

Lenz Rifrazioni: trent'anni di teatro sensibile - 1^ parte

Date : 19 luglio 2012



Dal 1985 [Lenz Rifrazioni](#) propone a Parma progetti di creazione performativa in una continua rielaborazione di estetiche radicali e visionarie.

Ricerca e sperimentazione sono gli attori di un viaggio ormai quasi trentennale che ha proiettato Lenz tra i protagonisti di una scena in continua espansione, riscrivendo in segni concettualità, inquietudini e tensioni filosofiche. Approfondendo poetiche plastiche in una continua indagine sul linguaggio creativo contemporaneo.

Abbiamo cercato di tirare un po' le somme del loro lavoro facendo una chiacchierata lunga e calma, in questa calda estate, con **Maria Federica Maestri**, direttrice artistica insieme a **Francesco Pititto** del teatro emiliano.

Iniziamo dalla fine, parliamo di "Hamlet", l'ultima vostra fatica, riallestito a maggio nella cornice del Teatro Farnese di Parma, dopo essere stato messo in scena negli anni passati sempre in luoghi storici come la Rocca di San Secondo o la Reggia di Colorno. Un percorso che da tempo portate avanti, composto da un nucleo di "attori sensibili", da anni protagonisti dei vostri lavori, e da attori ex lungo degenti psichici.

Fin dall'inizio per Lenz il rapporto con il luogo è sempre stato fondamentale. Nel 1985 abbiamo iniziato a presentare i nostri lavori in una stanza nel cuore della città; per far di necessità virtù vivevamo anche in quella casa, non avevamo altri spazi. Questo inizio ha dato forma alla necessità di metterci in rapporto non con uno spazio finto, una scena, ma con un'architettura concreta. Utilizzare lo spazio vero, domestico, e prospettarlo in una dimensione di rappresentazione. Iniziare dal vero per arrivare alla creazione scenica. Le architetture sono sempre state dominanti rispetto alla messa in scena del testo.

Per quanto riguarda la scelta dell'Amleto, proprio la sua struttura profondamente asimmetrica, anti classica e poco coerente, permette il collegamento profondo con gli ambienti del reale: questo essere scomponibile in sezioni ed essere abitata dagli attori in luoghi concreti. Luoghi che, non solo rispetto all'Amleto ma anche in progetti precedenti, sono stati vicini al concetto di rovina.

E' un lavoro che ci ha posto più in rapporto con l'arte contemporanea - con la modalità

dell'installazione - piuttosto che con la rappresentazione teatrale. Un lavoro poliforme, uno spazio che si moltiplica e si diffonde è forse più importante del testo.

Rimaniamo in tema di classici. Avete da sempre affrontato autori classici sia nel campo drammaturgico che poetico, da Shakespeare a Goethe, da Majakovskij a Virgilio per citarne qualcuno, ma sempre in una progettualità di creazione performativa contemporanea, nella costante ricerca visiva, filmica, spaziale, drammaturgica e sonora.

Sono le tensioni all'interno della nostra ricerca che abbiamo condotto negli anni sulla drammaturgia classica, ma anche sulla drammaturgia classica minore (se pensiamo ai nostri primissimi lavori che erano ossessivamente dedicati a Jakob Michael Reinhold Lenz, un drammaturgo importantissimo messo in scena anche da Brecht, ma considerato comunque un autore minore). Dentro questa sua minorità, e questa sua alterità rispetto alle drammaturgie convenzionali dell'Ottocento, ci ponevamo la questione della classicità nella sua forma di irrepresentabilità. Se pensiamo a opere di Lenz come "Catharina von Siena", la vita di una santa smembrata in pagine di monologhi lunghissimi, incontri immaginifici con pittori del '500, anche le drammaturgie classiche hanno protagonisti e interpreti assolutamente anti convenzionali.

E pure la scelta di Friedrich Hölderlin andava in questo senso...

Il secondo grande progetto è stato appunto lavorare, per quattro anni, su Hölderlin, anche lì una classicità anti retorica, quasi violenta nello scompensamento della scrittura. Una scrittura quasi contemporanea, paratattica, dove c'erano immagini e non progressioni linguistiche. È stato l'autore che più ha improntato profondamente la nostra identità artistica. Oltre che poeta e filosofo è stato il folle che vedeva attraverso la poesia. Abbiamo lavorato molto sulla sua capacità di pulsione, di violenza poetica, per poi arrivare a incontrare i poeti della follia concreta, i nostri attori sensibili.

È stato un ruotare e un lavorare nella classicità, per esempio con Kleist e la sua "Pentesilea", un'opera che ti confina e ti mette all'angolo della parola.

Non tutte le sperimentazioni hanno prodotto una spettacolarità piacente o piacevole, a volte è stato più importante studiare e scavare nel processo di profonda lettura di un lavoro che non nella messa in scena. Questo per noi è lo scopo della ricerca. Se ci si interroga su cosa sia lavorare nella contemporaneità producendo non solo azioni ma pensieri questo è il nostro lavoro. Non è semplicemente dover produrre un'effettualità o un evento, ma costruire e dare profondità ai processi, che non vuol dire semplicemente lavorare in laboratorio, ma riscoprire le tensioni della drammaturgia, restituirle anche nella loro passività.

