

Enzo Moscato: un passo indietro per avvicinarsi

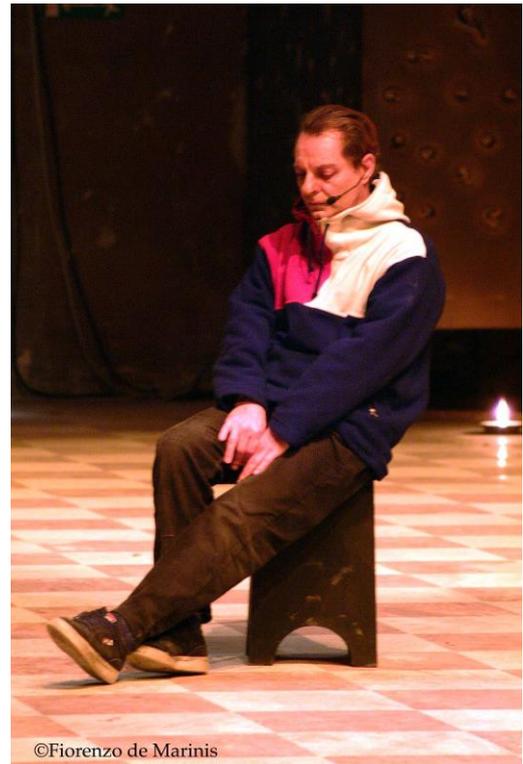
Ci sono autori che creano mondi, dando forma alle immagini forgiate dalla lingua, senza propriamente raccontare storie. Altri, invece, li descrivono.

Nel teatro di Enzo Moscato le figure del passato, ma anche gli oggetti d'uso, i volti immaginati e le parole lette, sono evocati da una scrittura che, negli anni, ha delineato un modo di abitare il palcoscenico, facendo confluire dalla pagina alla scena un'idea del teatro strettamente intessuta a una concezione della vita.

Fin dai primi spettacoli, all'inizio degli anni '80, Moscato sembrava immerso in una solitudine potente. Su una sedia in proscenio sussurrava fra sé, mescolando il napoletano all'italiano, al francese, al latino; e il suo soliloquio diventava ricordo a mezza voce, rumore di fondo, colonna sonora di un'esistenza senza parole d'altri. Così, il racconto popolava la penombra della scena, e la parola arredava lo spazio vuoto.

Quando è nata la sua compagnia il palcoscenico ha accolto altre presenze, altre forme. Da allora la cifra stilistica di Moscato si è modulata. In *Rasoi* – prima spettacolo e poi film, che lui scrisse e che fu il lavoro di un gruppo di registi napoletani allora insieme nel progetto "Teatri Uniti" (con lui Toni Servillo e Mario Martone) –, Moscato era legato ad una piccola sedia che avanzava e scompariva lentamente nel buio, come la sua parola che si sottrae per darsi nuovamente. Per non far cogliere tutto, per distrarre l'attenzione dello spettatore con il canto, con un'inattesa citazione, con un giro di racconto, Moscato parla ad ogni spettatore senza voler essere capito. Lavora sempre con gli stessi attori, non indulge in alcun tipo di relazione sociale, scrive con una vecchia lettera 22 e poi corregge a mano, sbianca e incolla i testi.

Spezzando l'abitudine a sentirsi partecipi di ciò che la scena crea, Moscato offre un motivo, un gesto, un accenno rassicurato per poi involarsi verso i filosofi che gli sono cari, verso un racconto distorto fino alla metafora, verso un'ellissi personale o verso un uso del napoletano per molti oscuro anche in Italia. Torna poi, ammantato dell'aura protettiva della scena, a riprendere il suo pubblico lì dove lo aveva lasciato, ignaro dell'abbandono.



Se il musicale è sempre stato presente sulla sua scena, foss'esso una cantilena, un modo di muoversi o la convocazione di figure cantanti, negli anni ha iniziato a cantare davvero. Scalzo in scena, con lunghe braccia esili che lo accompagnano nel gesto, attraversa lo spazio con un ritmo interno che lo fa sembrare intoccabile, e le mani disegnano lo spazio della sua solitudine.

