

# Conversazione con Romeo Castellucci

## Cloître Saint Louis / Avignon 2007

Di Jean Frédéric Chevallier e Matthieu Mével \*

Jean Frédéric Chevallier : Due anni fa ti ho sentito parlare ad Avignone, non so se ti ricordi, c'era una trasmissione radiofonica su France Culture con Olivier Py, Georges Banu, eravate al teatro della Bastille...

Romeo Castellucci : Sì, mi ricordo...

JFC : Avevi detto tante cose che rimandano al tipo di riflessione che stiamo sviluppando e che (ha molti punti in comune con) riguardano le nozioni di presente, presentare, presentazione. Cercando di non generalizzare abbiamo l'impressione che in quello che fai, così come in altre forme teatrali che si vedono oggi, la cosa più importante sia ciò che succede qui e adesso, che siano in gioco (si tratti) cioè non tanto (di) una rappresentazione, delle referenze esterne, (quel che si vorrebbe raccontare) un possibile racconto, ma piuttosto il presente. E' come se si volesse esaltare il presente dello spettatore.

RC : Sì, credo che l'arte, e il teatro più in particolare, abbia il compito di interpretare quest'epoca, ma non come una cronaca di quello che succede. Credo che il teatro, almeno questa è la mia opinione, non sia la rappresentazione di qualcosa che avviene intorno a noi, in questo momento. Certamente nasce in quest'epoca, questo è molto importante. Ma credo che la rappresentazione debba avere come scopo quello di superare se stessa. Attraverso la rappresentazione, creare uno spazio vuoto che deve essere riempito dall'esperienza dello spettatore. La prima esperienza è quella di essere nel teatro, ed è un problema.

Matthieu Mével : Conosci questa frase di Claude Régy che dice : « Lo spettacolo non è sul palco, ma nella testa dello spettatore. »

RC : Certo. Non sapevo di questa sentenza di Régy ma è assolutamente così. Il palcoscenico definitivo, il teatro definitivo, è essenzialmente nella testa... Ma io direi anche nel corpo dello spettatore. E un'esperienza completamente fisica. Da una parte c'è la solitudine sostanziale dello spettatore. Il teatro è un'esperienza di solitudine. E' un'esperienza d'intimità. La cosa più potente del teatro, che gli appartiene in modo specifico, è il fatto che quest'intimità (o solitudine) si divide, si compartecipa con altre individualità, altre solitudini - quelle dei tuoi vicini. E' una esperienza personale in mezzo agli altri. Questo assume immediatamente la forma di una comunità : una comunità istantanea, una comunità di sconosciuti, una comunità effimera che dura tanto quanto dura lo spettacolo, non di più. Non è una comunità di adepti, non c'è niente di mistico in questo. E' una comunità effimera ma efficace perché reale. Il teatro potrebbe essere un modo per sospendere la realtà, attraverso la produzione di reale. C'è una condizione reale, tangibile: il teatro è la forma d'arte che più di ogni altra sostituisce la vita, la ricrea, inaugurando nuove leggi, nuove leggi fisiche, una nuova luce. Per nuova, intendo continuamente nuova. E'

l'origine non nel senso dell'origine di un tempo, ma di originale. E' sempre originale. Nel teatro c'è questa paradossale necessità di dover inventare tutto. Non c'è niente di dato. Non c'è un solco pretracciato come può essere la tradizione, il repertorio. Ogni volta, il teatro impone la fondazione, secondo me, di una lingua alla ricerca di un'immagine. Bisogna inventare tutto, persino i problemi, persino gli ostacoli. In questo modo è possibile sospendere la realtà che ci circonda attraverso un movimento, un atto reale. Questa per me è una questione immediatamente politica.

