

Dire, fare, guardare. Retoriche visuali nel *Progetto Pasolini* di Motus

Stefania Rimini

Il mondo è pieno di immagini, ma gli
spettri - che pure vivono al nostro fianco,
e la notte piegano il viso accanto alla
nostra lampada - non si vedono mai.

Ortese, *Corpo celeste*

Fin dalla sua fondazione, nell'ormai lontano 1991, Motus sceglie di situarsi in una zona 'franca' del teatro, attraversata da pratiche di scrittura considerate sovversive, perché legate a «un'ottica di sovrapposizione, e quindi di debordaggio e contaminazione» (Nicolò, 2010, p. 9). È nel segno della marginalità che si muove la 'banda', una condizione imposta dall'"impero teatrale italiano" che tende a non includere dentro le pareti 'foderate' dei Teatri Stabili gruppi autonomi, ma rivelatasi ben presto un'occasione vitale per «mantenere una distanza, uno spazio interiore, una sosta, [...] una calma e una rabbia cocente al tempo stesso» (*ibid.*: 11). Per nulla rassegnati al regno della clandestinità, gli animatori di Motus elaborano una prassi scenica sorprendente, codificano un forte senso iniziatico e comunitario, conquistano spazi anomali, rovine post-industriali, luoghi abbandonati che diventano palcoscenici abitati da un sogno, quello di una «NUOVA ERRANZA SENZA TREGUA» (Nicolò, 2010: 12)¹. Sulla scia di un

¹ Questo concetto è ribadito con forza da Daniela Nicolò durante i lavori del convegno della prima edizione della rassegna "Teatri 90", a Milano nel marzo del 1997: «MOTUS movimento, flusso perenne, transito, erranza. Nucleo di lavoro, corpus, banda in stato di continua sovraeccitazione percettiva,

entusiasmo 'profanatore', in debito con l'oltranza semantica e retorica di Artaud, il gruppo riminese comincia a «disintegrare lo spettacolo teatrale, uccidere, sezionare, modificare, sommuovere continuamente il pensiero, lo spazio, il tempo» (Casagrande, Nicolò 2010: p 13), con l'obiettivo di propagare *il virus del qui e ora*². Il primo tratto del lungo e articolato girovagare della compagnia condensa, in una serie di opere 'pop'³ (*Cassandra. Interrogazione sulla necessità dello sguardo, L'occhio belva, Catrame*), una delle ossessioni più durature, che si incarna in una domanda di matrice ballardiana: «what are you doing after the orgy?» (Casagrande, Nicolò 2010: 14).

Dopo l'orgia degli anni '80 non resta che allestire il vuoto, riempire lo spazio con le ferite dei corpi, 'consumare' le traiettorie

insonne. Essere in transito, andare, cercare, dimenticare [...]: questo stato di non appartenenza, di non padronanza, di indifferenza insomma, rende lo sguardo, il sentire, attivato, non dal di dentro, ma dall'esterno, in relazione perpetua e fagocitante con l'esterno» (Nicolò 2010: p. 23). Già a questa altezza cronologica è forte il richiamo al modello del Living Theatre, che ha sempre guidato gli 'atti' teatrali del gruppo, come dimostrano - tra gli altri - il *Progetto Syrma Antigones, The plot is the revolution* e tutto l'impianto di 2011>2068 *Animalepolitico project*. Su questi aspetti si rimanda a S. Rimini, *Atti con parole*. Il presente scenico di Motus, *Uzak, IV, 14* (primavera 2014), <http://www.uzak.it/component/content/article/71-figura-intera/567-atti-con-parole-il-presente-scenico-di-motus.html> (ultima consultazione 24 aprile 2014).

² *Il virus del qui e ora* è il titolo con cui Casagrande e Nicolò hanno rinominato uno storico intervento pronunciato al Convegno del Festival "Opera Prima" di Rovigo del 1996, *Un "manifesto" dei Motus*, accogliendolo ad apertura della silloge *Motus 991_011*. Si tratta di una delle prime riflessioni organiche degli autori, in cui viene presentata la poetica del gruppo, fondata sulle intermittenze del postmoderno, sulla centralità del corpo (inteso come "carne del mondo"), sulla necessità di un nomadismo esistenziale e filosofico.