Poi ci sono anche lavori che hanno quella dimensione luminosa che permette l'evento scenico. Negli ultimi dieci anni, dall'inizio del lavoro sulla fiaba, la prospettiva è cambiata, l'affondo non è stato più sulla lettura della parola poetica, ma sul suo potenziale visivo, sulla sua capacità di produrre immagini, quasi più tableau pittorici che messe in scena di testi. Pur attingendo alla classicità, il vero testo di riferimento diventa la compressione visiva. Attraverso una serie di selezioni concettuali, che operiamo in maniera anche violenta, andiamo a tagliare in maniera molto personale l'epos. Non abbiamo abbandonato la drammaturgia, ma è diventata in parte un'imagoturgia, e in parte abbiamo reso più silenziosa la parola, rendendola più materica, più fisica, più corpo. Ci sono lavori in cui la scenografia, quella che io chiamo installazione, è importante e parla quanto il corpo dell'attore: il rapporto tra la materia muta e la materia viva. In questa dialettica risiede il sentimento vero del nostro lavoro in questo momento.

Hai accennato al lavoro sulle fiabe. Anche qui si potrebbe fare un discorso analogo a quello dei classici: avete lavorato molto su autori come Grimm, Andersen, sempre approcciandovi al lato visionario, restituendo le fiabe in maniera molto anticonvenzionale.

Abbiamo lavorato per tre anni sul Faust, una grande fiaba, la fiaba delle fiabe, dove si snodano in mille direzioni il percorso iniziatico, il ritorno alla giovinezza, un viaggio nell'identità dell'eroe in una chiave molto alta e complessa. Abbiamo lavorato sia su l'Urfaust, il testo giovanile di Goethe, che sul Faust canonico nelle sue due parti. Nella seconda parte del Faust, nelle fantasmagorie, dove si perde l'identità tragica del rapporto amoroso, dove quasi il demonio rinuncia al suo ruolo per penetrare in un mondo dove non c'è più bene e male, liberato dal peccato, inizia un viaggio nella scrittura, un viaggio che non ha ragioni se non nel fatto stesso di farlo, quasi un'avventura onirica.

Da un punto di vista della messa in scena è molto più complicato, forse meno pulsante.

Ricordiamo tutti il personaggio di Margherita, che ha origini da una fiaba rielaborata da un evento popolare, e ricordiamo meno l'incontro con Elena nel mondo superiore.

A partire dal Faust abbiamo ritracciato le quattro fiabe dei Grimm (Biancaneve, Cenerentola, Pollicino e Cappuccetto Rosso), che non ci interessavano tanto per la parte narrativa, ma per l'espansione dei nodi narrativi in blocchi visivi, cromatici: come se la fiaba non dovesse essere più raccontata ma solo vista, privata del senso e restituita a una composizione solo cromatica, quindi una funzione dell'infanzia più nascosta, più violenta e oscura.

È stato il periodo più divertente dal punto di vista creativo. Dopo anni di grandissimo rigore era un respirare dentro a una struttura svuotata, restituirsi pienamente alla creazione d'immagine. In Biancaneve, il nostro primo lavoro sulle fiabe messo in scena, c'era un lavoro molto fisico, di materia, è stato come ripartire da un grado zero. Dopo 15 anni di lavoro è stata una ripartenza che ha portato alla genesi di tutti i nostri processi successivi.

Tutti i vostri spettacoli (incluse le fiabe) non sono processi di ri-lettura ma di ri-creazione vera e propria, contenenti gli elementi concettuali portanti delle opere, ma centrifugati e per l'appunto ri-generati.

Sì, per quanto riguarda le fiabe, non ci poniamo tanto dalla parte del genitore che la racconta, ma siamo più nel bambino che l'ascolta che, prendendone un frammento, fa esplorare il proprio immaginario. Non sono lavori educativi o didattici o spettacoli per bambini, pensiamo le fiabe come materiale per visioni mature, adulte. Ci concentriamo sulla capacità che hanno le fiabe di togliere il non necessario: ci sono elementi indispensabili ma che non permettono mai la decorazione, perché decorando distruggi l'anima della fiaba, che invece è più vicina al sacro. Sono quasi dei viaggi religiosi dentro la coscienza e il corpo.

E poi pensiamo le fiabe con interpreti eccezionali, per dare concretezza al verginale. Nelle fiabe non ci può essere menzogna, non ci può essere semplicemente l'attore che rappresenta, che pensa di essere, che fa uno sforzo di riscrittura di sé per incontrare un personaggio. Nella fiaba l'autenticità deve essere totale. L'identificazione tra la vergine e il fanciullino, che sono i prototipi dell'uomo e della donna prima dell'incontro col male, dovevano essere assolutamente veri e autentici. La condizione dell'adulto per sempre bambino, che è la condizione dell'attore sensibile, dell'attore Down, che ha questa doppia vita dentro, è un trasduttore potentissimo di assoluta autenticità. Non è mai stato un impatto utilitaristico, non abbiamo mai utilizzato la forma di questa condizione autentica, ma sempre le strutture profonde che venivano restituite da un linguaggio cosciente. C'è una piena coincidenza psicofisica alla funzione eroica della

fiaba. Un passaggio importante per noi è stato il lungo periodo prima delle “Metamorfosi” di Ovidio (un poema dove una fiaba racconta l'altra, in cui è possibile perdersi). Abbiamo individuato di quel progetto dieci metamorfosi, che sono state il reinizio del lavoro visivo. Pensando al pubblico che le ha viste, un pubblico non solo italiano, c'è stato un contagio immediato con lo spettatore, ed è stata una scoperta molto interessante l'essere in grado di comunicare con persone sconosciute rispetto alla lingua e alla storia. La poetica che abbiamo espresso ultimamente con l'Hamlet è stata molto influenzata da questi lavori.

(fine prima parte)