

# Metamorfosi queer

Diritti plurali, pratiche di resistenza e desiderio di soggettivazione nel teatro di ricci/forte

Andrea Vecchia

*Premessa: quando il teatro si fa spazio di riarticolazione discorsiva*

Il desiderio come presenza di una mancanza. L'apparato simbolico eterosessuale come paradigma gerarchico. La materialità corporea come spazio di impreviste risignificazioni. La performatizzazione del genere. Sono numerose le questioni ermeneutiche che abitano gli spettacoli dell'ensemble ricci/forte,<sup>1</sup> ove i corpi dei performer si dischiudono in una ostensione destabilizzante, eccedente, lacerata da fantasmi normativi e discorsi politici coercizzanti. In questo scritto intendiamo soffermarci sul teatro di ricci/forte evidenziando l'emersione della denuncia di insidiosi processi di costrizione (e costruzione) identitaria iscritti nella società contemporanea, tratteggiati attraverso *dramatis figurae* che esistono come rabbiose creature della liminarietà, estranee al paradigma normativo posto a fondamento di una diffusa e imposta modellizzazione fisica, emotiva e sociale del soggetto. Lo studio prova a comprendere come ricci/forte – conducendo lo spettatore a una deflagrante ricontrattazione di senso del simbolico e dell'immaginario – neghino ruoli e archetipi culturali considerati come fondativi dell'Occidente, problematizzando – secondo una personalissima iconoclastia post-drammatica – non solo la polarizzazione maschile/femminile e la struttura sociale patriarcale dominante, ma pure aprendosi alla questione – ben più ampia – della costruzione del desiderio del soggetto. Si evidenzierà come il teatro di ricci/forte aneli a una denuncia dell'alienazione omologante imposta da apparati regolativi estranei al soggetto, impegnando i propri performers in una lotta feroce per il riconoscimento della dimensione affettiva del singolo, desideroso di differenti possibilità di

<sup>1</sup> Autori, registi ma pure attori, Stefano Ricci e Gianni Forte fondano nel 2007 l'omonimo ensemble teatrale. Per un inquadramento della produzione artistica si rimanda al sito della compagnia: <<https://ricciforte.com/>> (ultima consultazione 10 aprile 2022).

convivenza, in un contesto in cui siano ammesse le molteplici declinazioni di vulnerabilità del soggetto.

*Potere, assoggettamento e iscrizioni normative: “Troia’s discount” e la precarietà della categoria esistenziale*

Fieri della loro «matrice scolastica yankee» che – dopo gli studi accademici e l’esperienza diretta del palcoscenico – ha loro insegnato «milioni di modi per uccidere il padre»,<sup>2</sup> ricci/forte hanno fatto del teatro uno spazio di guerriglia, in cui resistere alla mutazione antropologica (ma anche sociale e affettiva) occidentale, la cui economia capitalista – glorificata dalla molteplicità consumistica delle merci – ha dissolto la singolarità della vita – per riprendere Massimo Recalcati – in un «godimento cinico individualista centrato sulla fede feticistica nei confronti dell’oggetto e, soprattutto, sulle sue false promesse di redenzione».<sup>3</sup>

Il discorso del capitalista (ovvero la tesi avanzata alla fine degli anni Sessanta da Jacques Lacan sul legame distruttivo tra capitalismo e inconscio, considerata ancor oggi di estrema attualità, in particolare da Slavoj Žižek), pare essere la materia incandescente in cui si muove di frequente la factory riccifortiana, in una condanna di quei dispositivi che hanno gadgettizzato l’esistenza umana, dissolvendo l’irriducibilità ontologica dell’essere e la sua dimensione di irripetibilità nel linguaggio e nel corpo.

Paolo Ruffini, riprendendo il concetto di nuova idolatria nel contemporaneo, in base al quale è il mercato a legittimare l’individuo, affrancandolo da ogni possibile sovrastruttura morale,<sup>4</sup> vede l’universo di ricci/forte abitato da un soggetto profondamente alienato, che sceglie una «autoesclusione dal mondo di marca nichilista e per nulla salvifica, [cosa per cui] l’individuo eccederebbe nel piacere narcisistico di configurare un modello funzionale al mercato e da emulare [...], facendo della propria vita un emblema della copia, a misura di ciò che Zygmunt Bauman chiama discontinuità nel comportamento, nelle aspirazioni e nei desideri, e dove la notorietà ha sostituito la fama».<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Stefano Ricci, Gianni Forte, in Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte*, in Id. (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte*, Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2010, p. 25.

<sup>3</sup> Massimo Recalcati, *Introduzione*, in Id., *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 13.

<sup>4</sup> Paolo Ruffini, *Post-pop, ovvero iconografia del post-adolescente*, in Francesco Ruffini (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte* cit., p. 290 [corsivo presente nel testo originale].

<sup>5</sup> Ivi, pp. 290-291.

