamo? Come possiamo intervenire, artisticamente, su qualcosa che ormai fa parte del nostro DNA percettivo? Nei miei lavori c'è quasi sempre un elemento video, una finestra sulla realtà. Insieme al pubblico ci chiediamo: qual è il nostro rapporto con ciò che vediamo? Un'altra strategia che utilizzo è incarnare, sul palco, coloro che perpetrano la violenza – per esempio soldati e coloni israeliani nel caso di *Archive*. Entro nei loro gesti, sovrappongo il mio corpo al loro. Oppure una persona che presenta una tecnologia innovativa per il controllo delle frontiere nel caso di *Talos* [2017, n.d.r.]. È una posizione difficile, moralmente problematica, certo, ma serve a esporre la violenza e a chiedere allo spettatore: tu, dove ti collochi?

Anche la lingua è uno strumento di potere. Che cosa significa, oggi, "parlare" in scena?

Castellucci / Bisogna distinguere tra immagine e illustrazione. Siamo circondati da illustrazioni bidimensionali, che costituiscono il rumore bianco della comunicazione. È una strategia di potere. L'immagine, invece, è complessa: ha una tridimensionalità, e in essa c'è sempre un lato in ombra. L'ombra appartiene all'arte. L'artista lavora lì, sul lato nascosto della luna, sotto la soglia della coscienza: parla al corpo dello spettatore. Qui entra in gioco lo *scandalo*, nel senso etimologico: lo *skandalon*, la pietra che ti fa inciampare, che ti costringe a cambiare il passo, a riconfigurare il punto di vista. Non una provocazione superficiale, ma uno spostamento del nostro modo di guardare. La lingua è la prima legge, direi quasi una legge di polizia. Il primo atto di resistenza in scena è una battaglia contro il linguaggio. È la lezione della greicità: il teatro, fin dalle origini, è una lotta contro la lingua.

Zaides / Tutto ciò mi fa pensare all'idea di narrazione, al centro di molti dibattiti sociopolitici attuali. Quali narrazioni accettiamo? Quali invece vengono imposte? È una questione di linguaggio, ma anche di ideologia e di potere. Spesso la battaglia si gioca sul racconto degli eventi: lo vediamo accadere anche tra le persone, non soltanto tra gli Stati. I punti di vista sono sempre tanti quanto i parlanti. Ma vorrei controbilanciare un po' quanto sostenuto da Romeo. Certamente molti artisti operano in piena luce, e molte opere d'arte non creano scandalo: se lo facessero, forse non ci trove-

remmo, collettivamente, nel punto in cui siamo in questo momento. Ma il modo in cui costruiamo una narrazione all'interno di un'opera ha il potenziale di decostruire la narrazione stessa. È per questa ragione che nel mio lavoro cerco di mettere in luce i meccanismi della sua stessa costruzione. In *Talos* utilizziamo dei *teleprompter* visibili non solo all'interprete che presenta la tecnologia di controllo delle frontiere, ma anche al pubblico: così da rendere evidente che chi sta parlando non era autonomo, ma segue un testo pre-scritto, cercando di "interpretarlo bene". Lo spettatore osserva lo svolgersi del discorso nella sua natura performativa: il discorso, eticamente piuttosto problematico, viene costruito davanti ai loro occhi. Tutto questo può consentire lo sviluppo di un rapporto più critico con il processo stesso della narrazione.

Un punto di contatto fra i vostri lavori potrebbe forse essere lo "scandalo" della mimesis, alla quale in alcune vostre opere fate ricorso. Sto pensando, per esempio, alla scena finale di Necropolis, un progetto del 2020 dedicato alle migliaia di migranti morti nel Mediterraneo e non registrati nelle statistiche ufficiali, e al corpo di quel manichino rovinato, in decomposizione, che tu, Arkadi, manipoli con tanta cura; o alla figura di Carlo Giuliani, disteso in una pozza di sangue, esposta nell'episodio C #01 Cesena di Tragedia Endogonia.

Castellucci / Credo che convergiamo verso lo stesso punto, pur seguendo strade diverse. Il corpo di Carlo Giuliani in *Tragedia Endogonia* è il più esplicito che io abbia portato in scena, con un nome e un cognome legati a un evento preciso. Ma proprio per questo quel nome – un nome - appartiene a tutti: siamo tutti Carlo Giuliani. Tutti portatori di un nome. La scena è il linguaggio della vittima, ma sen-

za vittimismo. L'arte deve fare i conti con la violenza: immergersi nell'elemento estraneo, immergersi in essa, fingendo la morte pur rimanendo vivi.