Sorprende come abbia saputo creare una leggerezza nella quale far scorrere parole dense. Attento a cogliere ciò che si sa solo intuitivamente, ovvero la necessità del vuoto nell'arte, Moscato usa scenografie fragili, unisce con leggerezza il canto e le lingue diverse tessendo una tela che lega segretamente i molti strati del suo racconto. Così, attraverso un'apparente confluenza di segni, tesse lo spazio di una libertà che è divenuta uno stile.

La lingua di Enzo Moscato è l'incarnazione di qualcosa che è legata al sud, in Italia, e che assume nelle diverse arti le sembianze del barocco. È fatta di volute, ricci, gessi e *trompe l'oeil*, e sulla pagina si stratificano le lingue e le loro ombre, che appaiono simultaneamente a diversi livelli. La sua matrice filosofica segna la scrittura quanto il carattere della presenza in scena, trasformando il modo recitare in desiderio di incarnazione del verbo.

Per presentare in Francia il lavoro di Enzo Moscato abbiamo scelto, con Jean-Marie Thomasseau, di dare a lui la parola affinché dalla sua bocca potessero dipanarsi i fili e i nodi che tanto hanno legato la melodia della sua pagina. E così una mattina in un caffè di Napoli, poi l'indomani in un'ariosa casa davanti al Teatro Nuovo, ha parlato del suo lavoro, dell' "insazietà" che persegue e del valore della distanza.

Enzo Moscato: Sono convinto che in ogni scrittore ci sia un'opera segreta che non ha bisogno di affiorare, né nella grammatica né nella sintassi. Quest'opera senza nome è legata, in me, a Napoli. Penso a questa città come alla *polis*, per le sterminate confluenze geografiche e culturali che ha avuto nei secoli, oggi apparentemente scomparse. La forza di Napoli è la morte, o meglio nella sua potenza di autodistruggersi. Anche l'ostinato non voler entrare nella modernità di cui parlava Pasolini, che lui considerava un dato positivo, per me è un errore: chi resta fuori è semplicemente fuori, e Napoli è fuori dal villaggio che è l'Europa tutta.

– Gioia Costa: *Fuori perché prima del tragico?*

– Sì, è una città massacrata, insanguinata e mi interessa mostrarne il lavoro continuo che non si vede: il napoletano si atteggia a essere vitalistico e iperenergetico – basta pensare al rumore della

città – ma questo non è segno di vita, è tutt'altro. Allo stesso modo, la *moina* non è segno di vitalità, è tutt'altro. Pulcinella è un becchino, non la maschera che sembra.

– *Lei crea universi immaginari solo suggeriti. Ricordo che in Arena Olimpia parlava di Tiresia, il cieco veggente. Che rapporto ha la cecità con la visione?*

– Come le ciliege le cose sembrano chiamarsi. Sto preparando una rielaborazione delle *Baccanti* di Euripide, con un Tiresia che parla napoletano. È un cieco non cieco, come i veggenti. Bisogna avere gli occhi chiusi per guardare meglio, per vedere dentro di sé. Quindi, la cecità di questo mio Tiresia è un ipervedere. D'altronde, non c'è profetismo senza occhi chiusi.

– *Intende dire che saper chiudere gli occhi oggi è una forza, essendo prede dell'ipervisione che cancella lo sguardo?*

– Il teatro deve rilavorare sulla forza che il silenzio e la pausa contengono. Non è un mezzo di comunicazione: non è televisione e non è cinema. Possiamo criticizzare l'assioma di Aristotele sull'unità di tempo, di luogo e di azione, nella scrittura come nella pratica attoriale, ma il teatro è sempre in relazione con questo. Scrivendo si può anche saltare il limite, perché i luoghi sono immaginari, sono non-luoghi, ma devono poi finire in scena: tener presente il limite e mantenerlo, come diceva Genet. Rompere i cardini, ma anche rispettarli.

– *Conoscere le regole per poterle infrangerle, è questo che auspica?*

– È un gioco di regole e di non regole, è tutto lì. Un testo convenzionale, di Feydeau o di Petit, ha regole perentorie, dalle tre unità ai caratteri, ma si deve cercare di infrangerle. Il segreto è nel creare un gioco più immaginativo che realistico. Lo stesso vale per i classici: un classico non è una cosa morta, al contrario: sta lì per dirci quanto sia vivo.