³ Come dichiarano gli stessi Casagrande e Nicolò, il pop è cifra autentica della ricerca artistica di Motus negli anni '90, derivata dalla loro formazione mista, non teatrale, e ancorata a una certa 'irruenza', a una sovrabbondanza di segni, di elementi, di citazioni. La musica gioca fin da subito un ruolo essenziale nella messa in scena dei corpi, come del resto i costumi, o meglio le pratiche di *crossdressing*, i travestimenti dei performer in figure-maschera, indispensabili per spiazzare lo spettatore, per costringerlo a reinterpretare le consuete regole di relazione.

visive dell'*occhio belva* partendo dalle riflessioni e dai testi delle «solite B» (*ibid.*)⁴, voci e scritture della differenza in grado di pulsare dentro lo scintillio di vere e proprie scatole sceniche. È intorno all'invasione dell'immagine, e delle sue pulsioni accecanti, che si concentrano i primi esperimenti, votati alla messa in gioco delle regole sintattiche del cinema (tagli, frammenti, dissolvenze), intese come feconde occasioni di rottura della quarta parete. In *Catrame* (1996), per esempio, lo spazio modulare della scatola determina una sorta di visione allungata, simile al cinemascopo, un dispositivo cinematografico fatto di corpi, che sembra alludere a «una macchina premediatica» (Casagrande, Nicolò 2011: 100) e molto si avvicina ai fotogrammi di Muybridge per la costante ripetizione di gesti e movimenti. La moltiplicazione di *frame* narrativi e visuali appartiene anche a *O.F.*, realizzato nella forma di uno Zootropio, e a *Orpheus Glance*, costruito secondo il principio della persistente rottura dei piani diegetici e figurativi. Il cinema offre a Motus soprattutto una metrica, un linguaggio, nonché una serie di *pattern* retorici attraverso cui contaminare la realtà sintagmatica del teatro. Se all'inizio i riferimenti all'arte della celluloide sono legati soprattutto alle dinamiche di movimento dei corpi, alla rifrazione dei gesti, in un secondo tempo i video saranno sempre più delle macchine di piacere visivo, oppure delle formidabili camere della tortura.

Il tentativo, che noi abbiamo sentito necessario e a cui lentamente siamo giunti, è stato quello di inserire nello spazio-tempo teatrale un altro registro, quello cinematografico. Per cinematografia non intendo immagini filmiche o video, perché molto spesso la presenza del video nel teatro non ha nulla a che fare con la dimensione cinematografica. Quello che in tutti questi anni abbiamo cercato di fare è rendere lo spazio-tempo teatrale sempre più impuro (Nicolò 2010: 105).

⁴ Beckett, Ballard e Bacon sono gli autori-faro di questa prima stagione, l'espressione di un pensiero che si fa azione grazie alla 'sovversione' delle consuete regole teatrali, alla contaminazione con riflessi provenienti da altri linguaggi (il cinema, le arti figurative, il fumetto), senza i quali non avremmo mai visto baluginare su palchi off le schegge audiovisive di spettacoli come *Catrame* (1996), *O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1998), *Orpheus Glance* (2000), solo per citarne alcuni.

L'approdo a una temporalità impura, contaminata dal registro cinematografico, coincide paradossalmente con una consapevole riscoperta della parola scritta, puntualmente evasa nel primo decennio a favore di una drammaturgia dei corpi, febbrile e sfavillante. Il codice romanzesco (accanto alla forma del saggio filosofico)⁵ è sempre stato il punto di partenza delle invenzioni sceniche del gruppo, pur non entrando mai in modo riconoscibile 'dentro' la performance, ma dagli anni zero è nel solco della *metafiction* che precipita l'immaginazione di Nicolò e Casagrande, con l'obiettivo di rendere palese la menzogna letteraria. Con l'unica eccezione di *Splendid's* (2002), ispirato all'omonimo testo teatrale di Jean Genet, Motus rinuncia all'idea di confrontarsi con la tradizione drammatica, optando piuttosto per un lavoro di scavo, di riduzione della parola letteraria entro i binari della 'scrittura scenica'.

È quel che accade con il progetto *Rooms* (2000-2002)⁶, in cui la stanza di un motel diventa *Leitmotiv* dello sguardo e dell'azione, grazie alla sperimentazione di forme di regia cinematografica in presa diretta, che divaricano lo spazio e costringono gli attori a processi di continuo sdoppiamento. Anche in questo caso, come già per *Orpheus Glance*, serve «uscire dal teatro», mettersi in viaggio, «leggere per spalancare altri mondi, in corsa» (Casagrande, Nicolò, 2010: 15). La scintilla del progetto ha a che fare con il «ronzio dell'essere altrove» (*ibid.*), con la voglia di perlustrare i confini di un cronotopo solitario e perturbante (una camera d'albergo per l'appunto), in grado di accogliere tutto il bene e tutto il male di un paese fuori misura (l'America). Inseguendo una vita 'di ricambio'⁷ per le strade di Los Angeles, Las Vegas, e tra le

⁵ Un'altra 'B', quella di Baudrillard, si insinua tra le pieghe del pensiero di Motus, indirizzando il gruppo a riflettere sulla pervasività dell'immagine nella società contemporanea, sui processi di saturazione dello sguardo, sui rischi dell'abbaglio della merce.

