

### RECENSIONE

Stefano Casi (a cura di), *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 221.

di Giulia Tonucci

Il libro di Stefano Casi si presenta come una raccolta di saggi costruita in maniera bifronte: le due sezioni principali, infatti, sembrano essere pensate come parti autonome e, allo stesso tempo, propedeutiche l'una all'altra. Un libro che *non* è su Beckett come *non* è sul teatro di Andrea Adriatico: questo testo rappresenta piuttosto il tentativo di esplorare come sia avvenuto - quali i meccanismi e quali sono stati i risultati - che hanno portato all'incontro tra queste due figure, redigendo una mappatura ideale dei punti di coesione interni tra i reciproci percorsi: l'uno autore drammatico, le cui opere sono da anni sviscerate e sezionate attraverso lunghe bibliografie di studi critici; l'altro artista poliedrico capace di contaminare territori teatrali e cinematografici attraverso un linguaggio provocatorio e "leggero" allo stesso tempo (oltre ad essere il fondatore, insieme a Stefano Casi, dell'ormai quasi ventennale e fortunata esperienza di Teatri di Vita).

Un avvicinamento che, come viene fin da subito ricordato, avviene per la prima volta ventidue anni fa, poco dopo la morte del drammaturgo nel 1989, e che per tutti gli anni a seguire rimane per Adriatico un esperimento isolato, accantonato tra le prime esperienze registiche riuscite ma apparentemente senza sviluppi. Almeno fino al 2009, anno in cui viene presentata la tetralogia beckettiana *Non io nei giorni felici. Samuel Beckett visto da Andrea Adriatico*, quattro spettacoli in cui vengono riallestite alcune tra le opere più significative dell'autore: *Atto senza parole*, *Giorni Felici*, *Non io* e *Dondolo*; quest'ultimo ripreso in maniera pressoché identica dalla versione del 1989, tranne che per l'attrice, ora Angela Berardi.

Questo libro prende forma da questa occasione per rendere omaggio alla particolare e inedita rilettura che Adriatico compie dei testi beckettiani, presentandosi come raccolta teorica che intende superare i pregiudizi e le opinioni conclamate e apparentemente esaurienti di molta critica sull'argomento - di quella, cioè, che Sergio Colomba nella *Premessa a Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett* [Bulzoni, 1997] ha chiamato *Beckett Industry*. Dal punto di vista registico, la questione di partenza - e d'arrivo - dalla quale Adriatico analizza e affronta i testi scelti, è quella del

desiderio, che diviene il *leit motiv* scenico rintracciabile nei quattro spettacoli. Una sorta di fiume carsico che scorre sotto le partiture drammaturgiche delle messe in scena, attraverso il quale viene offerta una chiave di lettura personale (ma non per questo meno condivisibile) rispetto a un autore, Beckett, che, come più volte si ricorda lungo il libro, è spesso legato a visioni critiche connotate da una certa *frigidità*, da tradizioni teoriche, cioè, che preferiscono astenersi dal considerare il portato umano e psicologico che i testi di Beckett celano. Assiomi critici che chiudono gli occhi rispetto alla componente del desiderio, sulla quale invece il regista bolognese – e a seguire Casi, nella composizione saggistica accolta nel libro – tende a sviluppare la propria rilettura delle opere beckettiane.

La suddivisione in due parti, ognuna delle due connotata da un proprio titolo conciso ed esplicativo allo stesso tempo, permette così di toccare con mano la separazione tra l'universo beckettiano, considerato attraverso le prospettive analitiche di una rosa di studiosi internazionali, e il mondo proiettato all'interno della scena di Adriatico. Un universo teatrale che, come scrive Gerardo Guccini nel suo saggio *Beckett - Copi/ Beckett - Beckett: un percorso a specchio di Andrea Adriatico* (pp. 117-143), è contaminato solitamente dalla presenza di autori come Paolini, Koltes e, sopra tutti, Copi e dal particolare immaginario di quest'ultimo con il quale Adriatico ha dimostrato negli anni una perfetta sintonia di linguaggi e scelte espressive. Se, dunque, nel confronto con l'artista argentino Adriatico riesce senza difficoltà a combinare l'erotismo all'ironia, facendolo tratto caratterizzante delle diverse situazioni narrate, nella tetralogia beckettiana questo emerge, in particolare, attraverso *escamotage* considerati in un primo momento soltanto per il loro portato provocatorio, come nel caso di *Giorni Felici*, in cui Eva Robin's interpreta il ruolo di Winny.