Credo si debba sempre accennare, più che sostenere, alludere, più che dire, ma questa è la storia del mio teatro. Per questo, desidero che nulla sia monolitico: ecco l'origine delle scene mangiabili e stracciabili di Tata Barbalato. Forse è un estremo, ma esiste uno stile, un modo, con il quale, pur rispettando le regole, percorrere una strada diversa. Le rivisitazioni dei classici così di moda mi fanno chiedere se metterli in scena alla lettera faccia davvero bene agli autori, e cosa voglia dire tradirli.

– *Forse bisogna ripensare all'idea di tradimento, così influenzata dal pensiero cattolico...*

– Il tradimento c'è di fatto ogni volta che una parola passa dall'inchiostro alla bocca. È difficile accettare che con il termine tradimento si possa alludere alla tradizione, che è altro dalla convenzione, infatti è sempre in movimento.

Il passaggio da padre a figlio è un tradimento di fatto, anche se il genoma è lo stesso. La scrittura deve essere moderna e personale, ed è il maggior problema del teatro italiano oggi. Dobbiamo chiudere con la convenzione, con la lettera morta. C'è qualche rara eccezione, come Leo De Berardinis e Carmelo Bene. Purtroppo morti tutti e due, uno qui e uno là.

– *L'orfananza è però feconda?*

– Sempre. Antonio Neiwiller – che, insieme a Carmelo Bene, è stato un grande poeta della penna, della scena e della vita – diceva qualcosa che non dimentico, che il problema del nuovo è il problema dell'antico, nel senso che ciò che veramente è nuovo è l'antico non ancora svelato. Questo mi fa pensare alle anime: dietro le facce nuove ci sono le antiche. Ho spesso l'impressione di avere di fronte un'antichità che mi riguarda, molteplici vite che si nascondono. È il problema del teatro: guardando una cosa non si è mai sull'asse dell'hic et nunc, del qui ed ora. Perché il problema della novità è il problema dell'antichità, quindi della tradizione. Ma serve il tempo; anche il problema della traduzione, del tradimento, richiede distanza. Ripenso spesso a quando Genet fa dire a una delle due serve quanto sia importante mantenere le distanze.

– *La messa a fuoco, la distanza, salva dall'essere accecati di prossimità?*

– Solo la distanza salva.

– *Quale domanda pone al teatro?*

– Non parto dal costruttivismo o dal naturalismo. Genero un *trompe l'oeil*, ma dentro il mio teatro c'è sempre un tranello: una caduta, dei vuoti.

Quando scelsi la facoltà di filosofia sapevo che era una risposta alla necessità di perdermi, come essere. Ho voluto qualcosa che mi desse degli argini, e lo studio della logica dà un regime. La stessa cosa esiste nella scrittura, che in me è sempre in bilico fra un reale e un irreale. Se dovessi creare una metafora naturale per l'esistenza userei quella della ragnatela, che è poi un'epigrafe. Emily Dickinson scriveva di un ragno che tesseva la tela e la sua tessitura al tempo stesso non era nulla. È il lavoro del tempo, sul non essere o sull'illusione di esserci.

– *La tessitura è una immagine molto precisa.*

– C'è sempre distanza da connettere: i fili si avvicinano e si allontanano, è questo; la trama si cuce e si scuce, ed è quanto dice la Dickinson nella sua poesia.

Pensando alla molteplicità di forme, di tele, di scritture, vorrei che un giorno, affacciandosi su questo universo, si capisse il mio piccolo lavoro, nel quale le cose sono connesse fra loro, unite da una coerenza di fondo. Anche la scrittura è tessere, è artigianato. E per restare tale deve avere il dono di ospitare l'arte.

– *Tutto questo è legato alla necessità della distanza di cui parlava prima?*

– Bisogna cercare di restare in equilibrio e d'essere funamboli, altrimenti si ha una visione unilaterale, e l'unilateralità è pericolosa perché è la condizione della nevrosi.

Quando si parla di teatro è di una disciplina, di una somma di cose, che si parla. Un gioco di sincronia e di diacronia. Come è possibile parlare di costumistica senza pensare alla scena? Si compongono fra loro, gli elementi che la creano. Ciò che è sempre da evitare è la semplificazione.