L'(auto)isolamento dal mondo, con la costruzione (impositiva) di un sé spettrale, derealizzato a partire da un apparato di potere che – riprendendo il pensiero di Judith Butler – scandisce e stabilisce le norme di apparizione e di esclusione degli individui,<sup>6</sup> appare come uno dei temi fondamentali già in *Troia's discount* del 2006. Lo spettacolo, definito dagli stessi autori come un «campionario al cloroformio di vite mancate», è la perturbante magnificazione di tutte quelle vite apolide determinate a opporre una significativa opposizione politica al sistema.<sup>7</sup> Il rifiuto del potere economico, il soggiogamento alla politica legittimante, la performatività di un potere che nomina il soggetto (stabilendone il rapporto di inclusività sociale ma pure affettiva) e la scrittura di inesplorate traiettorie del desiderio tracciano il perimetro di uno spazio scenico sfigurato in doloroso altare sacrificale, in cui ferirsi significa riappartenersi:

*L'Eneide* di Virgilio è il pretesto usato da ricci/forte per dipanare i fili spinati entro cui lasciare brancolare un manipolo di sopravvissuti, perduti nel labirinto di un desolante paesaggio contemporaneo. Una qualunque periferia urbana è lo scenario in cui divampa la lancinante, fiabesca e impudica parabola di Eurialo (Alberto Onofrietti) e Niso (Fausto Cabra). Tutt'altro che eroi: sono bulli senza storia, sbruffoni implumi alla ricerca della prossima grande occasione, due "ragazzi di vita" di sapore pasoliniano che hanno mancato l'appuntamento con il destino. Come due *casseurs*, Eurialo e Niso assaltano un centro commerciale, dando corpo a un'ingenua e inconsapevole rivolta generazionale contro lo scacco dell'immaginazione e lacerando con i bagliori di un incendio la notte metropolitana e il cuore degli spettatori. Una fine tragica al culmine di una battaglia eroica li riconcilierà con un'ipotesi di esistenza meno sterile di quella data, in cui fare attecchire un'intuizione di sentimento, scintilla salvifica e liberatoria, oltre qualunque definizione di normalità. Su palazzoni assiepati e parcheggi in cui asfalto e automobili partecipano della stessa inadeguatezza, troneggia il pervasivo totem del consumo globale e coatto come unica possibilità e direzione per l'esperienza. Vorticano come falene intorno alla pira del discount in fiamme non solo i due teppisti, ma anche tre figure femminili ustionate d'amore: Creusa (Anna Gualdo), spodestata regina di una corte domestica che si conta le ferite identitarie in punta di codici a barre, Lavinia (Chiara Cicognani), vittima della necessità che chiede solo la quiete di uno oblio in offerta speciale, e una Didone

<sup>6</sup> Cfr. Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London 2004 (trad. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004).

<sup>7</sup> Ivi, p. 130.

*en travesti* (Giuseppe Sartori), che prostituisce le ragioni della sua solitudine in forza di un'insaziabile certezza di amare.<sup>8</sup>

L'iscrizione dei protagonisti di *Troia's discount* all'interno delle politiche predatorie economiche ma pure delle più ampie condizioni discorsive del potere sembra tratteggiare quel complesso meccanismo di «assoggettamento» che per Butler «indica il processo del divenire subordinati [*sic*] al potere tanto quanto il processo del divenire di un soggetto. Che sia per interpellazione, nel senso di Althusser, o per produttività discorsiva, nel senso di Foucault, il soggetto è iniziato attraverso una sottomissione primaria al potere».<sup>9</sup> Osservate secondo questa prospettiva, le *dramatis figurae* rivelano non solo il dramma dell'essere umano istituito, formato, regolamentato, teoricamente progettato e poi mantenuto da un potere esterno, ma raccontano pure di quanto sia difficoltoso parlare di autonomia e regolamentazione identitaria. Se proseguiamo lungo il pensiero di Butler, per cui non ha luogo alcuna *poiesis* senza *assujettissement*,<sup>10</sup> comprendiamo allora come sulla scena la lotta verso la soggettivazione travolga indistintamente gli ambiti dell'immaginario e del simbolico (così come sono descritti da Lacan), scoprendo nella carne dei performer lo spazio in cui (ri)trovare un “contro-potere”, oppositivo a categorizzazioni forcludenti. Nello spettacolo la riconfigurazione culturale transita tra «i brand e i trend»<sup>11</sup> in direzione di un'umanizzazione della vita che vibra della materialità dei corpi e di quella sessualità che, spossessata dal potere, «va oltre la regola, assumendo nuove forme in risposta alla regola stessa e, invertendo la marcia, rendendola persino erotica [...] la sessualità non è mai riconducibile all'“effetto” di una qualsivoglia operazione del potere regolatore [...] essa emerge proprio come un'occasione di improvvisazione entro un terreno di costrizioni».<sup>12</sup> Per questo Kellog's e stupri, risotti in offerta e amplessi madidi di sudore

<sup>8</sup> ricci/forte, in <<https://www.picoloteatro.org/it/2013-2014/troia-s-discount>> (ultima consultazione 10 gennaio 2022).

<sup>9</sup> Judith Butler, *La vita psichica del potere*, trad. it. Elena Bonini e Carlotta Scaramuzzi, Meltemi, Roma 2005, p. 8 (ed. or. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford 1997).

<sup>10</sup> Judith Butler, *Critica della violenza etica*, trad. it. Federico Rahola, Feltrinelli, Milano 2006, p. 28 (ed. or. *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York 2005).

<sup>11</sup> Andrea Porcheddu, *Macchie di gelato. A proposito di “Macadamia nut brittle”*, in ricci/forte, *Macadamia Nut Brittle (primo gusto)*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 9.

