

Clinica Mammut: darsi del tempo per coltivare passioni

Date : 9 maggio 2013



Clinica Mammut è una compagnia così piccola che per fare un'intervista bastano tre sedie. Occorrono poi tre sobrie ordinazioni sopra il tavolino di un bar nel parco dedicato ai Caduti della Resistenza, nel quartiere romano di San Lorenzo, e due abbreviazioni: A. è **Alessandra di Lernia**, la voce letteraria, la scrittrice e prima autrice; S. è **Salvo Lombardo**, il regista. Dico "prima autrice" perché, se pure loro sono in due, gli autori sono in realtà tre, e ce lo spiegheranno. Siamo insomma in quattro, anche se in tre, e siamo finalmente all'aperto, senza pioggia e senza freddo, con un sole a sinistra che, durante la conversazione, si nasconderà dietro un palazzo.

Tutto decolla velocemente, come un giovane aereo leggero ma ambizioso.

Ripartiamo da "Col tempo", presentato due settimane fa a Teatri di Vetro e prima parte della trilogia "Memento mori – icone della fine". Come nasce il testo drammaturgico?

A. Il testo di "Col tempo" esisteva a priori, era completo – il testo letterario intendo. Poi è stato passato a Salvo, che vi interviene con i suoi strumenti, quelli scenici. Quindi torna alla terza autrice, che è l'attrice, il suo corpo.

S. Che è poi Alessandra. Il mio sguardo sul suo testo voleva muoversi liberamente. Era specialmente alla ricerca di momenti di divisioni, in un testo che è in genere molto fluido, quasi un'elegia. Ho cercato momenti in cui "entrare" nel testo per creare delle dinamiche sceniche all'interno di esso.

A. C'è un solo momento del testo che è nato successivamente, ed è la parte dei pop-corn, una sorta di flash-forward che mette insieme in modo scomposto i vari pezzi, la ricerca di una sintesi. E in cui probabilmente il pubblico riceve solo alcuni di essi. Guarda caso, è stata una necessità uscita allo scoperto il primo giorno di prove!

È questo il vostro modo di lavorare come compagnia, o si tratta di un'occasione specifica per questo testo, necessaria magari per la sua forma monologante?

S. Lo è stato in questo testo e lo sarà probabilmente dopo. "Col tempo" è stato il capitolo della nostra storia di compagnia che ci ha fatto capire in che direzione ci stavamo muovendo dal punto di vista del linguaggio. La mia proposta di scrittura scenica verteva tutta sul continuo smottamento da un tipo di fare teatrale a un altro, smottamento anche di registro. E poi c'è il discorso sul tempo, appunto. Non solo a livello di argomenti trattati. Anche dal punto di vista drammaturgico volevo che quanto avvenuto sul palco si potesse leggere come un circuito chiuso, in cui le cose tornano ciclicamente, ma che il senso di tali cose si ritrovi continuamente spostato. Ed ecco il momento dei pop-corn, in cui ciò che è stato si riafferma per andare oltre. Il discorso del tempo, inoltre, è legato anche dal punto di vista costituzionale al nostro lavoro.

Nel senso di un percorso progettuale proiettato nella lunga durata di una trilogia?

S. Sì, ma non solo. È proprio il senso di una processualità nel fare, nell'elaborare un progetto. Una cosa, se vuoi, anche molto quotidiana. Prendersi a forza del tempo all'interno del proprio tempo, non regolato da niente che dipenda solo da sé, a prescindere dai tuoi referenti. Ma, contemporaneamente, col fine di arrivare.

A. Darsi del tempo, perché le cose non nascono da sé. Essere progettuali in un'epoca che è a-progettuale. Un progetto non può essere senza soste o senza ripensamenti.

Darselo da solo, questo tempo e questo spazio, è molto difficile. Una forma microsociale, come quella di una compagnia a due, è già una strada più accettabile, e anche più - appunto - progettuale. Lo rende anche psicologicamente più credibile.

A. Certo. Proprio restando su questo tasto, la progettualità allungata di una trilogia risponde anche a una volontà che appena nata si è subito ritrovata ebbra di andare avanti. Un'ebbrezza giustificata: è raro il "trovare l'altro" (per un periodo della propria vita), "l'altro" con cui condividere e mettere insieme le proprie passioni per farle diventare una. Si passa per fallimenti. Lottiamo insieme, non è facile da dirsi.

Quando c'è stato, questo incontro?

S. La compagnia nasce nel 2012, dal nostro incontro professionale, direttamente sul lavoro, in occasione di IED Factory, per la produzione di un lavoro site-specific, un workshop di cui mi era stata assegnata la guida.

Era un periodo in cui stavo cercando di orientarmi in direzioni diverse rispetto a quella che, come autore, avevo preso, focalizzata sopra un teatro non legato alla parola. Una direzione che aveva però cominciato a sentire la necessità di altre scritture, letterarie, che si potessero sposare con le mie. Perché per me la scrittura è incontro di scritture.

Qual è un vostro maestro, singolarmente.