– *Oppone la chiarezza alla semplificazione?*

– Sì. Per parlare di una lingua bisogna toccare il suo opposto, la non-lingua. Allo stesso modo, per parlare del senso bisogna avere a mente il non-senso. Ecco perché nella mia scrittura, prendiamo *Luparella* che è il testo più "naturalistico", immagino tutto: i bordelli, i casini, gli esseri, a partire da suoni ascoltati, dalle persone. Tutto è reinventato a partire dal mio mondo interiore, non dalla cronaca. È qui l'estremità di una scrittura che, partendo da un'evocazione linguistica, spinge la parola fino alle derive poetiche. E quando parlo di lingua penso sempre alla poesia, perché solo la poesia può parlare pertinentemente di lingua. Solo la poesia crea la lingua.

– *Quindi la creazione è dei classici e la poesia è il loro segreto?*

– Sicuramente. Il problema della lingua lo si può discutere, chiedersi se sia invenzione o reiterazione, ma la poesia è creazione. Non solo di termini, ma soprattutto di modi mentali di pensare la parola. Non si può far nulla senza questi presupposti, anche se in teatro le persone non lo devono capire, né sapere. Anzi è bene che non capiscano nulla, come predicava Carmelo Bene. Capire non serve.

– *Quanto la pratica di convocare a sé autori e poetiche amate è nutrita dall'uso di lingue che si fanno suono? È questa l'origine delle sue incursioni nel francese, nel latino, nel napoletano?*

– Il mio poliglottismo, chiamiamolo così, è stato letto come conoscenza di più lingue. Invece a me interessa praticarle attraverso il significante; la sonorità, non il significato. Questo vale anche per il napoletano: paradossalmente, mi è talmente vicino che non lo vedo.

È lo stesso problema della traduzione. Tradurre, tradire sono legati al problema dello sconfinamento: non si può esser fedeli a una cosa se non evadendone, allontanandosi. In questo senso il mio poliglottismo è stato travisato, come se rispondesse a un'esigenza semantica e non significativa. In realtà è pura significanza, e non ho inventato nulla: prima di me Carmelo Bene intendeva la parola in teatro come sonorità, la cui ridondanza e la cui confusione sono rumore e, dopo, suono.

Questa compresenza di lingue nella scrittura si potrebbe chiamarla plurisonorità, perché per me il teatro nasce dall'esigenza di metter fuori le voci. Ho capito che devo far parlare gli altri da me, quest'assemblea, e dò loro la parola. Loro sono in questa forma pseudo-unitaria che è Enzo Moscato. Se non fosse così la mia drammaturgia sarebbe diversa, e non si affaccerebbe il plurilinguismo.

– *In lei l'apparizione di lingue è apparizione di forme. Come arrivano?*

– Non so perché in certi momenti la parola arrivi: siamo visionari della lingua e della scena, visitati. Penso che il mio sia una forma di esperanto: a volte sono vicino a un livello di comprensibilità, altre volte me ne allontano e vado nei labirinti, mi tengo una frase per me, incatturabile. Bisogna salvare le zone oscure. Lì c'è l'etico.

La distanza serve per far venir fuori il vuoto, di senso, di personalità, di intelligenza, che dà quella cosa particolarissima e bella che è l'assenza.

– *Quando, in Co'Stell'Azioni, lei scendeva fra il pubblico e passeggiava al Museo Andersen infrangeva un codice ma al tempo stesso aveva attorno un'aura e non era possibile rompere la distanza.*

– Raramente si ha l'impressione di cogliere il mistero del teatro. In alcuni momenti, come in *Co'Stell'Azioni*, si può sentire una luce, un bagliore. L'attimo dopo arriva inesorabile la tristezza. Se si è attenti si può sentire quando c'è il pieno e quando c'è il vuoto; uno spettatore attento lo cattura.

Negare la comprensione definitiva di una parola nasce dall'esigenza del mistero. Gli altri percepiscono questa macchia non capendola. Cerco la distanza, che anche l'attore deve tenere, verso di me quanto verso se stesso. Poi, deve saper essere presente: parliamo pur sempre di una dialettica, di una processualità. Ma nessun aspetto può essere trascurato: il gioco della messa in luce dei particolari avviene solo attraverso il confronto con le proprie zone d'ombra. Se una cosa deve esser bella non si può ignorare la bruttezza, e se dev'esser sopraffina si deve praticare anche l'ordinario, il comune. D'altronde, la verità a teatro è ciò che non si nasconde. Cercare un'evidenza che possa non manifestarsi.