JFC : Il teatro sospende la realtà, ma è fatto per lo spettatore. Per fargli risentire, ripercipire, ripensare la sua propria realtà. Ricordo quello che dicevi alla radio su France Culture, come si dice in italiano : *la curvatura de la mirada...*

RC : La curvatura dello sguardo. Credo che lo spettacolo, il teatro (forse è meglio che lo spettacolo) sia un oggetto che viene creato divolta in volta dallo spettatore. Come nella tragedia greca, non è cambiato nulla. Quello che fa la tragedia non è in sé un atto tragico (che non esiste), ma è lo sguardo tragico che rende tragiche tutte le cose. Quindi è un compito, una responsabilità enorme dello spettatore. E' lo sguardo dello spettatore che fa le cose, che le rende possibili. Non è una novità, perché anche gli antichi greci chiamavano lo sguardo dello spettatore : « epoptheia ». E' un sguardo che crea, un sguardo erotico rispetto all'oggetto. Che spera ma che crea il suo proprio oggetto. Non c'è un rapporto oggettuale e passivo. E' lo sguardo che mette continuamente in crisi quello che viene visto. E anche chi vede. Per questo parlavo della curvatura dello sguardo. Lo spettatore viene visto dallo spettacolo. Lo spettatore si trova dentro questa visione. C'è una specie di corrente che passa dal palco allo spettatore. Lo spettatore è in grado di vedersi la nuca. C'è un percorso, c'è un cammino da fare. Non c'è niente di mistico in tutto questo. E' veramente la rivelazione di una condizione umana che è quella di essere soli tra gli altri. E un carattere ancora più flagrante di quest'epoca in cui la solitudine è diventata una condizione esistenziale comune a tutti. E' un paradosso, ma non esiste più una comunità legata dal linguaggio. Il linguaggio è completamente distrutto. Viviamo un linguaggio di distruzione, che è il linguaggio della comunicazione. E' un morbo, una malattia. La comunicazione adotta un linguaggio di malattia. Bisogna ogni volta essere coscienti. Ecco un'altra parola chiave che viene anche questa dalla tragedia, la dinamica dello spirito tragico è quella di essere coscienti di vedere una cosa. Siamo dentro il problema. E' una grande tensione. E' pericoloso guardare. Non è privo di conseguenze. E' una responsabilità. In quest'epoca siamo sempre spettatori, per tutta la durata della giornata, della comunicazione, dello spettacolo della comunicazione. Nel teatro questo diventa una scelta, un risveglio, uno stato di veglia. Questo per me è già un contenuto immediatamente politico : che cos'è guardare ? Sono queste le domande da farsi. Non c'è niente di sociale. O meglio, è un problema sociale ma prima ancora intimo, perché l'intimità e un nuovo abito politico. Cosa significa guardare ? Non è innocente, secondo me.

MM : Vorrei chiederti di tornare su questa tua frase : « nella giornata, siamo degli spettatori spesso impotenti... »

RC : In stato permanente. Siamo costretti ad essere spettatori, lo siamo...

MM : Dici che nella vita, siamo degli spettatori impotenti, questo vuol dire che a teatro siamo più attivi ?

RC : Esatto. E' una presa di coscienza. E' una scelta, ed e' responsabile. E' una scelta ed una forma di coscienza. Potrebbe essere una forma di conoscenza, una tecnologia del sé come diceva...

MM : Foucault...

RC : Sì. E' un momento molto potente, io credo, che il teatro può avere, e l'arte, ma il teatro ancor di più, perché è l'arte più carnale, che più somiglia alla vita, quindi più inquietante. Essere spettatori a teatro è anche un'allusione molto forte alla comunità sociale, alla città. E' una metonimia della comunità umana, dell'appartenenza. Questo è per me molto forte, perché non deriva da un pensiero, da una filosofia, da un'ideologia, ma da un'immagine. Sono le immagini che tengono insieme le persone. E' una forma di gerarchia rovesciata. In realtà non sono le immagini che ci appartengono, ma è il contrario : siamo noi che siamo contenuti nella corrente delle immagini.