⁶ Per un'attenta ricostruzione delle fasi di elaborazione del progetto si rimanda a <http://www.motusonline.com/it/progetti/rooms/presentazione> (ultima consultazione 12 febbraio 2014).

⁷ L'espressione è usata da Flaiano in riferimento alla sua attività di critico cinematografico, qui la si richiama per sottolineare come anche per Motus la letteratura e il cinema costituiscano una fonte alternativa alle consuete regole dell'attrazione teatrale.

dune dell'Arizona e del Nevada, Motus porta a compimento un'intensa fase di studio dedicata al racconto dell'impero americano, articolata in workshop, letture, installazioni, performance. La disseminazione di testi spettacolari diventa da questo momento in poi una consuetudine, il modo di travalicare il qui e ora della scena per propagarlo al di là di logiche di produzione commerciali, restando piuttosto in ascolto delle urgenze del tempo presente. Sulla scorta di DeLillo e Bret Easton Ellis⁸, delle loro visioni ossessive, Motus sperimenta una nuova 'maniera' drammaturgica, in cui l'audacia di parole distillate si attacca ai corpi dei performer, in un continuo (e a tratti 'lacerante') processo di messa in quadro di aggressioni, disinganni, stordimenti fisici ed emotivi.

L'ultimo assalto al cuore dell'America, *Twin Rooms* (2002), è ispirato al romanzo *White noise* di DeLillo e punta all'estrema sublimazione stilistica di teatro e cinema, attivando un grado di metafinzionalità impressionante, giocato su una scala di piani che consentono a chi guarda di entrare dentro il 'campo', di zoomare su dettagli invisibili normalmente in scena, di perdersi dentro il set di un film in progress. L'attenta regia di Casagrande fa sì che l'insistito andirivieni degli attori – fuori e dentro la stanza e il bagno, unici spazi della messa in scena – si combini con immagini in *flashback* proiettate su schermi sovrastanti, una sorta di flusso di coscienza extratemporale, che dilata e interrompe la linea dell'azione. Si aggiunge a tale complessa struttura narrativa un tappeto sonoro abilmente orchestrato, che mixa suoni d'ambiente, rumori del set (la voce del regista e dei

⁸ In realtà – come dichiara Nicolò – i compagni di strada del progetto *Rooms* (diventato poi *Twin Rooms*) sono diversi, e servono a guidare il viaggio della compagnia da Los Angeles a Las Vegas, passando per i deserti dell'Arizona e del Nevada: *Le ore* di Michael Cunningham, *Le regole dell'attrazione* e *Glamorama* di Bret Easton Ellis, *The Body Artist*, *White noise*, *Underworld*, *Great John Street* di Don DeLillo, *Splendid's* di Jean Genet, *Camere separate* di Pier Vittorio Tondelli; *Leviatan* di Paul Auster e vari frammenti delle ultime opere di Harold Pinter e Sarah Kane. Visioni, frasi, personaggi di questi romanzi vengono distillati in scena, grazie a un paziente lavoro di sedimentazione drammaturgica e montaggio, secondo una prassi autenticamente retorica (votata cioè alla costruzione di un paradigma rappresentativo innovativo e sperimentale).

tecniche di ripresa), musiche extradiegetiche, pensieri e ricordi dei personaggi, riprodotti in modalità off. La confusione fra realtà e finzione, la sovrapposizione dei livelli narrativi, l'innesto di pratiche filmiche dentro l'impalcatura della scena determinano una feconda congestione di segni e significati, un convincente effetto di iper-realtà, in cui la catena di enunciazioni, gesti, e visioni espanse sintetizza il principio di una teatralità 'esistenziale', compromessa con le ragioni (e le pulsioni) del sentire e del vedere.

Già in questa fase si codifica quella drammaturgia del montaggio, evidentemente derivata da una forte attenzione alla composizione filmica, che di lì qualche anno determinerà l'approdo a forme di scrittura intermediale dagli esiti sorprendenti, come nel caso del *Progetto Pasolini* (2003-2004) - con la doppia declinazione di *Come un cane senza padrone* (da *Petrolio*) e *L'ospite* (da *Teorema*) - in cui addirittura i frammenti video costituiscono i «trampolini retorici» (Lagani 2011: 114) della 'poesia delle cose' di matrice pasoliniana.

Il *corpus* pasoliniano si iscrive dentro il tessuto ibrido della drammaturgia di Motus come un bisturi, giungendo a toccare i nervi di un teatro-mondo da sempre votato all'esposizione del sé. Il contatto con *Petrolio* e con *Teorema* determina un corto circuito nell'immaginario del gruppo, da cui scaturisce un lungo percorso di rilettura dei testi, condotto tramite un deciso, ed esaltante, vagabondaggio sentimentale nei luoghi dell'estasi e dell'abbandono (Roma, le periferie italiane, il deserto).