Scelte che si rivelano invece non essere affatto azzardate, ma che rispondono a una determinata volontà di reinterpretazione dell'opera in questione. Proprio riguardo al personaggio di Winny, nella prima sezione del libro, Lorenzo Orlandini nel suo saggio dal titolo *La carne visibile nei secoli dei secoli: il corpo di Winny in Giorni felici*, rintraccia nella protagonista – nel suo modo di porsi malizioso ed esuberante contrapposto alla sua condizione fisica intrappolata nel terreno – la dialettica presente nella drammaturgia beckettiana tra l'affermazione del corpo con le sue pulsioni, e la volontà di sopprimere queste stesse. Una figura che, nella visione di Adriatico, come spiega lui stesso nell'intervista che chiude il volume, calza perfettamente sull'attrice transessuale, quale icona

di una sessualità insieme nascosta ed esplosiva.

La prima sezione di scritti, intitolato *Beckett Papers* in cui sono ospitati testi di studiosi italiani ed internazionali, fa da base e contrappunto teorico al lavoro che il regista bolognese dirige in scena e che viene approfonditamente illustrato nella seconda parte. Interessante, ad esempio, è l'analisi che Mary Catanzaro compie sulle dinamiche che si intessono tra le coppie beckettiane, in cui si ricorre al termine "smembrate" per indicare la molteplicità di livelli su cui queste relazioni vengono poi esperite dai personaggi; prendendo come casi esemplificativi i coniugi di *Giorni Felici* e successivamente analizzando il tipo di legame che scaturisce tra il vecchio Krapp e le sue registrazioni, l'autrice individua la concezione beckettiana della coppia come un riconoscimento della moltitudine dei sé inconoscibili interni al personaggio. Come si delinea meglio nella seconda parte del libro, Adriatico sposta tale sovrapposizione di segni dal ruolo all'attore, figure significative come Eva Robin's o il pornodivo Carlo Masi in *Senza parole*. Ciò fa sì che siano le loro storie, le loro stesse personalità a portare in scena un portato semantico aggiuntivo, con cui la narrazione beckettiana sembra arricchirsi di nuovi livelli di lettura.

Per riuscire a comprendere al meglio l'originale interpretazione dell'autore irlandese che è data dalle messe in scena di Adriatico, Stefano Casi, nel suo primo contributo teorico, introduce il concetto di *kitsch*, inteso come carattere estetico ed estetizzante della menzogna. Una menzogna che i personaggi beckettiani sembrano coltivare come auto-illusione, e grazie alla quale giustificano le proprie condizioni esistenziali che fanno parte di quello che a suo tempo fu denominato come *teatro dell'assurdo*, non senza una giusta ragione. Un gusto del *kitsch* che si riverbera anche negli oggetti e nelle scene che i personaggi abitano: situazioni al di fuori di una dimensione del quotidiano, borghesemente inteso, ma vissute in maniera falsata, deformando il comune senso di realtà. Il desiderio emerge, quindi, nella volontà dei personaggi beckettiani e parallelamente nell'incedere degli attori, combinando in maniera paradossale la verità dell'io al di fuori della scena e la sua finzione drammatica. Non solo, Casi individua così la capacità del drammaturgo a compiere un'azione *kitsch* internamente alla propria composizione testuale, amalgamando gli stilemi di "una conversazione borghese con una drammaturgia sperimentale" (p. 73).