JFC : Parlando del tuo teatro, usi molto la parola « immagine ». Però in *Crescita dodici* ci sono otto minuti senza nulla da vedere, nel buio completo. Sicuramente possiamo parlare d'immagini, ma pensavo : se lo spettatore a teatro ha un'attitudine diversa da quella dello spettatore della comunicazione, forse nel teatro possiamo parlare di eventi. Quando dici immagini, si potrebbe dire eventi...

RC : Sì. Per me il termine immagine non è figurativo. Per me il nero, ad esempio in quello che hai visto, è un'immagine molto precisa. Anche i suoni, persino le parole, possono essere immagini. Per immagine non intendo qualcosa di legato all'apparato visivo. Forse è un'idea : un'idea che vive attraverso una forma. Forse dovremmo parlare di forme. Il problema della forma... E' un tema enorme, gigantesco. Una forma o un'immagine, occorre aspettarla. Non si può creare un'immagine. Non esiste. Non sono un creatore d'immagini. Io aspetto che le immagini si rivelino. Aspetto il passaggio delle immagini. Bisogna aspettare. Rimanere in ascolto. Quindi non è la ricerca di uno stile, o la ricerca d'un'attitudine. Credo che il compito di un artista sia di sparire, di scomparire, di diventare trasparente, di lasciar passare le immagini.

MM : In *Hey Girl !* avevi delle immagini in testa ? Avevi pensato lo spettacolo ? Ci sarà questo e questo e questo... Oppure hai lavorato a partire da una serie di improvvisazioni con l'attrice ? Tutte queste immagini o eventi ti sono venute in mente a poco a poco ? Oppure c'erano delle cose decise, pensate prima ?

RC : *Hey Girl !* è un caso molto particolare, perché è l'unico spettacolo che ho cominciato a preparare senza note scritte. Non avevo note scritte. Avevo soltanto il titolo.

JFC : Raccontavi che avevi un quaderno nel quale scrivi...

RC : Sì, sì, normalmente è così.

MM : E' come se, dopo il tuo lavoro nelle città, avessi voluto ripartire da zero...

RC : Esatto. Poi in realtà è stato molto più faticoso. Questo non è il mio modo di lavorare.

MM : Senza idee ?

RC : Sì. Le idee, le immagini sono venute lavorando. Durante le prove. Di solito io provo molto poco...

MM : Cioè...

RC : Pochi giorni...

MM : Anche per un spettacolo come *Genesi* ?

RC : E' nato abbastanza in fretta.

MM : Ma... in due settimane ?

RC : Sì. Qualcosa del genere. Dipende, perché, per esempio, il terzo atto di *Genesi*, quello con Caino e Abele, è nato in un giorno...

MM : Forse il secondo atto è un po' più...

RC : Il secondo atto ? No, pochi giorni anche quello. Per il primo atto, le idee c'erano già. Abbiamo lavorato molto con l'attore che faceva Lucifero, che recitava in ebraico. Lì c'è stato un training proprio sulla lingua. C'è voluto più tempo. Per me, le prove sono un momento di resistenza. Non mi piace provare. Lo ritengo pericoloso, dannoso. Cerco di provare il meno possibile...

JFC : Ma questa volta un po' di piu'...

RC : Questa volta moltissimo. Due mesi. E' enorme. Avevo cambiato tecnica. Alla fine, le immagini sono arrivate comunque. Avevo l'intenzione di fare un cosa diversa. Alla fine, è una caduta. Comunque, in ogni caso, il titolo è la porta d'accesso, la chiave di volta. E' l'inizio di tutto. Bisogna capire il titolo ogni volta. In questo caso mi è venuto in mente *Hey Girl !* Che cos'è ? Cosa significa ? Io sentivo una forza in questo titolo così banale. Ho cercato di seguire il titolo. Ma è stato così sempre. *Amleto*. *Giulio Cesare*. *Genesi*. La parola tragedia. Ho cercato di seguire il titolo. E poi passano le immagini. Delle volte si riesce a prenderle, altre volte sono troppo veloci...

