

Il più grande performer vivente

Il teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella

*Carlo Titomanlio, Igor Vazzaz**

1. *Corpo di mille catene*

Una decina di spettacoli in venticinque anni, nessun testo drammaturgico pubblicato, pochissimi contributi critici a loro dedicati: basterebbero questi pochi dati per descrivere la resistenza di Antonio Rezza e Flavia Mastrella alle forzature del vorace sistema produttivo e allo stesso tempo la loro iscrizione nei ranghi della performatività contemporanea, che si lascia difficilmente anatomizzare o ridurre, prediligendo il frammento all'opera fatta, finita e consegnata agli annali.

Negli studi sulla teatralità del nostro tempo è abbastanza comune marcare taluni episodi come eventi inseparabili dal proprio creatore. Questa marcatura dice forse di un'avvenuta transizione da un teatro eminentemente d'autore, o di parola, che può essere agito da esecutori diversi ai quali viene consegnato sotto forma di testo scritto, a un teatro di situazione (o di *personalità*), che nasce sotto forma di scrittura scenica sulle assi del palcoscenico, elaborato fisicamente da uno o più soggetti coinvolti.

Si tratta di una visione quantomeno avventata e talora smentita dai fatti. Tuttavia, il caso di Antonio Rezza, almeno a parere di chi scrive, tende a confermarla: sebbene egli sostenga che il suo teatro abbia un avvenire oltre la sua presenza, riesce difficile immaginare i suoi spettacoli disgiunti dal corpo che li ha "scritti"; o meglio, "non scritti", secondo la dicitura che lo stesso Rezza appone ai suoi titoli.

Recensori fedeli e commentatori occasionali fanno esercizio di aggettivazione per descrivere le azioni e affabulazioni di Rezza: ciniche, dissacratorie, folli, ribelli, travolgenti, tracotanti, e così via. Tra i suoi esegeti (non molti, ma il numero è destinato a crescere) c'è anche chi ha scomodato, non senza ragioni, Carmelo Bene e Antonin Artaud, almeno per compararne l'indole anarchica e la sfacciata aggressività nelle apparizioni pubbliche.¹

* Carlo Titomanlio è l'autore del primo paragrafo, Igor Vazzaz del secondo.

¹ È del 2009 la pubblicazione di un volume di Mario Balzano dal titolo *L'eredità di Artaud in Italia* (UNI Service, Trento), in cui Rezza, dopo Carmelo Bene e prima di Andrea Cosentino, è assunto come testimonianza di un'eredità artaudiana nel teatro italiano degli ultimi decenni (si legga in particolare il cap. VI *Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, pp. 185-200).

Rinunciando a perseguire difficoltosi tentativi tassonomici e indagini genealogiche, occorre innanzitutto dire che Rezza e Mastrella sono due artisti contemporanei. E così come nell'universo delle cosiddette arti visive l'inseguirsi delle forme e la stratificazione di riferimenti culturali negano la possibilità di adoperare categorie confortevoli, allo stesso modo l'attività dei due artisti (stretti in un sodalizio che dura da oltre un quarto di secolo) sfonda i limiti dell'azione visivo-performativa. A ciò si deve aggiungere la varietà delle "destinazioni d'uso" dei loro materiali, con il continuo e temerario avventurarsi nei territori del cinema, della televisione e della letteratura (quest'ultima esclusivo appannaggio di Rezza, autore a oggi di quattro romanzi, pressoché ineffabili per genere e stile),² ricavando da ciascun supporto un invito a procedere, senza cautele né comode applicazioni del mezzo.³ Ancora oggi la visione di *Troppolitani*, la serie di "interviste a corpo libero" che RaiTre ebbe l'ardire di trasmettere tra il 1999 e il 2000 e la cui proiezione precede spesso l'inizio degli spettacoli teatrali, sortisce un effetto dirompente, per la capacità modernissima, crudele e spassosa di raccogliere tracce di un'urbanità sfuggente: il montaggio spietato di quesiti nonsense rivolti a frastornati passanti, con un'impudenza cinica che può ricordare quella di Nanni Loy e del suo *Specchio segreto*, riesce a smontare i meccanismi della comunicazione tele-guidata. Quando Rezza definisce "(non) scritti" i propri spettacoli, negando la possibilità di verbalizzare in un copione l'insieme di atti e parole offerto al pubblico, non lo fa per inserirsi nel solco di una moderna tradizione generatrice che fa a meno del testo scritto, quanto per ribadire la fondamentale interazione con uno spazio, con un'architettura scenica: interazione indescrivibile a parole, che non può essere restituita cioè attraverso il tradizionale binomio drammaturgico dialogo/didascalie. Piuttosto che *scritto*, lo spettacolo è dunque *costruito* a partire da un campo d'azione, vissuto e introiettato. Più volte Rezza ha spiegato e difeso il metodo di lavoro cui si assoggetta, praticato con rigorosa disciplina e fondato sull'indipendenza delle due singolarità, senza gerarchie né condizionamenti reciproci. *L'incontro* tra gli scenari realizzati dalla Mastrella e il corpo di Rezza non è progettato a monte, ma si verifica per la prima volta durante le prove (si tratta solitamente di collaudi aperti a un pubblico fidato,