<sup>12</sup> Judith Butler, *La disfatta del genere*, trad. it. Ottavia Spinzi, Meltemi, Roma 2006, p. 41 (ed. or. *Undoing Gender*, Routledge, New York-London 2004).

possono tutti maledettamente affossarsi in quel dannato bosco italico ove per amore di Eurialo, Niso trovò la morte.

Brucia la Troia di Stefano Ricci e Gianni Forte; brucia sotto le luci al neon di una scenografia scarna: dai carrelli del supermercato dei sentimenti al suono della voce delle televendite di Telemarket. Didone apre la scena ed è un'Italia trans, con lo stivale d'argento e la flebo al braccio. Puttana e disperata, abusata e disillusa, metafora della nostra attualità. Prezzata e svenduta al discount. I carrelli della spesa sono la svendita del sentimento, la perdita della dignità della persona in favore dell'oggetto, il corpo strumento di orge antropofaghe. Tutto si vende, si svende, si divora. Questa la Troia di Ricci/Forte, la guerra che combattiamo tutti i giorni a colpi di Facebook e consumismo, xenofobia, omofobia e violenza.<sup>13</sup>

Drammaturgicamente l'ontologia della fragilità – in cui il desiderio di sopravvivenza del singolo (che è desiderio di esistenza) entra in una smisurata relazione tensiva con l'altro, esplorandone limiti, utopie e pratiche di resistenza – si innerva attraverso una chirurgica decostruzione dell'estetica postmoderna. La grammatica pop diventa l'architettura linguistica e (anti) normativa all'interno della quale il dispositivo scenico fa cortocircuitare le dinamiche comunicative massmediatiche.<sup>14</sup> La lingua del potere, portatrice di una legge repressiva, viene semioticamente smembrata attraverso un'operazione registica che mira al cuore del registro del simbolico. Segno e significato, mitografia e ideologia riscrivono l'arbitrarietà evenemenziale dell'atto comunicativo: a partire da *Troia's discount* la lingua cessa di performare e quell'azione ripetitiva, che nel quotidiano costituisce una costante riproposizione (e quindi una riconferma performata) delle pratiche autoritarie,<sup>15</sup> implode, mettendo in discussione la nominazione ultima delle dramatis figurae:

Sistematizzando la dicotomia significato/significante in un universo letterariamente e linguisticamente ibrido e atemporale, il segno di ricci/forte referencia un discount con un pasoliniano Eurialo, un furioso Orlando flickerizzato dentro un car navigator, il gusto di un famoso gelato dal nome finto danese con le

<sup>13</sup> Carolina Truzzi, *ricci/forte e quest'Italia, tutta Troia's discount!*, in «Krapp's Last Post», 13 gennaio 2010, <<http://www.klpteatro.it/troias-discount-ricci-forte-recensione>> (ultima consultazione 29 aprile 2022).

<sup>14</sup> Cfr. Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 29.

<sup>15</sup> Per le modalità di assoggettamento normativo collegate a prassi ripetitive si rimanda a Judith Butler, *Corpi che contano*, trad. it. Simona Capelli, Feltrinelli, Milano 1996, p. 169 (ed. or. *Bodies That Matter*, Routledge, New York-London 1993).

stelle del costume di Wonder Woman, l'aristofanesco Ploutos con una borgata di Roma, un Faust in cucina con l'anima venduta al demone moglie-casalinga, Candy Candy con Zenocrate, l'Edoardo II con il McDonald's.<sup>16</sup>

*Costruzioni culturali di corpi: "Wunderkammer soap #1 \_didone" tra sovversione di genere e modello di azione politica*

Rivelato freudianamente l'Io come la «proiezione di una superficie», ovvero come una «carne del mondo» – per dirla con Maurice Merleau-Ponty – in cui precipitano contatto, superficie e visione – e svelati i meccanismi di identificazione mancata attraverso la rottura della catena del significante, ricci/forte schiudono una faglia tra «fallimenti» ed «esistenze disfunzionali», aprendo «un inaspettato vuoto siderale» capace di rivelare «la visione di quello che stiamo perdendo».<sup>17</sup> Allo stesso modo, anche il sistema dell'immaginario – ovvero il registro delle identificazioni dell'Io (per cui l'immagine esterna dell'altro viene assunta dal soggetto come propria) – viene scassinato, con complesse manomissioni in cui «abbondano i rimandi liberamente e freneticamente a Candycandy, Lady D, Olivia Newton John, Dallas, Dinasty, E.R., Desperate Housewife, Julia Roberts, Lost, Sixfettunder... Insomma, Malowe si affianca a Gatto Silvestro, Virgilio a Mazinga, Eschilo alla Nutella...».<sup>18</sup> La frantumazione delle pratiche discorsive restituisce sul palcoscenico corpi che – per riprendere il Manifesto cyborg di Donna Haraway – «non finiscono con la pelle»: la stessa differenza sessuale nega conseguentemente possibili iscrizioni naturali fondate sulle diversità materiali del soggetto. Dichiarano Stefano Ricci e Gianni Forte:

Affrontiamo le istanze nei confronti di un corpo anormale, inteso nell'accezione di liberarsi dalla norma. Il carattere migratorio che determina salutari processi di alterazione investe ognuno di noi, indipendentemente dalle scelte sessuali che facciamo. Etero, Omo, Trans o altro Gender diventano gli ennesimi abiti preconfezionati ad uso e consumo di uno spettatore che scende a patti con la menzogna. Nello spazio in cui siamo incastonati, le dottrine disimparano il dida-

<sup>16</sup> Luigi Romolo Carrino, *Leroe di ricci/forte*, in Francesco Ruffini (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte* cit., p. 108.