MM : Sono stupito da quello che hai detto sullo sparire. Pensavo a questa frase di Samuel Beckett che ha scritto : «E' questo lo spettacolo, aspettare nell'aria inquieta, aspettare che qualcosa avvenga, aspettare che ci sia altro da sé».

RC : Beckett è un personaggio, un pensiero (non è un personaggio) che andrebbe messo nella storia del teatro del Novecento insieme ad Artaud. Due modi completamente diversi. Sono un po' come gli Scilla e Cariddi del pensiero teatrale...

MM : Mi chiedevo se «altro da sé», non fosse sparire. Forse è solo uscendo da sé (provando, provando, lavorando, lavorando) che puoi trovare immagini che non ti appartengono. Non sono più le tue, sono immagini che appartengono a tutti...

RC : Sì... Io faccio un lavoro molto grande sui quaderni, sugli appunti. Lavoro moltissimo. C'è una raccolta enorme. C'è un lavoro di scrittura. E' una tecnica per sparire, per lasciarsi attraversare. Non è una tecnica ragionevole. E' come eccedere le domande attraverso la raccolta delle immagini. Io credo che il teatro debba eccedere il proprio oggetto. Mai mostrare un oggetto, senno' si cade nell'oggetto. Si può spiegare una cosa, un oggetto lo puoi spiegare. Il teatro è il meccanismo del rapporto tra lo spettatore e il palcoscenico, questo rapporto è di una grande stranezza, e questa stranezza va salvata. Non c'è ragione per fare teatro. Quindi quello che viene mostrato non è un oggetto, ma una corrente che muove le persone. E' uno stato di fuga perenne. La rappresentazione dovrebbe fuggire da sé stessa, fuggire anche dal dominio dell'oggetto. Il vero oggetto non è appunto la cosa che è sul palcoscenico, ma qualcosa di intoccabile : il corpo dello spettatore. E' la figura chiave, molto più che l'attore o il regista. Sono figure tutto sommato vecchie, poco interessanti, che hanno già detto tutto quello che dovevano dire. Lo spettatore è una figura nuova. E' ritornata ad essere esplosiva. Il suo ruolo va pensato. Sono spesso uno spettatore. Il mio ruolo non è diverso. Sono uno spettatore che gioca in anticipo. Ma lo stupore è lo stesso. Sullo spazio scenico, ci sono molte cose, molte pulsazioni, molti suoni, immagini, luci, ma alla fine, ciò che rimane è quello che non si lascia afferrare, che non si lascia catturare definitivamente. C'è sempre un punto di fuga, c'è una come dire...

MM : Una linea di fuga ?

RC : Sì, un punto di fuga, una linea di fuga... Qualcosa attraverso cui tutta la rappresentazione si scarica immediatamente.

MM : Parlando di linea di fuga, che filosofi hai letto ? Hai parlato di Foucault. Deleuze ? Agamben ?

RC : Agamben è una figura molto importante in questo momento. Certamente Deleuze...

JFC : Potremmo dire che fare teatro è come preparare una cena : inviti qualcuno, metti i piatti (sarebbe come organizzare gli elementi sul palco), aggiungi il peperoncino, prepari la carne, scegli i vini, la musica, e arriva l'invitato. Sei sempre a sua disposizione. L'obiettivo è che si senta bene, è metterlo in movimento, perché può creare una conversazione piacevole, idee nuove, o un momento di ospitalità semplice. Come se lo spettatore fosse l'invitato...