– *La ricerca della verità, in questo senso, entra in conflitto con la forma della scrittura?*

– Certamente, ma è un tentativo in buona fede. Se siamo fortunati la verità in scena ci attraversa. È un'intermittenza. A volte, nelle foto di scena, ho visto un non esserci degli occhi, dei lineamenti. Forse ero proprio là dove dovevo essere, altrove.

– *La sua ricerca del ritmo è legata all'essere scalzo in scena?*

– L'ho fatto dall'inizio, da *Scannasurece*: permette uno scatto diverso. Ma l'esser scalzo dipende da un estremo rispetto per il teatro, che dovrebbe essere il modo di entrare in punta dei piedi nell'anima di un altro.

Voglio che le parole danzino. Non pretendo che un attore lo faccia: se non ha un ritmo interiore, se non ha la scienza del numero è difficilissimo. La splendida sequenza danzata del film di Almodovar *Parla con lei*, come farla in teatro? In una chiave diversa, solo con la distanza e con la possibilità di danzare che è nella parola.

– *Come cambia la lingua quando si alza e diventa corpo, per lei?*

– Non porrei una dicotomia netta fra la scrittura come corpo e la scena come corpo. Quando scrivo penso a un corpo inchiostroale. Il passaggio alla scena genera una deriva verso la somatizzazione della scrittura, certo, e lì accadono cose strane, perché un primo confronto è il corpo stesso dell'attore, a monte c'è la scrittura-corpo, poi il corpo-scena, poi il corpo estraneo del costume. D'altronde Artaud scrive che esiste solo il corpo, intendendo per corpo tutto. La cultura occidentale ha demonizzato il corpo, contrariamente a quanto ha fatto l'Oriente, dove la cultura segnica, somatica, è molto più estesa.

Il corpo è la realtà ma, contemporaneamente, è anche l'irrealtà: il nomadismo da un corpo all'altro, da un organo all'altro, dalla gola alle mani, è fondamentale.

L'attore deve essere estraneo a sé per poter avere rapporti con la molteplicità di corpi che sono in lui e deve poter transitare. Bisogna cercare di far baluginare i corpi veri nell'eclissi del cosiddetto corpo reale. Che poi deve fondersi, liquefarsi in un alambicco e far uscire fuori i nuovi arti o le nuove arti.

La missione del teatro non consiste tanto trasformare l'attore come categoria, quanto l'attore uomo. Questa rivoluzione è molto importante. Deleuze e Guattari negli anni '70 hanno letto le opere di Artaud e anche di Bataille, proprio dal punto di vista della filosofia corporea, ed è un loro grande merito. Per quanto mi riguarda l'incontro con Artaud, il grande orfano del teatro, il grande padre del teatro, questo grande malato, mi ha dato quell'asse che mi mancava per capire.

– *Nel rapporto con gli attori lei sottolinea l'accoglienza di ciò che in loro si produce, come li dirige?*

– Sono critico verso la regia: se il teatro è il regno della dialettica, della possibilità, della virtualità dove far nascere altri possibili mondi non si può operare entro imperativi categorici. Chi è il regista? È un dittatore che viene a porre dei veti o, nel migliore dei casi mette la cappa sulle aperture possibili. Ecco dove nasce il legame con la poesia, che è fatta di aperture, di associazioni e possibilità. Posso suggerire, secondo la mia estetica, ma l'ideale è che si coniughi e si doppi con il corpo reale dell'attore. Altrimenti è un gioco di marionette.

Sono contro ogni scuola che insegni *l'imitazione, l'imitatio, l'amnesi*, perché il teatro è trasfigurazione, e non copia del reale. Il tentativo è bucare il reale, per vedere se sotto o dietro c'è un'ipotesi altra, di vita, di esistenza. Altrimenti è evasione, ma non ha nulla a che fare col teatro, che è ricerca filosofica e coniuga tutte le discipline, è polifonia.

Il pensiero che riflette su di sé, la filosofia, serve a tenere le fila di questa complessa cosa.