A far da cerniera tra le due parti del libro troviamo le fotografie di scena realizzate da Raffaella Cavalieri: immagini in cui appare nitida la forte sensualità attraverso cui Adriatico immagina e

realizza i *suoi* Beckett. Ognuno dei ritratti proposti dei diversi interpreti - nell'ordine: Angela Beraldi, Francesca Mazza, Iris Faigle e le coppie Eva Robin's/Gianluca Eria, Carlo Masi/Rossella Dassu - mette in evidenza quanto il regista bolognese abbia cercato di evitare i *clichè* delle classiche regie beckettiane. Visioni cariche di un erotismo soffuso e impalpabile, come quello, ad esempio, del corpo intrappolato in uno *chador* di Francesca Mazza, in *Non io*: solo un piede e la bocca che rimangono scoperti e la percezione di una fisicità, al di sotto del lungo velo nero, lasciata per buona parte del tempo alla pura immaginazione. E ancora, la figura statuarica e immobile di Angela Berardi, a seno scoperto e con il viso rigato da lacrime che sciolgono il trucco, regala all'occhio dello spettatore e della macchina fotografica un'immagine di profonda bellezza, lontana da quella usuale a cui la protagonista di *Dondolo* è associata.

Questo apparato fotografico, dunque, fa da introduzione visiva alla seconda sezione, dal titolo emblematico *Adriatico w/vs Beckett*, in cui critici e studiosi teatrali come Paolo Ruffini, Gerardo Guccini e Massimo Marino, offrono un visione della tetralogia di *Adriatico* in cui vengono presi in considerazione aspetti più ampi su cui l'analisi della messa in scena si inserisce. Nel suo saggio precedentemente citato, Guccini compie una panoramica dei rapporti che intercorrono tra Beckett, Copi e *Adriatico* considerando gli sviluppi contemporanei della scrittura scenica e le loro relazioni con il testo drammaturgico. Tutto questo, mantenendo ben saldo il focus principale sulla teatrologia del regista bolognese, viene discusso analizzando gli aspetti concettuali del lavoro scenico. Ecco allora che le immagini di Raffaella Cavalieri acquisiscono consistenza attraverso le parole e queste a loro volta traggono beneficio dal supporto visivo presente. Estremamente puntuali le domande poste da Massimo Marino (in *Le ceneri di Beckett ossia il regista come analista delle emozioni dei tempi*, pp. 144-150) su come far rivivere Beckett senza gli stereotipi consolidatisi negli anni, ma creando ancora le condizioni attraverso cui le parole del loro autore possano ancora trovare il modo *di mordere*. Quesiti che ricevono risposta nelle soluzioni registiche di *Adriatico*. Si tratta, dunque, della capacità di quest'ultimo di eludere le stesse didascalie beckettiane, per sostituirvi il proprio immaginario così apparentemente distante dal rigore espresso dai testi ma che per un'inspiegabile reazione contraria, ne risulta invece di estrema efficacia. Proprio questa dinamica ambivalente è esplicitata nel secondo intervento di Casi che nel rapporto stretto che lega testo drammatico e testo scenico riconosce l'agitarsi di una duplice condizione, d'identità e di dipendenza, risolvibili



unicamente attraverso il comune denominatore del desiderio.

Fuori dal coro, ma assolutamente pertinente nel chiudere quanto emerso lungo le diverse prospettive di analisi, il testo di Giovanni Azzaroni il quale crea un parallelo tra alcuni tratti stilistici riscontrabili nelle drammaturgie di Beckett così come negli spettacoli di Adriatico, con alcuni dei segni propri di alcune forme di teatro orientale. Come, per esempio, il principio dell'attesa che generalmente è legato alla tradizionale composizione drammaturgica del teatro No che, lontano dall'essere un momento vuoto nella costruzione scenica, fa sgorgare il dramma e diventa il motore invisibile dell'azione. Su questa stessa direttrice d'analisi, Azzaroni rintraccia un parallelo interessante col teatro Kabuki in cui è presente una connessione molto forte tra il personaggio, lo spazio dove questi si trova, la parola e il gesto da esso compiuti. Proposta teorica in alcuni casi particolarmente azzardata ma che viene dichiarata fin da subito dall'autore stesso come tale, per offrire al lettore un nuovo possibile sguardo dal quale lasciarsi suggestionare, prima e durante la visione teatrale. In questo volume, così ricco e diversificato, solo le parole di Andrea Adriatico – intervistato da Giacomo Paoletti – riescono a delineare l'unica conclusione possibile, quella di chi racconta la propria esperienza in prima persona, le scelte e i desideri che hanno fatto sì che nel 2009, dopo vent'anni dal primo tentativo, si concretizzassero i quattro spettacoli sul teatro di Beckett di *Non io nei giorni felici*.