RC : Secondo me, non è proprio così. Secondo me bisogna convincere lo spettatore, per rimanere nella metafora, perché è una cena perfettamente vuota. Anche il cibo è da inventare. Non c'è nessun legame con questa terra. Se così fosse, ci sarebbe un rapporto con gli oggetti, dipendente dagli oggetti. Semmai è una cena con piatti che si allontanano continuamente, che non si lasciano prendere. Non è esattamente un dono che si fa. Anzi, è piuttosto spiacevole alla fine. Se c'è un piacere, è quello dell'immaginazione. Che viene richiesta allo spettatore. E' un appello alla sua immaginazione. Non è un piatto preparato, è piuttosto la messinscena della fame, che deve rimanere aperta. E' nel vuoto che esiste la possibilità, che le possibilità si

possono realizzare. Soltanto il vuoto garantisce uno spazio di manovra dell'immaginazione. Soltanto nel vuoto si può curvare lo sguardo. Soltanto nel vuoto tra me e il mio vicino è possibile una comunità. Non c'è un pieno. Il pieno è l'oggetto. In questo caso, potrebbe essere per il teatro il libro. C'è una materia che esiste già. Non sono convinto che la materia del teatro sia la materia. Il materiale forse sì, ma non la materia come idea in sé, o allora una nuova materia...

MM : Se non è la materia, sarebbe il vuoto tra i pezzi di materia ?

RC : Sì, anche tra un'immagine e l'altra... la relazione tra le immagini... lo spazio che intercorre tra le immagini...

MM : E' ciò che sta tra due cose ?

JFC : Tra due immagini, come in un film di Jean-Luc Godard...

RC : E' lo spazio che c'è tra un'immagine e l'altra. E' uno spazio - userò una parola spaventosa - spirituale, dello spirito. Ripeto, non c'è niente di mistico in questo. Rivela una condizione che esiste già.

JFC : Questo « tra due immagini » si situa per forza tra due immagini del palco, o è qualcosa che sorge dal palco ed entra in relazione con qualcosa nella testa dello spettatore. Anche lì, c'è un « tra due cose » ?

RC : L'importante è lasciar parlare...

MM : Questi vuoti...

RC : Esattamente. E' la cosa essenziale. Qui è importante la qualità del tempo che c'è in uno spettacolo. Questo appartiene al teatro in un modo particolare. Come passa il tempo. Come cambia il tempo. Questo è possibile farlo soltanto considerando gli spazi vuoti tra le cose. Altrimenti, si vive un tempo cronologico. Ne ha parlato il filosofo francese Henri Bergson. La durata è un rapporto col corpo di chi vive in quel momento quella determinata qualità di tempo. Quando parlo della sospensione dell'oggetto, è proprio questo: cercare di interpretare lo spazio intorno alla cosa. Cerco un esempio più concreto rispetto alla messinscena. Per esempio in *Hey Girl !* c'è un rapporto con gli oggetti di scena : il tavolo, la spada o il mantello. C'è sempre un punto di contraddizione fondamentale. Non sono semplici oggetti, ma immagini che riconducono a una storia. La spada è un elemento carico, pieno, denso. In questo caso può collaborare per trovare il punto di contraddizione. E' una spada impossibile da impugnare, perché è calda. Non taglia ma brucia. C'è un punto di collasso delle cose, degli oggetti : una spada che non difende ma offende, o le coperte del letto che sono diventate una pelle. La pelle a sua volta è qualcosa di morbido, che cola in continuazione come una specie di orologio. Come gli orologi di Dalí che colano. E' un'immagine legata al tempo, in realtà. C'è una perversione degli oggetti. Portano un significato completamente diverso dalle loro sembianze, dal loro apparire. La somiglianza è una trappola, una trappola retorica, ma una trappola proprio per creare questo spazio di indeterminazione. E' un spazio che coinvolge pienamente lo spettatore. Lo

implica, è come la sfinge. Ogni oggetto è una sfinge che fa una domanda con un pericolo di morte. Che cos'è questo? Che cos'è questo? Questa è la domanda del teatro. Non c'è alcuna risposta da dare. E' una domanda continuamente tesa. C'è una frase meravigliosa di Artaud che dice: «non si risponde alle domande, ma si bruciano». Questa per me è un'immagine chiave del mio rapporto al teatro. Nel caso specifico, gli oggetti sono in fuga. La spada non è esattamente una spada. C'è lo stesso problema rispetto alla rappresentazione di: *Ceci n'est pas une pipe*. Il problema della rappresentazione in teatro è sempre teso. In ogni caso, si tratta sempre di una paradossale rappresentazione della rappresentazione.