S. Sorvolerei sul teatro, semplicemente perché credo che debbano essere in continuo divenire. Ci sono delle attitudini dell'umano pensare che mi sono state guida: rispetto al nostro lavoro raramente prescindo sia dalla scrittura filosofica (il mio punto d'inizio è stato Diderot, poi Agamben, e tanti altri), sia da quei maestri delle arti visive che, proprio per lo statuto di queste, meno spurio rispetto a quello del teatro, sono spesso connaturate da un gesto artistico più

sicuro, e di più sicuro approdo. Ci sono "pezzi" di altre espressioni artistiche di altri generi d'arte che mi sono letteralmente utili a risolvere dei problemi.

A. Io sono più "letteraria". Quando piango per i miei "limiti stilistici", piango guardando a Thomas Bernhard. Anche da attrice: i suoi sproloqui, quel permesso alla lo-gorrea, quello spostamento veloce, il suo parlare senza fine è una cosa che amavo e che volevo mia. Pure la matrice poetica è molto forte in me, e ho per compagna, per esempio, la poesia beckettiana. Ma forse è più compagna, appunto, che guida. Poi c'è il meccanismo, l'insegnamento scenico di un Tchov.

Che però è, inutile dirlo, un altro mondo, sia pure solo per il modo di generare l'azione del palco, rispetto al vostro lavoro percorso fin qui.

A. Sì, ma anche il nostro linguaggio cambia, e cambierà. Il secondo capitolo della trilogia, che ha per titolo "L'anticamera", ha una scrittura completamente diversa. Possiamo dire che è una pièce dialogica, a scene. Ogni momento testuale della trilogia dovrà sempre essere un'incarnazione di una crisi esterna (non crisi economica, o non solo, ma crisi delle grandi narrazioni, come spesso si dice). Sempre tutto sull'individuo. L'analisi storica è uno strumento, e uno strumento che il mio passato professionale conosce bene, ma non voglio che sia un mezzo stilistico, è altro.

S. Ci saranno due figure in scena, proprio come due personaggi, fratello e sorella. Continueremo a seguire il discorso della crisi ambientandolo in un interno familiare. Come in "Col tempo" c'era un continuo andirivieni tra il piccolo e il grande, tra il particolare e l'universale, anche nell'"Anticamera": ma attraverso la dialettica dei personaggi e la loro situazione in un microcosmo esemplare come quello della famiglia.

E poi c'è il terzo capitolo.

A. Sì, che è concepito nella testa. Ma non è scritto.

S. Io invece sono curioso di leggere quello che hai scritto su "Col tempo".

Eccolo.

Muoversi in un testo (anche in un testo drammaturgico) è come girare in un grande condominio, le porte dei cui appartamenti siano state lasciate aperte. Il primo problema è come penetrarvi, come aggirare il portone chiuso dell'ingresso. In alcuni vecchi palazzi di forse cent'anni fa, palazzi popolari, in cui i gabinetti erano comuni a ogni piano, tra una rampa di scale e un'altra vi erano delle feritoie, senza vetri o grate, sempre aperte, d'estate e inverno, per far penetrare luce e aria.

Proviamo allora a penetrare nel solido edificio di "Col tempo", edificio strutturato a capitoli, proprio come piani diversi e sovrapposti (una metafora che ne rende anche l'accumularsi delle nevrosi, l'organizzazione tutto sommato in crescendo), attraverso quelle feritoie, che sono le vie di comunicazione verso il fuori, e dal di fuori: sciogliendo la metafora, penetriamo attraverso la messinscena, quello che vediamo.

Vi sono testi che danno l'impressione, pur senza conoscerne gli stadi creativi, di essere nati sulla scena, e altri che sembrano invece traduzione scenica di un lavoro letterario – sgombrando il campo da tutte le accezioni negative e dalla cattiva fama che il termine

'letteratura' ha accumulato negli ultimi decenni e rivendicando con forza la nobiltà e la bontà di uno strumento di analisi come quello letterario. Ecco, "Col tempo" scritto e impersonato da Alessandra di Lernia, parrebbe essere un testo letterario. Ne ha le caratteristiche. Sembra quasi che quelle feritoie per comunicare – la forma spettacolare – siano state aperte in seguito dal regista Salvo Lombardo, per far aria sulla pagina.

Alcune di esse sembrano tradire la timidezza di mostrare in scena la parola nuda, e hanno la forma di facilitazioni, di cose applicate. Altre trasferiscono la sofferenza del detto sul corpo di colei che dice, la stessa Alessandra, gliene fanno una fisionomia visibile, ne piegano gli arti con minuzia, ne vestono il corpo e ne acconciano i capelli con ricercata, fastidiosa sufficienza, ne informano una dizione distaccata ma calda. Costruiscono un microcosmo (una monade contro voglia, come si chiarirà) nel riscato spazio agito. Eppure, chi cercasse la bellezza della messinscena di per sé si troverebbe deluso, persino le luci sembrano avere un ruolo poco più che tecnico. La scena è ridotta quasi immediatamente a un palchetto nero centrale, arredato con ferri da stiro lucenti, un'asta con microfono, un leggìo con un paio di oggetti e una pianta fiorita: è la piccola casa dell'unica protagonista, Alessandra, l'angusto spazio attorno a lei, e forse il costipato spazio dentro.