<sup>17</sup> Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 29.

<sup>18</sup> Andrea Porcheddu, *Macchie di gelato. A proposito di "Macadamia nut brittle"* cit., p. 6.

scalismo rappresentativo. Le pelli vengono abbandonate sullo zerbino: sovrapposte, non distingui più le femmine dai maschi, gli animali dalla vegetazione.<sup>19</sup>

Da Troia's discount in poi l'intero teatro di ricci/forte scopre la luminosa verità di personaggi vulnerabili, incamminati in viatici liminari, colti (anche psicoanaliticamente) in un moto personale di assunzione del proprio sé anatomico e sociale, in cui il corpo, raccontato nella sua fragile lotta contro la dimensione «ex-tatica»<sup>20</sup> – ovvero di esposizione all'altro – giunge a performare azioni di senso che oltrepassano la volontà stessa del soggetto. Se in *metamorphHotel* [sic] (2007) «Narciso, Diana e altri transfer metamorfici ovidiani [subentrano] per tastare il polso alla trasformazione contemporanea di esistenze orfiche in “questo immaginifico Hotel che è la vita”, smarrite nel culto dell'apparenza e del sogno infranto, a caccia di una posizione nel mondo, di un desiderio che si avvera»,<sup>21</sup> in *Pinter's anatomy* (2009) il gioco dell'azzeramento identitario è il motore drammaturgico di un dispositivo scenico in cui nomi e cognomi di spettatori finiscono con l'essere trascritti su etichette che, durante la performance, finiscono su dita di cadaveri imbustati. È tuttavia nel ciclo di *Wunderkammer soap* (2006-2007) che si denuncia con evidenza la tensione tra la realtà biologica del sesso e la performatività di genere. Qui il dramma della soggettivazione arriva addirittura a promuovere spinte in direzione di autoannientamento, con l'esibizione di forme di acting out, cioè vere e proprie “messa-in-scena” di vissuti conflittuali con quell'angoscia che «non segnala tanto l'incontro con l'alienazione significante, ma con il suo resto, con quella parte del corpo che non accetta di sottomettersi alla Legge simbolica della castrazione che il significante introduce nel campo del vivente».<sup>22</sup>

Desiderosi di essere nel desiderio dell'altro, di essere riconosciuti nella coscienza dell'altro – perché, secondo Alexandre Kojève, anche l'altro (essendo a sua volta desiderante dell'altro) mi desidera – i protagonisti di *Wunderkammer soap* vivono il dolore di costruzioni culturali secondo una sintomatologia perturbante, in cui l'energia irrefrenabile del desiderio inscena (anche politicamente) la contraddittorietà di qualsivoglia di normalità. «Che cosa desidera il genere sessuale? – scrive infatti Butler –

<sup>19</sup> Stefano Ricci, Gianni Forte, in Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 32.

<sup>20</sup> Cfr. Judith Butler, *Subjects of Desire*, Columbia University Press, New York 1999.

<sup>21</sup> Luigi Romolo Carrino, *Eroe di ricci/forte* cit., p. 112.

<sup>22</sup> Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 371.

Può sembrare strano parlare in questo modo, ma lo sembra meno quando ci accorgiamo che le norme sociali che costituiscono la nostra esistenza, comportano desideri che non hanno origine nella nostra persona». <sup>23</sup> Una lotta fisica che, intrapresa per disfare anche le normalizzazioni sociali del maschile e del femminile, produce un enigmatico e a tratti melanconico autolesionismo. Nella serie *Wunderkammer soap Faust* spacca letteralmente in cucina il proprio cuore bovino con la scure, Ero si annienta nella bulimia (allo stesso modo con cui Pierre in *Pinter's anatomy* succhia le insegne delle gioiellerie per “esercitarsi ad appartenersi”), Isabella – assunti grottescamente su di sé i sembianti occidentali del maschio (mutande da uomo e baffi alla Duchamp segnati con la Nutella) – si scarnifica il seno sul muro per renderlo sterile, Tamerlano esiste unicamente nel tratteggio bianco a terra del perimetro del proprio cadavere. <sup>24</sup> Il portarsi in scena dis-fatti, attraverso performance che a loro volta dis-fanno l'intimo legame che subentra nella triangolazione dramatis figura-performer-spettatore restituisce l'irrefrenabile violenza che performa – nei termini usati da Butler – le matrici ideologiche e culturali operative sia all'interno che all'esterno dell'esistenza del soggetto.

Colpisce, in questa *soap* dissacratoria ispirata a Marlowe, l'apparizione di Didone in *Wunderkammer soap #1 didone*, divenuta negli anni una sorta di icona del teatro di ricci/forte, «(elisabettiana nel *wunderkammer soap*, eneidiana, e con maggiore incisività, nel Troia's discount), imperatrice transgenderizzata della notte, imperatore travestita d'ombra (archetipo junghianamente inteso), promiscuità di genere dell'anestetizzante abitudine all'annullamento, all'abbandono, nel primo caso subito, nel secondo caso dovuto per onore di mestiere». <sup>25</sup> Lo smascheramento della categoria ontologica del genere inscena qui il dissidio – come direbbe Husserl – tra corpo biologico (*Körper*) e corpo pulsionale (*Leib*). Imprigionato in una toilette/reggia, con vasca da bagno e urinatoi fioriti, il performer insegue il doppio speculare della sua Didone, perduto fra immagini di dive hollywoodiane e scarpe femminili, esibendo una nudità eletta a doloroso confine politico e parimenti martoriato dalla domanda d'amore dell'altro. Secondo «un'incessante attività, un disfaccimento, un “divenire disfatti” (becoming undone) che viene costantemente messo in scena, riperformato», se vogliamo riprendere un'immagine di Butler, <sup>26</sup> Didone gioca tra fantasmi di

<sup>23</sup> Judith Butler, *La disfatta del genere* cit., p. 26.