Tentare di entrare nella scrittura di Pasolini è lasciarsi trascinare dal vento, andare per zone desertiche, passare attraverso territori di confine, in stato di guerra, dove si può incontrare di tutto (Casagrande, Nicolò 2006: 101).

Petrolio, lo sterminato e inquietante 'poema' postumo, offre a Casagrande e Nicolò una serie di impronte 'umoralì', di parole-segni, di immagini-corpo da ricreare attraverso un nuovo codice: «un film di letteratura» (*ibid.*: 115). Il primo dispositivo di avvicinamento a Pasolini

è infatti *Come un cane senza padrone* (2003)⁹, «una ricognizione nelle sue geografie interiori» effettuata attraverso «una macchina mangia-realtà autocostruita» (*ibid.*: 102), composta da tre telecamere sincronizzate che riprendono il paesaggio in forma di cinerama. Percorrendo le periferie italiane (da Roma a Bagnoli) e registrando il vuoto, i silenzi e le rovine di un'Italia post-industriale, Motus rivive la 'disperata vitalità' della scrittura pasoliniana, aggancia - tramite le oscillazioni degli obiettivi - la solitudine di spazi violati dal miraggio del progresso, rimasti ai margini della società del benessere. Le riprese desolate dei sobborghi sono solo il primo dei testi che compone lo spettacolo, forse il più enigmatico, per la potenza di immagini senza commento, figure di un presente che tenta ancora di fare i conti con le pre-visioni apocalittiche di Pasolini.

Dentro la scena integrata di *Come un cane senza padrone* oltre al tritico cinedocumentario, che fa da sfondo mandando in *loop* i brani delle periferie, trova posto sul lato destro un altro schermo, su cui si proiettano primi piani di bambini rom, i nuovi abitanti dei sobborghi, piccoli 'barbari' dalle facce ridenti, dai corpi asciutti, intenti a correre su fango e detriti, sempre pronti a contendere all'operatore l'obiettivo della macchina da presa. Si tratta di un inserto diegetico che riattiva la memoria degli allegri ragazzi friulani, solo che adesso all'eden di Casarsa si sostituisce l'inferno del dopo Storia, la polvere di un tempo immobile e crudele. Sul lato sinistro compare un'altra parete visuale, che riproduce un film muto, completamente fuori fuoco, nel quale due attori (Dany Greggio e Franck Provvedi) mimano le azioni narrate da Pasolini negli Appunti 58-62: interpretando rispettivamente Carlo e Carmelo, i due affidano a una serrata partitura di immagini la messa in figura dell'acceso incontro tra l'ingegnere e il cameriere, dando corpo agli atti 'impuri' di un eros sfrenato e coinvolgente, doppiati dai sussurri *live* dei due interpreti, in una specie di concerto fisico-acustico potentemente espressivo. La rifrazione dei gesti e dei sospiri in due ambienti separati ma quasi contigui amplifica l'effetto di risonanza emotiva degli Appunti e trasforma la riscrittura di *Petrolio* in un ibrido, dalla forte escursione retorica. A rendere sperimentale e innovativa la

⁹ Lo spettacolo, sottotitolato *Appunti per "L'ospite"*, debutta il 29 novembre 2003 presso l'Ex Italsider di Bagnoli all'interno del progetto *Petrolio* ideato e curato da Mario Martone.

formula di ricreazione del testo in scena ci pensa la presenza in carne e ossa dell'attrice Emanuela Villagrossi, incaricata di leggere ad alta voce alcuni passaggi degli Appunti; la dizione puntuale, 'sadiana', solo apparentemente impassibile, dell'interprete fa risuonare le parole di Pasolini in modo auratico, scatenando un moto di grande immedesimazione, di sacrale rispetto verso un testo tanto sconcertante e ambiguo. Occupa il centro della scena una Alfetta, identica a quella posseduta da Pasolini, feticcio teatralmente simbolico, in grado di accendere la fantasia e l'immaginazione dello spettatore.

Nel complesso i Motus sperimentano una performance innovativa sotto il profilo della commistione di parole e immagini, concepita come dilatazione dello spazio del testo attraverso un sistema di 'descrizioni di descrizioni' che costringe lo spettatore a un continuo aggiornamento della visione. La divaricazione dei piani narrativi inscena la frammentazione di *Petrolio*, offrendosi come concreto esempio di film di letteratura. L'invasione delle immagini non fa che ampliare i confini della pagina, incarna lo spettro dei desideri del protagonista, la vertigine degli spazi, in una efficace osmosi fra verbale e visuale. La scena è così una sorta di specchio multiplo, in cui corpi e simulacri celebrano il rito di un amore divorante, assoluto, mentre «tutti gli elementi compositivi sono denudati ed esposti come su un tavolo operatorio» (Nicolò 2010: 114).