Abbandoniamo dunque il nostro metaforico condominio, la struttura del testo, e, cedendo alla vieta prassi di parlare di 'contenuto', avviciniamoci ed entriamo nella piccola casa, forse un monocale, pulito, certo, ben tenuto, magari non troppo luminoso. Ci abita una donna, a bagno nella grande solitudine che occupa la vita di chi pensa sé stesso, e di chi lo fa scegliendo come momento d'indagine quello in cui, appunto, sta pensando; la vediamo assetata di ritrovarsi pienamente nella propria contemporaneità, senza illusioni ma disposta a impiegare anche strumenti semplici, di condivisione, votati al fallimento. Eccola schiacciata, ancora prima che da quel fallimento, dalla fatica dell'attività, e terrorizzata dall'idea che le sue energie spirituali siano insufficienti al doppio ruolo di guardare dentro e fuori; ed ecco l'odio dell'ignoranza, l'amore, inscindibile dal dolore, di una conoscenza ancora tutta da conquistare, la sfida contro media, libri e altro, il sospetto che rivolgersi a essi sia solo un allontanarsi dalla verità (poiché essa è, e non può essere raggiunta?). Affaticata, prostrata dal compito di vivere e raccontare l'irriducibile ripetitività e molteplicità del contemporaneo, eccola, vergognosa della propria nevrosi che non riesce a emergere, pur essendolo, come male comune, condiviso.

Il testo letterario, vivo com'è viva la carne innervata e irrorata, capace da sé di costruire quell'alternanza di pieni e vuoti necessaria alla comunicazione, allo svolgimento, in grado di far sorgere il riso con una naturalezza che ignora la piaggeria, toccando il grottesco e il ridicolo senza facilonerie, forte di una moltitudine di diversi fenomeni di una stessa materia tematica, è tanto vero e tanto urgente da parlare a tutta la platea esercitando l'inevitabilità d'ascolto che è propria di una koinè. Di una koinè, finalmente («eccoci», io griderei di risposta), libera, e che non lascia scampo a chi ascolta, purché abbia cuore di ascoltare.

Gli strumenti scenici si appoggiano sul robusto tronco del testo letterario, rendendo la ripetitività e la gratuità dei gesti detti con gesti fatti, amplificando un'acme viscerale ma solitaria e privata della socialità con l'eruzione domestica e squallida di una pre-parazione di popcorn saltellante, portando, in un momento eminentemente, tecnicamente teatrale l'interlocutore (alter ego?) della protagonista, la pianta fiorita, a scivolare fuori del quadrato maledetto delle mura

domestico-nevrotiche e a rispecchiarsi in un suo doppio, anch'esso caduto e immobilizzato, forse disperatamente suicida.

“Forse”, punti interrogativi, parentesi, trattini sono strumenti d'obbligo dell'analisi di un testo complesso. Un'analisi non è un altro modo per dire quello che già è stato detto, è il tentativo, col coraggio che uno riesce a darsi, di scegliere e di conquistare a questo o a quel suggerimento dell'opera (filtrata attraverso un paio d'occhi particola-re) qualche posizione nella lotta contro la resistenza della vita alla conoscenza.

Uno è nascosto in una battuta secondaria, anzi, in un brandello di battuta, «non mi ri-cordo. Non mi ricordo in quale occasione...», tentando per un attimo di frugare nella memoria, per poi arrendersi. È fermare il proprio sguardo all'interno, chiudere le feritoie e trascurare di verbalizzare il dolore, rinunciare alla missione di renderlo comu-ne. In un certo senso il 'conoscere sé stesso', o lo 'studiare per sé stesso e non per gli altri' che Agostino consiglia a Petrarca nel "Secretum", un nobile eremitaggio intellettuale.

Un altro è nell'aria scelta per il finale, 'Non piangere, Liù', dalla Turandot, che è la descrizione di una fanciulla dedita all'amore di chi, il prode Calaf, per una volta, una sola, ingenuamente le sorride, e che ora non sa più chi lei sia, né può amarla, preso dall'amore più grande e più eroico per la principessa eponima, algida e spietata. Un'umanità ormai quasi estranea, e un amare, un soffrire invecchiati ma improvvisamente desiderabili.

Come in un esperimento chimico quasi scellerato, sovrapponiamo Alessandra alla povera Liù (cosa le è stato tolto, cosa ci è stato tolto?), e poi sovrapponiamola a Calaf (cosa trascuriamo, o abbiamo guardato senza attenzione?), e poi ancora a chi ama (l'amore, non si è mai parlato d'amore), sovrapponiamola a chi è amato e non lo sa, o a chi respinge perché ingabbiato in un carcere da cui non può vedere, (e ancora, parole così nuovamente carnali, consolanti, amore, carcere) o a quando, se ne abbiamo memoria, si era, uomini, posseduti dallo spirito di un'impresa più grande, per la quale ciecamente si lottava...