<sup>24</sup> Cfr. P. Ranzini, *Una riscrittura postmoderna del mito letterario* cit., p. 54.

<sup>25</sup> Luigi Romolo Carrino, *Leroe di ricci/forte* cit., p. 111.

<sup>26</sup> Judith Butler, *La disfatta del genere* cit., p. 14.



desiderio (ir)raggiungibili, stringendo a sé lo spettatore attraverso plurime traiettorie relazionali e convocandolo oltre il suo Edipo, affinché si smarrisca in un labirinto di proibizioni psicoanalitiche pre-sociali, coerenza eterosessuale, denaturalizzazione del sesso e possibilità di sopravvivenza. «Nell'imitare il genere – del resto – il drag rivela implicitamente la struttura imitativa del genere stesso, nonché la sua contingenza [...] siamo in presenza di tre dimensioni [...] di corporeità significativa: il sesso anatomico, l'identità di genere e la performance di genere».<sup>27</sup> Allo spettatore, che i registi pongono a una distanza intima dal performer, non rimane che confondere la propria immagine con quella di Didone, dislocandosi con lei nell'infinto gioco di riflessi dello specchio che domina la toilette, varco anarchico con cui entrare in un regno politico. La regina, infatti

ha un regno. Il regno è la sua prigione e lei stessa ne ha delimitato i confini. Brani di immagini la osservano, ne amplificano il dolore, moltiplicazioni del volto su cui si scioglieva lo sguardo del suo amante. Quel volto strappato dalle riviste e attaccato alle pareti. Quel volto di una Lady Didone che non era lei. Non lei. Non per lui. [...] Un'immagine che non può essere indossata: diventa maschera, quando invece la tristezza è vera. Reale. [...] Lady D. Lady Didone non è uomo, non è donna, è entità. È l'afflitto corpo rimasto dopo il pasto vorace di un amore di passaggio. Un amore il cui percorso rimane tatuato sulla pelle. Non c'è sapone che possa eliminarne le tracce. Un amore che taglia la carne con la stessa lama con cui l'ha fatta esultare, la scuovia lasciandola nuda. A terra. A dibattersi. Ad annaspere. A cercare aria nella pozza delle lacrime raccolte. A cercare dolcezza nei baci stampati sulla ceramica delle piastrelle. A cercare calore nella morta pelle di un animale qualsiasi. A cercare conforto negli occhi degli sconosciuti spettatori che la osservano. Un amore che l'ha lasciata a cercarsi disperatamente nello scrigno dei ricordi, in un passato che prima di lui non sembra mai essere esistito. Prima di lui. Il nulla. Dopo di lui. Questo.<sup>28</sup>

La performance restituisce la domanda d'amore infinita di un soggetto abitato da un vuoto centrale. La supposta ineluttabilità binaria di genere e sesso qui collassa tra barba e bolle di sapone, deodoranti e lacrime: se da un lato Didone insegue nelle foto di attrici e nell'eyeliner una significazione interiore, dall'altro è afflitta dall'ingombro fallico che la significa. Il

<sup>27</sup> Judith Butler, *Questione di genere*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 194-195 (ed. or. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990).

<sup>28</sup> D.G., *Faust. Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo, disintegrati e dammi pace*, «Sipario.it», 05 febbraio 2014 (<<https://www.sipario.it/recensioni/prosa/item/8373-wunderkammer-soap-di-ricci-forte.html>>; ultima consultazione 29 aprile 2022).

corpo viene teatralizzato dai sintomi, che si trascrivono – con tanto di segni – su porzioni di pelle. Tutto va ri-scritto, ri-significato e gli organi vanno artaudianamente espulsi, a partire dall'organo fallico che va letteralmente scritto per essere scorporato dal corpo (imposto) del linguaggio:

il naso ti ricorda la O del nome mio. via. (segna il naso con la matita blu) divento una A. alzo gli occhi per guardarti meglio (segna sotto e sopra gli occhi) sgretolo i segni delle ore non vissute con te (si segna la fronte per eliminare le rughe) [...] innesto curve che mi legittimano. (segni intorno ai capezzoli e intorno ai glutei) non sono quello che vedi. Sono quello che vorrai. sono? Dimmelo tu. quanto bisogna essere leggeri per prendere il volo? (afferra il cazzo e lo segna con una X) / zavorra. / la tua kidman. / zavorra / la tua kidman. / zavorra. / la tua kidman. / (continua a segnare il corpo)... [...] <sup>29</sup>

*“Macadamia nut brittle”*: performatizzare la precarietà

Con *Macadamia nut brittle* (2009) la riflessione sulle slabbrature linguistiche raggiunge i momenti più alti dell'attuale percorso dell'ensemble. Stefano Ricci racconta come in questo spettacolo