Con *L'ospite* (2004)¹⁰ si assiste a un'altra autopsia sul *corpus* pasoliniano, e nello stesso tempo a un intervento a cuore aperto sulle macerie dell'Italia delle stragi. Dopo aver perlustrato le zone proibite dell'eros di *Petrolio*, la lente di Motus si rivolge alla parabola sacrale di *Teorema*, intrisa di *humor* e di sensualità, cui si sommano le livide parole di *Salò* e il *pathos* grottesco di *Porcile*. Anche in questo caso, come

¹⁰ Lo spettacolo debutta il 20 aprile del 2004 a Rennes, grazie a una co-produzione italofrancese, e diviene una sorta di manifesto poetico contro il crollo dell'Italia degli anni di piombo. Il messaggio pasoliniano si intreccia infatti al romanzo delle stragi, e l'apocalittico finale segna un punto di non ritorno non solo rispetto alla ricezione scenica della scrittura di Pasolini ma anche rispetto a una certa idea di teatro 'civile'. Interpreti: Catia Dalla Muta, Dany Greggio, Franck Provvedi, Daniele Quadrelli, Caterina Silva, Emanuela Villagrossi.

già per il lavoro precedente, è un'immagine-guida a scandire le tappe di avvicinamento allo spettacolo, a orientare lo sguardo della troupe: alla spettrale bellezza della periferia si sostituisce adesso la luce accecante del deserto, metafora prodigiosa più volte evocata da Pasolini come monito («Nessun deserto sarà mai più deserto di una casa, di una piazza, di una strada dove si vive millenovecentosettanta anni dopo Cristo», Pasolini 2001: 1924) e come specchio consolatorio («Il deserto, in quanto forma unica / in quanto solamente se stesso [...] dava un profondo senso di pace», Pasolini 2000: 953). Alle radici dell'*Ospite* c'è un viaggio in Tunisia, una specie di pellegrinaggio, a ripercorrere l'avventura di Paolo, così cara al poeta da reinventarla in forma di sceneggiatura. La luce abbacinante dell'Africa accoglie il gruppo, che si abbandona all'estatica contemplazione del deserto, in cerca di una figura, di un luogo, di un segno che sappia suggerire un senso di sovranaturale armonia. Con una Super8 Bealieu è facile attraversare le dune, l'occhio belva si lascia accecare dai raggi, segue in piano sequenza Dany Greggio – nei panni di novello (Pier)Paolo. L'epifania del corpo dell'attore, in preda a una specie di estasi, è l'immagine cerniera tanto invocata, capace di traghettare tutto oltre la logica del visibile.

C'è una strada dritta, che attraversa il lago; in alcuni mesi dell'anno è invasa dall'acqua, che ora invece è bassissima e presente solo in alcune zone: pozze riflettenti, che raddoppiano il mondo, come in un'allucinazione. [...] Dany scende dall'auto con i suoi immancabili occhiali e l'abito sgualcito, inizia a camminare sul bordo dell'asfalto, sull'abisso bianco, mentre noi lo seguiamo riprendendolo dal finestrino dell'automobile: inizia una gara folle, lui corre, l'auto l'affianca, frena, slitta, lui riparte e corre ancora più forte, non riesco nemmeno a metterlo a fuoco, il suo corpo è un'ombra furiosa, che grida sullo stridìo dei pneumatici... porta le mani alla faccia, l'immagine nell'obiettivo si scompone, perde consistenza... sembra un fantasma (Casagrande, Nicolò 2006: 144).

Dalla straniata suggestione di riprese contro natura ha origine un altro «film di letteratura», segnato dalla consistenza materica del vento e dell'acqua salata del lago di Chott El Jerid, soglia di una rinascita possibile, nel segno dell'arte e della poesia.

Alla rarefatta intensità delle immagini girate nel deserto si aggiunge la costruzione di uno spazio scenico in grado di accogliere in un unico ambiente più strati narrativi: il Teatro, il cinema, volutamente sporco e pieno di errori, la parola scritta. L'architetto Fabio Ferrini immagina una pedana metallica come pavimento, una superficie asettica, fredda, che corrisponde metaforicamente al 'deserto della modernità'. Ai lati vengono situati tre schermi amovibili che ricoprono la funzione di «antichi siparietti teatrali su cui proiettare il mondo come sfondo-scenario» (*ibid.*: 153). Altro elemento scenografico essenziale, dentro questa struttura multifocale, è il calco in vetroresina della Alfetta di Pasolini, già presente in *Come un cane senza padrone*. La macchina, attraverso un sistema di cavi d'acciaio, sale e scende dal soffitto come il tassello di un rebus, *analogon* dello sguardo in corsa di Pasolini. È anche qui un oggetto-feticcio, una sorta di ventre-bara, esibito e a tratti invadente, per quel surplus di memoria (e di strage) che porta con sé. Il gruppo riesce a trovare una modalità di messa in scena che preserva «lo spessore cinematografico e la matematicità descrittiva e analitica del romanzo, dove tutto è composto secondo precisi meccanismi di azione/reazione» (*ibid.*: 131).