Zaides/ È altrettanto vero che molti atti di violenza sono messi in scena: in essi agisce non solo la ferocia, ma la sua teatralizzazione, esibita per creare paura nella società. In *Necropolis* il corpo che appare è quello su cui si è compiuta la violenza estrema: annientamento, cancellazione, disumanizzazione. Quella mimesi provoca la nostra coscienza: ricorda che quelle morti avvengono anche a nome nostro, e che la nostra attenzione è spesso selettiva. È essenziale ricordare che siamo parte del problema, non spettatori innocenti.

Nicola Lagioia, che abbiamo intervistato per il precedente numero della rivista, ha ricordato come oggi agli artisti si chieda di essere sempre misurati, sensibili, equilibrati in ciò che dicono, mentre ai politici – pensiamo, ad esempio, agli eccessi di Donald Trump – è consentito di essere aggressivi, volgari. Che conseguenze ha, secondo voi, questa situazione? E qual è, in questo contesto, il ruolo dell'arte rispetto alla giustizia e alla politica?

Castellucci/ Citerò Gesù: «Date a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio». È sempre stato così. L'*imperium* cambia forma, oggi è più brutale e volgare, ma la logica resta la stessa. L'arte non è ricerca di giustizia. Come sosteneva Deleuze, deve essere la giurisprudenza a fare la giustizia. L'arte opera su un altro piano, più invisibile e profondo: un piano politico, ma non finalizzato a un'azione di giustizia. Il suo compito è più radicale, così radicale da essere invisibile.

Zaides/ La "sporcizia" c'è sempre stata: oggi è solo più visibile perché mediatizzata, resa sedu-

cente. Noi lavoriamo su registri sottili, mentre lo scandalo mediatico è ovunque. In questo senso, sì: il mondo dell'arte spesso fatica a incidere. Ma stanno nascendo alleanze importanti tra pratiche artistiche e chi lavora per la giustizia – giuristi, ricercatori, ONG. Sono alleanze necessarie: siamo piccoli e deboli, abbiamo bisogno di partner. Nel mio lavoro ho spesso consultato avvocati per proteggermi quando esponevo materiali sensibili, per evitare che i potenti che provocavo potessero schiacciarmi.

Castellucci/ Capisco. L'attivismo e la protesta sono fondamentali nelle strade: è giusto scendere in piazza, affrontare la polizia e resistere. Ma io vedo il palcoscenico come un altro mondo, un baluardo contro l'assolutismo della realtà, dove si può giudicare questo mondo da un altro mondo.

Zaides/ Anch'io ci credo. Ma una domanda che mi pongo è: dopo essere stati a teatro, le persone andranno a protestare? Il teatro può toccare radici molto profonde, ma la traduzione in azione è sempre aperta, discutibile, mai letterale o certa. Anzi, almeno in Occidente, penso che l'arte faccia spesso l'opposto e produca un'altra forma di evasione, formando un altro tipo di élite.

Castellucci/ Non importa dove andranno. Il teatro non è una classe di scuola, non è pedagogia. Non siamo lì per dire: «Ora dovete protestare». Il teatro, per come la vedo io, è un luogo che ha a che fare con un profondissimo senso di solitudine, con l'ombra, con il silenzio.

Forse un ultimo punto in comune fra voi è la consapevolezza che l'arte è lenta: non scatena un'azione immediata, ma lavora sul lungo termine. E tuttavia, come dicevi tu Arkadi, le persone non corrono verso il teatro: corrono verso qualcos'altro. Come possiamo convincerle che a teatro c'è qualcosa di prezioso?

Zaides/ È una domanda che mi faccio spesso. Vogliamo credere di offrire qualcosa di speciale, ma come convincere le persone che il teatro sia davvero importante per la società? I numeri ci dicono che le masse non lo frequentano: dobbiamo lottare continuamente per ottenere attenzione.

Castellucci/ Temo che pensare che il teatro sia prezioso sia solo un'illusione di chi lo fa. L'unico strumento, ripeto, è la forma. Solo la forma. Altrimenti rimangono solo "buone intenzioni", certamente condivisibili, ma che non servono a nulla. Se non c'è forma, non importa ciò che dici. Liberarsi dai contenuti e dai significati. Questa è la lotta. Lotta politica.