[s]i è trattato [...] di affrontare il tema delle “mancanze”, nostre e degli altri. Sono iniziate le improvvisazioni sull'assenza, sulla idealizzazione e la frustrazione del vuoto. E su quel che resta. Molteplici suggestioni, molteplici domande. Allora dov'è il dolore? Dove si nasconde? È sempre lo stesso? Dove si aggrappa? Come ritorna? Lanciando temi su questa linea: cercare dove si occulta la castrazione di un sentimento che ancora esiste. Lentamente questa “pena” su cui lavoravamo ha cominciato a prendere forma e a edificarsi sui corpi. E da qui, nasce la sequenza di Andrea, alla lavagna, che cerca negli organi disegnati l'Altro, il grande assente. <sup>30</sup>

Esperiti negli anni precedenti il senso di assenza, quel *manque-à-être* generativo che dischiude al prossimo, in *Macadamia* la ricerca dell'altro-della-mancanza si confonde con la ricerca dell'altro-merce, del corpo dell'altro mercificato, in una compulsiva reiterazione del desiderio feticista del possesso (impossibile) del prodotto in ultimo desiderato. Essendo di fatto il desiderio – come ricorda Laplanche-Pontalis – irriducibile al bisogno

<sup>29</sup> ricci/forte, *Wunderkammer soap #1\_didone*, in Francesco Ruffini (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte* cit., p. 148.

<sup>30</sup> Stefano Ricci, in Andrea Porcheddu, *Impronte emotive del nostro tempo. Colloquio con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 48.

del soggetto (considerato che esso dipende dalla fantasia di questi e non da un oggetto vero e proprio) e neppure riconducibile completamente alla domanda (imponendo quest'ultimo un riconoscimento assoluto, che travalica il linguaggio e lo stesso inconscio dell'altro) i protagonisti lottano con il desiderio di essere riconosciuti dall'altro nell'attesa di esserne accolti. Devastante in questo senso è la sequenza tra vittima e carnefice di *Kindergarten. Gioco. Viaggio fisico attraverso le realtà ricreate*, in cui Giuseppe prende a calci Anna/Wonder Woman-innamorata, sputandole addosso e strappandole i capelli, per poi torturarla con mollettoni:

Anna Gualdo in costume wonder woman, clown malinconico, vestale di un rito pagano e ludico in cui si giocano le miserie umane rese ridicole da tanta foga nel farsi fare del male. Legata, seviziata, soffocata da un nastro isolante per sedare il suo implorante desiderio di amore anche quando l'accanimento sadico subito diventa una perversa dimostrazione di come l'essere umano più soffre e più agogna l'amore. Le fa dire "ti amo-ti amo da impazzire-sei dolce-protettivo-noi non ci lasceremo mai-grazie di esistere". Non servono le mollette infilzate nella carne come ferali banderilla sul garrese del toro stramazzone al suolo, lo sputo colato sul corpo – gesto spregevole e offensivo di una dignità umana perduta – a farla ricredere. Il bisogno d'amore divenuto patologia cronicizzata.<sup>31</sup>

Con modalità simili il fuoco del desiderio incendia anche la sequenza Incontro casuale a due, declinato in quattro varianti da Andrea Anna Giuseppe Fabio: aspettativa\_sesso\_delusione che offre la rievocazione lacerante di un incontro sessuale nato in una chat porno a pagamento, ricostruita attraverso la ripetizione ipnotica di un turpiloquio che permea di fatto una catena simbolica (in)significante, a testimoniare quanto una nevrosi ossessiva possa esser tristemente sedotta dalla possibilità di scoprire (o forse solo scongiurare) l'essenza ultima dell'amore. Di fatto, qui, riprendendo il pensiero elaborato da Lacan nel Seminario XX, «il fallo diviene [...] l'obiezione principale all'esistenza del rapporto sessuale, sebbene il suo utilizzo sia inconsciamente finalizzato proprio a fare esistere il rapporto sessuale».<sup>32</sup> L'attrazione sessuale violentemente esplosa nell'ascensore tra i protagonisti – «sospesi, come due astronauti verso un pianeta nuovo. e vista da fuori, sembriamo veramente una coppia. Sembra una cosa che potrebbe funzionare, che meraviglia!» [sic] – si frantuma nello squallido

<sup>31</sup> Roberto Rinaldi, *Un implorante desiderio di vita: è Macadamia*, «Teatro.it», 8 febbraio 2021 (<<https://www.teatro.it/recensioni/macadamia-nut-brittle/un-implorante-desiderio-di-vita-e-macadamia>>; ultima consultazione 20 giugno 2021).