L'ardita composizione scenica de *l'Ospite* è funzionale alla declinazione di molteplici livelli diegetici, che prevedono innanzitutto le azioni e le relazioni fra i personaggi, i componenti di una famiglia borghese sorpresi dall'arrivo di un misterioso giovane, secondo le tappe del libro *Dati, Relazione con l'ospite, Appendici, Corollari*. Inutile aspettarsi lo svolgimento lineare della storia, il *plot* del romanzo-film è decantato in scene simboliche, precedute e 'glossate' da scritte didascaliche, visualizzate sugli schermi secondo un sistema di proiezione che integra graficamente le parole all'immagine. La spiccata intermedialità dello spettacolo prevede anche – come tratto distintivo del codice drammaturgico di Motus – un forte investimento sonoro, giocato sul missaggio calibratissimo di più piste. Risuonano dentro la scena, infatti, frammenti audio tratti da *Teorema* (Dir. Pier Paolo Pasolini, Italia, 1968), tracce di un fuori testo che giunge a condizionare e doppiare le azioni degli attori; stralci di interviste a Pasolini, che immettono dentro lo spazio il riverbero di una voce 'angelicata', incarnazione di una spettralità dolente e carismatica; respiri, spasimi, riflessioni *off* dei performer, quasi un controcanto alla brutale evidenza

dei legami familiari; musiche di vario genere, necessarie a scandire i passaggi emotivi principali, fino all'esplosione finale, al crollo di ogni impalcatura fisica e ideologica. L'elaborato *design* ottico e sonoro determina una persistente scissione di voci e corpi, una catena di raddoppiamenti (di volti, figure, immagini), la netta cancellazione della soglia fra reale e virtuale.

L'ospite è in fondo uno spettacolo di fratture e di intersezioni, capaci di produrre una decisa 'indigestione semantica'. L'idea stessa di frattura è legata alla presenza dell'angelo sterminatore, capace di sconvolgere l'ipocrita equilibrio della famiglia borghese. La sua comunicazione 'erotica' genera una scissione identitaria e l'emergere di un disarmante pensiero del corpo. Le conseguenze dell'amore verso il giovane straniero conducono tutti i personaggi borghesi a un forte 'fisicizzazione' del loro destino, amplificata in scena dalla 'spudorata' nudità di certe pose, efficaci nella resa della disperazione di genitori e figli. La carnalità si lega poi al motivo del doppio, della dissociazione, su cui peraltro si basa il sistema pasoliniano del teatro in versi («La dissociazione è la struttura delle strutture / lo Sdoppiamento del personaggio in due personaggi/è la più grande delle invenzioni letterarie», Pasolini 2001: 670). Uno degli effetti più convincenti dell'opera è la continua alternanza fra corpi e simulacri, fra gesti live e immagini registrate, secondo quel principio di intersezione già sperimentato altrove e qui ribadito con estrema lucidità.

È nel doppio finale che la bulimica produzione di segni si ricompone, non senza traumi. Per rendere esplicito il disagio dei personaggi pasoliniani di fronte all'abbandono dell'ospite Motus ricorre a un espediente estremamente espressivo, affidando al figlio Pietro, al suo monologo sull'arte, il passaggio chiave:

con una mano lui si attacca agli schermi/parete/mondo e li fa crollare...

L'idea di crollo diviene centrale: crolla il teatro, la sua finzione, si rivelano le pareti nude e piene di oggetti accatastati del palco, e il mondo, quello vero, invade la scena: i fatti storici di quegli anni, le esplosioni di quegli anni, diventano i veri protagonisti (*ibid.*: 170).