JFC : Cioè?

RC : Ogni spettacolo, ogni pezzo di teatro, in ogni caso rappresenta se stesso in quanto rappresentazione. Qui dovrei senz'altro citare una delle opere più importanti per me che è *Las Meninas*. C'è sempre un punto di fuga. E' un quadro che è sempre sul punto del collasso. Non c'è niente da rappresentare. In realtà, l'oggetto è nascosto. Ancora una volta, si tratta di questo. Le cose non sono cambiate. Velasquez ha avuto la forza di fissarlo in un quadro. E' esattamente questo: svelare il meccanismo, attirare dentro la rappresentazione lo spettatore. Non c'è un quadro più "armato" di quello. Quello è veramente un'arma rispetto alla conoscenza. Un quadro che considero pericoloso, che ti tira dentro, prende tutto. Non puoi giudicarlo da un punto di vista solo estetico. Anche se è fondamentale la sua perfezione formale. Sostanziale. Attraverso questa perfezione formale, viene fuori una domanda abissale...

JFC : Io penserei che la rappresentazione della rappresentazione alla fine annulla il «*re*» di *représentation*...

RC : Sì, come il segno algebrico...

JFC : Meno per meno fa più...

RC : Sì, esatto

JFC : Non è una "presentazione" in un certo qual modo?

MM : Moltiplicando le rappresentazioni, si crea e si impedisce la rappresentazione. Non si può più fissare una rappresentazione. E' un po' come il tuo personaggio, quando lo moltiplichi, lo raddoppi con una maschera.

RC : Sì. Il personaggio esplode. Va da tutte le parti. Non riesci più ad afferrarlo, è grigio, è di metallo, è in perenne stato di fuga. In perenne stato di divenire. Non si lascia mai afferrare per quello che è ma per quello che diviene. E' una corrente.

MM : Mi stupisce molto. Capisco che è molto importante per te. Avendo visto alcuni spettacoli tuoi, non avevo mai notato questa importanza della corrente, del liquido, del fluido, di quello che non si può mai fissare. Lo sai che per alcuni spettatori, sei anche un creatore d'immagini...

RC : Sì, sì... io non...

MM : Lo so che tu non diresti così...

RC : Io sono un collettore d'immagini...

MM : Hai già sentito dire di te: fa immagini... ma non ti piace.

RC : No. Non mi piace. E' una scorciatoia. Una via facile per mettere un timbro. "E' un visionario". Niente di tutto questo. Non sono visionario.

JFC : E poi impedisce di parlare dell'emozione dello spettatore. Fa immagini. Abbiamo l'impressione che è bello, clean. Non c'è il flusso...

RC : Non vorrei fare paragoni impossibili. Velasquez è un bravo pittore. Dipinge delle buone cose, ma c'è un meccanismo retorico. Anche con Magritte. C'è un momento veramente inquietante in cui non siamo più sicuri di quello che stiamo vedendo. Non siamo più sicuri del linguaggio. Il linguaggio non serve più a niente. E' una forma radicale di critica al linguaggio. Il linguaggio è *pum*... caduto. Non c'è più fiducia. Non lo riconosciamo più. Questa è una forma di coscienza. E' la prima forma di coscienza: il dubbio. Uso un altro termine greco: una « scepsi »: una crisi radicale, uno iato tra noi, in quanto esseri evidenti di una vita vissuta, reale, e il dominio, il dispositivo del linguaggio. Quindi è una specie di rivelazione di questa condizione umana.