<sup>32</sup> Massimo Recalcati, Jacques Lacan, *Desiderio, godimento, soggettivazione* cit., p. 467.

invito conclusivo: «se vuoi ci sta il bagno, vatti a dare una pulita!». La spinta impetuosa e cieca di un godimento invasivo, orientato in realtà all'uno del proprio sé (e non all'altro) – per cui il soggetto non gode del corpo dell'altro se non per mezzo dell'organo fallico – e la drammaticità di un desiderio che intende l'amore come atto di parola e di accoglienza nell'altro – si stemperano in una luttuosa melanconia conclusiva che – affidata ai quattro personaggi Andrea, Anna, Giuseppe e Fabio agglutinati in un'unica entità emotiva (o sciolti come in un'unica coppa di gelato abbandonata) – piange (secondo i parametri di un'estetica rigorosamente pop, declinata tra Georges Bataille e il Mulino Bianco) l'oggetto perduto:

ANDREA [...] sembravo thor e tu dici “vatti a dare una pulita?” mi precipito offeso in bagno. La carta igienica mi si appiccica addosso, sembra di cartapesta [...] io sono illuso forever / ANNA mi guardo allo specchio, tutta sporca. questa carta igienica mi fa sentire ancora più merda. e io che lo credevo come kevin kostner. Mi viene da piangere. [...] / GIUSEPPE nemmeno gli era venuto in mente di potermi accompagnare. trattato peggio di una marchetta rumena. [...] / FABIO in taxi c'è la radio accesa. trasmettono “perdere l'amore” di massimo ranieri. Perché l'autostima no?! Avevamo parlato di stelle tutta la sera. [...] che tristezza, sembra margherita buy in uno qualsiasi dei suoi film... e scrivo la parola fine sul finestrino. [...] GIUSEPPE (Prende una corda. Inizia a saltare) [...] sparami un colpo non c'è domani / ti lecco il buco mi succhi l'uccello / ti apro la gola col coltello [*sic*].<sup>33</sup>

Se il “manzo conosciuto in cam” non è in grado di sostenere i sogni dei protagonisti e argina i loro desideri di felicità attraverso una mera prestazione fisica, ciò che più colpisce in *Incontro casuale a due* è l'interscambiabilità della narrazione tra protagonisti, secondo un tipico meccanismo presente in vari spettacoli di ricci/forte, per cui le dramatis personae esibiscono una porosità metamorfica, in cui scivola senza sosta qualsiasi principio organizzatore identitario. Gioie, timori, fantasticherie ma pure grida, spasimi e sorrisi si distillano l'uno nel corpo dell'altro, secondo il principio fisico dei vasi comunicanti, al fine di – seguendo il pensiero lacaniano – «scorticare [...] [l']aderenza di anatomia e ontologia, andando verso una decostruzione radicale dell'essere del sesso. [...] non c'è un essere uomo e un essere donna».<sup>34</sup> Riflettendo del resto su Macadamia, Ricci dichiara:

<sup>33</sup> ricci/forte, *Madamamia Nut Brittle (primo gusto)* cit., pp. 79-80.

<sup>34</sup> Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione* cit., p. 470 [corsivo presente nel testo originale].

## Metamorfosi queer

non ci interessava raccontare lo scandalo di ragazzi di vita losangelini che si sbraccettano in cambio di un tozzo di pane [...]: volevamo raccontare il bisogno, comune a tutti, di colmare quel vuoto enorme, tappare quel buco nero dell'esistenza, anche attraverso il sesso. [...] non ci interessa fare i portavoce di un genere. In quella libertà di codici che noi utilizziamo, in quella elasticità assoluta, è chiaro che anche il tema dell'identità non può essere declinabile in termini di categorie.<sup>35</sup>

In *Macadamia* i protagonisti esistono come fantasmi, ovvero come istanze temporalizzate di desiderio, soggetti la cui integrità socialmente (in)accettabile è stata linguisticamente marchiata da cornici discorsive di una eterosessualità riproduttiva, messa in bella mostra nelle tre lavagnette esibite dai performer all'inizio dello spettacolo: «1. FROCIO, 2. BSX, 3....».<sup>36</sup> La scena non è altro che un mattatoio in cui rinchiudere

la contraddizione tra la rappresentazione del sé e le aspettative del presente, nonché il moto stesso che alimenta tale scotomizzazione, l'alienazione, la mortificazione dell'attesa di un'esistenza diversa, di un amore di esistenza autentica [...]. Il segno insiste sullo scarto irrazionale avvertito tra quello che si è, quello che si è diventati, quello [che] si poteva essere. Sono storie estrapolate dalla quotidiana anormalità, suggerendo il superamento della tragedia contemporanea dell'identità attraverso l'immaginazione, provando ad arrestare l'ingranaggio del micidiale congegno che stritola, esclude, autoassassina [...].<sup>37</sup>

Costanti strategie di sfigurazione e riconfigurazione corporea comportano il ritorno alle pulsioni pregenitali non ordinate dal fallo e distribuite sugli orifizi del corpo, più volte invocati dai protagonisti come luoghi di redenzione e possibilità di rinascita. Da questo punto di vista, *Macadamia* conduce lo spettatore attraverso una vera e propria topografia performativa del piacere e del dolore, che nel tempo la regia di ricci/forte ha eletto a prassi sinestetica di indagine esistenziale sul corpo del soggetto (non solo attorico, ma anche spettatoriale), riprendendo e potenziando le dinamiche drammaturgiche efficacemente collaudate in *Wunderkammer soap #1 \_didone*:

Quel corpo è lì, con il suo sudore, le sue lacrime, il suo muco, il suo make up sgocciolante, la lacca e il deodorante vaporizzati, il lampeggiare degli

<sup>35</sup> Stefano Ricci, Gianni Forte, in Andrea Porcheddu, *Impronte emotive del nostro tempo. Colloquio con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., pp. 45-46.

<sup>36</sup> ricci/forte, *Macadamia Nut Brittle (primo gusto)* cit., p. 65.