La sequenza descritta da Casagrande e Nicolò è di una bellezza lancinante, che toglie il fiato, consegnando allo spettatore corpi in disfacimento, cumuli di rovine, un caos assordante. Di fronte a tanto orrore vale la doppia alternativa di cui parla Benjamin in merito alla ricezione: raccogliersi e sprofondare dentro l'opera, lambirla con il proprio moto ondoso, oppure contemplarla accettando il principio della distrazione, dello zapping ragionato. Il diagramma clinico di una famiglia (e di un paese) sull'orlo del baratro non si chiude, però, nel segno della distruzione: c'è ancora spazio per una visione metaforica. Negli istanti conclusivi dello spettacolo lo spazio è immerso in un silenzio irreale, attonito, mentre sulle pareti, ormai nude, compare «l'ultimo, stremato film» (*ibid.*: 170): le immagini fuori fuoco girate in Africa indicano una possibile via di fuga, il mistero doloroso della testimonianza di sé e del proprio destino.

Lo scandalo di uno spettacolo come *l'Ospite* è dunque legato alla ricerca di una dimensione 'celeste', verso la quale peraltro tendeva anche la disperata vitalità pasoliniana, che certo non escludeva l'orrore della colpa, ma sapeva contemplare la dimensione del 'trasumanar'. Il silenzio esplosivo del finale assolve alla funzione indicata dalla Ortese in uno dei passaggi più densi di *Corpo celeste* («E so che se un attimo solo la musica e la copertura dell'arte cessassero intorno a qualunque uccisore») e in fondo tutta la performance non fa che giocare con le immagini, assecondando l'idea che il teatro possa farsi non già specchio «impassibile» (Ortese 1997: 115) della vita e del mondo, ma specchio 'sensibile'.