Non mi piace un teatro che non contempli il metateatro: l'ottocentesco, il naturalismo, chiamiamolo la favoletta, non m'interessa. Il metateatro può riflettere su ciò che fa attraverso l'umano che è in lui. Tolti i Basile e i Ruzante per le loro irruzioni brutali nella lingua, nel teatro italiano del '900, Pirandello ha metateatralizzato il testo, e per altri versi anche Viviani. Lo stesso Eduardo De Filippo testualmente è un epigono di Pirandello, e lo fa con meno armatura filosofica. Perché Pirandello è

siciliano, nato nella terra di Empedocle, dei sofisti, dei razionalisti, e ha nel sangue quest'abitudine a metariflettere.

– *Eppure Eduardo ha il dono di lasciar le cose in sospenso.*

– Sì, ma in lui il testo non si specchia. Eduardo ha però fatto una cosa straordinaria: la decostruzione e costruzione di sé in scena in chiave artaudiana. La crudeltà che ha esercitato sul suo corpo per farlo diventare extraumano è la sua rivoluzione, la sua grande lezione. Lo stesso ha fatto Totò, la disarticolazione somatica per far uscire un altro essere.

Bisogna ricominciare a rispettare il mistero di questo lavoro.

– *Negli anni la sua parola è diventata offerta, meno nascosta, e questo passaggio non ha cambiato la visionarietà della sua lingua. Che funzione ha la parola nella sua scena?*

– Basta citare il verbo che si fa carne. Potremmo fermarci ai vangeli. A volte mi allontanano violentemente dal passato, ma cerco di fare anche il movimento contrario, tornando in prossimità di ciò che ho lasciato.

La parola ha il potere di far vedere senza indicare, senza mostrare. Credo che in me risalga all'infanzia, all'ascolto delle favole, e alla scoperta del potere incantatorio della parola. Tutti i bambini ricordano favole belle o brutte, e mai hanno avuto bisogno di crearsi l'ambiente perché con la mente vedono. Già i tragici, i greci, avevano questa *ratio* obliqua, il dramma o anche la commedia, e tutto era puramente evocato.

– *Era la creazione del mondo. Quindi se la regia vuole visualizzare cade nell'equivoco che acceca l'immaginazione?*

I piani sono molteplici. Credo si debba creare un piano metaforico, un piano letterale, uno analogico, e anche uno temporale. Non si sa a cosa lo spettatore sia incline, ma si deve prendere ciascuno in sala. Potrebbe recepire solo un livello, ma deve trovarlo.

Certo, lo spettatore ideale è quello che coniuga, e quindi si deve lavorare su un ventaglio. Un testo deve avere una storia, un significato, ma al tempo stesso devo tentare di cancellarli. Ciascuno porta in scena la propria singolarità, ed è una delle magie del teatro. L'originalità è nel mettere in rapporto la propria cultura con quella che preesiste, con la tradizione.

Chi fa un'operazione letterale, magari anche accurata, non apre. Io lascio sempre un resto. Il resto è la vita, è l'irrisolvibile della vita, la sua malattia irrisolvibile. Quando lo spettatore esce col resto è bello. Anche per questo i miei spettacoli sono brevi: lavoro sulla insaziata. Deve mancare sempre qualcosa, il *manque*..

– *E oggi cosa manca al teatro?*

– Il terrore, l'idea di pericolo. A partire da quello che si prova recitando. Perché esorcizzarlo? La gente non vuol pensare, e le esistenze sono occupate da falsi sistemi di assicurazione. Qualcosa che faccia scattare l'allarme deve pur esistere, è sano e bene. In *Delitto perfetto* Baudrillard parla dell'uccisione progressiva della realtà, ammesso che esista. Diciamo quella che storicamente abbiamo considerato tale.

Se si è fuori dalla realtà si è nel gorgo del virtuale, del possibile, diverso da quello del teatro, perché non è una conclusione subita ma voluta, quella del teatro. Quindi le visioni combaciano.

– *Il confine fra pericolo e libertà è in gioco...*

– Gli eterni temi della vita: determinismo e libero arbitrio, è sempre tutto lì.

Per Jean-Marie Thomasseau
pubblicato sulla rivista "EUROPE", 2006