<sup>37</sup> Luigi Romolo Carrino, *Leroe di ricci/forte* cit., p. 110.

occhi e il palpitare dei suoi orfizi. [...] La scena intera e il suo svolgersi sono soglia, in cui collocare *la coabitazione tra spettatori e spettacolo*, che costituiscono insieme, qui e ora, la realtà dell'evento performativo e fruitivo. Il movimento è dalla finzione all'incarnazione (un *corpo* che si disfa in *carne* [...]), dalla finzione del suo farsi reale, percezione, condivisione, linguaggio sensibile che possa tradurre, mediare, *rimediare* l'immateriale di un'immagine auto-referente, di una finzione congelante.<sup>38</sup>

Dalla profonda angoscia che si schiude nel corso dello spettacolo i protagonisti muovono in direzione di una possibile, autentica umanizzazione della loro esistenza, scoprendo la propria vulnerabilità. Calate le maschere di gatto Silvestro, Titti e dei Simpson, che velano massmediaticamente la loro interiorità, essi rifiutano alla fine quell'essere-per-la-morte normativo che trasforma ciascuno di noi in pallina da gelato – «questo è un mondo di häagen-dazs su misura / da sx verso dx / macadamia 180 x 67 / illusioni ancora in programmazione / shopping selvaggio e divoratore accanito di smarties»<sup>39</sup> [*sic*] grida Anna all'inizio di *Macadamia* dopo i sospiri da porno movie – rivelandosi unici e affascinanti soggetti di metamorfosi. Dai corpi feriti e coperti di cellophane, perimetri carnosi di battaglie e traumi inammissibili, si dischiudono infine come fragili creature di desiderio. Un desiderio che non è tuttavia

solo consumazione dell'oggetto e di se stessi, ma [...] anche [...] ciò che resiste a qualunque sogno totalitario, a qualunque impresa di omologazione. [...] Non dobbiamo dimenticare che la parola “desiderio” non rinvia solo allo scandalo di una insoddisfazione che si rinnova perennemente, ma anche alla fertilità della generazione, alla soddisfazione del riconoscimento, all'esistenza di un orizzonte che è speranza, avvenire, frutto, realizzazione, visione, sogno, comunione senza promessa di liberazione, singolarità, dono, possibilità.<sup>40</sup>

Il luogo da cui ripartire, da cui rifondare la società, sono le tendine fiocamente illuminate di Barbie e Winnie the Pooh ove, nel buio finale di *Macadamia*, trovano rifugio i silenziosi corpi eroticamente martirizzati di Giuseppe, Fabio e Andrea. Parimenti a quanto accade nella toilette infernale di Didone, nella cucina/obitorio di Faust o tra l'asfissiante tempesta di neve di *grimmless*, ricci/forte aprono allo spettatore la possibilità di

<sup>38</sup> Francesco Paolo Del Re, *I “senzascarpe” di ricci/forte. Desideri di fluidità mediale e identità alla deriva* cit., p. 74 [corsivi presenti nel testo originale].

<sup>39</sup> ricci/forte, *Madamamia Nut Brittle (primo gusto)* cit., p. 66.

<sup>40</sup> Massimo Recalcati, *Introduzione* cit., pp. 16-17.

un'alleanza. La materialità dell'incontro tra corpi precari come prassi per performare una nuova umanità. La «promessa politica del performativo» con cui – nel suo *Soggetti del desiderio* del 1999 – Butler investe di nuove responsabilità la società pare dunque inverarsi in spettacoli che sono

rituali di confessione e reintegrazione [e che], alla lunga, producono negli attori un accumulo di energia, anche erotica, destinata a scatenarsi nell'orgia-festa finale, dove le varie individualità possono ritrovarsi, alla pari, e fondersi in una comunità. A fare da collante, e insieme da emblema sacramentale di questa fusione, la pioggia che di volta in volta può essere di sangue, sperma, piscio, merda... Questa scarica di energia contagia il pubblico con la sua fisicità liberatoria, con la sua febbre erotica, con il suo senso di comunione. [...] Fa collassare l'immaginario sulle anime e sui corpi, liberando gli effetti della collisione in un teatro terapeutico [...] [all'interno di] un mondo di "Io" e di oggetti (ma anche il corpo dell'altro è un oggetto), dove incontrarsi è impossibile.<sup>41</sup>

La dimensione messianica del performativo, che Butler e Athanasiou riconoscono come espressione in grado di materializzare una «realtà aperta», si fa con ricci/forte possibilità reale di coabitazione plurale, agorà civile per un'alleanza queer ove stringere – per dirla con la Butler de *L'alleanza dei corpi* – «alleanze difficili e imprevedibili nella lotta per la giustizia sociale, politica ed economica» restituendo un'umanità vera a tutte le vite precarie. Oltre il glam e i glitter, scavando tra i gelidi carrelli del supermercato o sfilandosi i coltelli conficcati tra i genitali, si può incespicare in un'etica della contingenza, e subirne la meraviglia. Tutto sta a inciampare, come scrisse Sartre, in un *petit décalage*, un piccolo scarto che apra all'eventualità dell'incontro,<sup>42</sup> alla personalizzazione della vita.

<sup>41</sup> Oliviero Ponte Di Pino, *Una retorica della trasgressione. Antropologia del teatro di ricci/forte*, in ricci/forte, *grimmless*, Titivillus, Pisa 2012, pp. 16-17.

<sup>42</sup> Cfr. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione* cit., p. 424.