Fig. 1_Catrame©_Zamagni



Fig. 2_O.F.©_Zamagni



Fig. 3_Rooms©Botticelli



Fig.4_Comeuncane©Beltramo

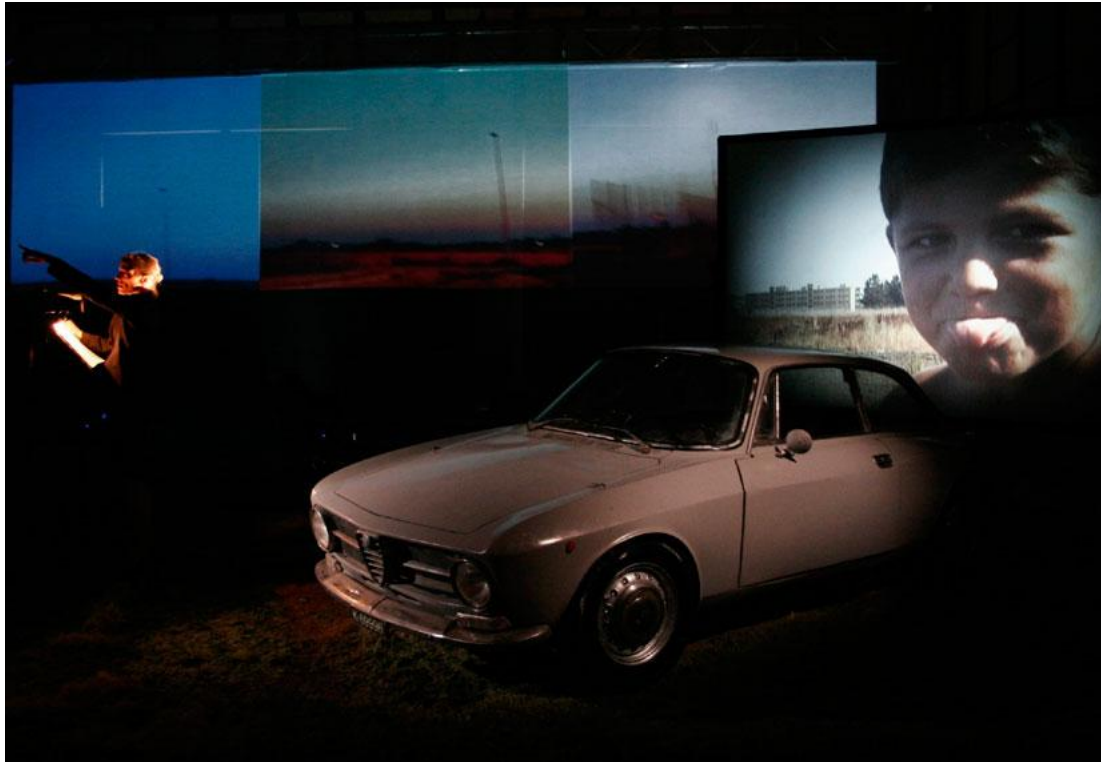


Fig.5_Comeuncane©Beltramo



Fig.6_L'ospite©Giorgetti



Fig.7_Ospite©Arlotti



fig.8_Ospite©Arlotti



Bibliografia

- Angelini, Sandra, "Organizzare in movimento", *Prove di drammaturgia*, XVII, 2, (dicembre 2011): 17-18.
- Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, "Autoscopia", *Nodi*, 1996.
- Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006.
- Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, *Motus 991_011*, Cerasuolo AUSA di Coriano, NdA Press, 2011.
- Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, "Dossier: una scena pop in Italia?", *Prove di drammaturgia*, XII, 1, (settembre 2011): 48-50.
- Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, "Una drammaturgia del montaggio", *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Ed. Balzola, Andrea, Roma, Dino Audino Editore, 2011: 99-107.
- Chinzari, Stefania – Ruffini, Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000.
- Costa, Gioia (ed.), *Sguardi dentro e fuori dall'arte*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002.
- Lagani, Chiara, "Le figure migliori sono quelle che non dimostrano di essere una figura", *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Ed. Balzola, Andrea, Roma, Dino Audino Editore, 2011: 109-17.
- Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Molinari, Renata – Cristina Ventrucci (eds), *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, sogni di quattro gruppi teatrali*, Milano, Ubulibri, 2000.
- Nicolò, Daniela, "Il virus del qui e ora", *Motus 991_011*, Eds. Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, NdA Press, Cerasuolo AUSA di Coriano, 2010: 7-12.
- Ead., "Amo il teatro, odio il teatro", *Motus 991_011*, Eds. Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, NdA Press, Cerasuolo AUSA di Coriano, 2010: 93-4.
- Ead., "Teatro e metafiction", *Motus 991_011*, Eds. Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, NdA Press, Cerasuolo AUSA di Coriano, 2010: 105-15.

- Ead., "Come trasformare l'indignazione in azione", *Prove di drammaturgia*, XVII, 2, (dicembre 2011): 18-20.
- Ortese, Anna Maria, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.
- Pasolini, Pier Paolo, "Appunti per un film su San Paolo", *Per il cinema*, II, Milano, Mondadori, 2001.
- Id., "Teorema", *Romanzi e racconti 1962-1975*, Milano, Mondadori, 2000.
- Id., "Bestia da stile", *Teatro*, Milano, Mondadori, 2002.
- Rimini, Stefania, "Atti con parole. Il presente scenico di Motus", *Uzak*, IV, 14 (primavera 2014), <http://www.uzak.it/component/content/article/71-figura-intera/567-atti-con-parole-il-presente-scenico-di-motus.html> (ultima consultazione 24 aprile 2014).
- Ruffini, Paolo (ed.), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.
- Santini, Gilberto, *Lo spettatore appassionato. Appunti dal teatro del presente*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- Valenti, Cristina, "The plot is the revolution. Un progetto di Motus", *Acting Archives Review*, I, 2, (novembre 2011): 169-187, <http://www.actingarchives.unior.it/rivista/Rivistaframe.aspx?ID=211ad455-d208-4505-9f0a-a35bc6576517> (ultima consultazione 24 aprile 2014).
- Valentini, Valentina, *Mondi, corpi materie. Il teatro del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Ead., *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 2012.

Sitografia

- <http://www.motusonline.com/it/progetti/rooms> (ultimo accesso 12/02/2014)
- <http://www.motusonline.com/it/progetti/pasolini/presentazione> (ultimo accesso 12/02/2014)
- http://www.motusonline.com/it/progetto/pasolini/come_un_cane_senza_padrone (ultimo accesso 12/02/2014)
- <http://www.motusonline.com/it/progetto/pasolini/ospite> (ultimo accesso 12/02/2014)

L'autore

Stefania Rimini

È ricercatrice presso l'Università di Catania, dove insegna Storia del teatro e Forme dello spettacolo multimediale. I suoi principali interessi di ricerca riguardano i rapporti fra cinema e teatro, le arti performative multimediali, la scena contemporanea italiana. Ha scritto saggi su registi europei e italiani (Krzysztof Kieslowski, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Pier Paolo Pasolini, Gianni Amelio, Roberto Rossellini), su drammaturghi e performer contemporanei (Carmelo Bene, Giovanni Testori, Ascanio Celestini, Sarah Kane, Vincenzo Pirrotta, Gabriele Vacis, Marco Paolini). Tra le sue pubblicazioni più recenti: «Le voci di dentro». *Fantasma audiovisivo nel cinema di Alina Marazzi*, *Arabeschi*, I, 2, 2013: 19-35; *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema* (2012); "Il mito in rivolta. Motus e il progetto Syrma Antigones", *Dioniso*, n. s., II, 2, 2012: 341-65; "Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema", *Parole rubate*, 5, 2012: 61-85; "Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra", *Pasolini e il teatro*, Eds. Casi, Stefano - Felice, Angela - Guccini, Gerardo, Marsilio, Venezia, 2012: 97-107.

Email: s.rimini@unict.it

L'articolo

Data invio: 27/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Rimini, Stefania, "Retoriche visuali nel "Progetto Pasolini" di Motus", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>