² Tutti editi da Bompiani: *Non cogito ergo digito (romanzo a più pretese)* (1998), *Ti squamo* (1999), *Son(n)o* (2005), *Credo in un solo oblio* (2007).

³ Analogamente, la filmografia del duo, formata da corti e lungometraggi scarsamente distribuiti pur avendo partecipato con successo a diversi festival cinematografici, mostra chiaramente un intento antinarativo e disgregatore, puntando sulla manipolazione dei codici cinematografici. Ricordo *Escoriandoli*, fischiate al Festival del Cinema di Venezia nel 1996 e poi inevitabilmente divenute un oggetto di culto per pochi, per le trovate registiche "beniane", stilisticamente azzardatissime, per la sceneggiatura sregolata (firmata da Rezza e Mastrella), per il cast femminile sorprendentemente ricco che si incontra nei cinque episodi, formato da Valeria Golino, Isabella Ferrari, Valentina Cervi e Claudia Gerini. Cito anche il DVD *Ottimismo democratico*, a cura di Francesco Carra, Kiwido, Roma 2008, che raccoglie dodici cortometraggi autoprodotti dalla coppia negli anni Novanta.

che è parte del divenire dello spettacolo), quando si traduce immediatamente in uno *scontro*, un vincolo imposto alle infinite possibilità di movimento sul palcoscenico. È solo attraverso questo *incatenamento* che si delinea il tragitto della performance. Il luogo dell'azione si mostra pertanto nient'affatto neutro, anzi deve essere considerato a tutti gli effetti un "dispositivo" o, per usare le parole della Mastrella, un assemblaggio di "quadri di scena": «Il quadro di scena è il contrario della maschera. Lascia il viso e tracce di corpo in mostra. Fa da architettura, da costume, da ambiente».⁴ Fin dai primi lavori, la fisicità di Rezza si posiziona e scatena all'interno di tali quadri, concepiti come tendaggi che possono essere attraversati, indossati, penetrati: in tal modo le tele condizionano i movimenti e contribuiscono all'invenzione delle storie.

È ciò che avviene in *Pitecus*, spettacolo datato 1995 e da allora replicato innumerevoli volte, a testimonianza del suo porsi come spartiacque nella produzione di Rezza oltreché modello di una costruzione che si ripeterà, rigenerandosi, negli spettacoli successivi.⁵ Il pubblico si trova dinanzi a una scena instabile e mutante, fatta di stoffe dai colori sgargianti e teli forati appesi a un'esile architettura di fili metallici. Un ambiente di immaginaria geometria, abitato come fosse un *tableau vivant* da una serie di personaggi irregolari, individui senza storia e senza forma, non reali ma supplenti di una realtà minorata a cui si allude appena, per dichiararla prossima al decadimento.⁶ Il binomio "scene e costumi" è in questo caso davvero indissolubile, le scene essendo i costumi e viceversa.

Il volto-maschera dell'attore, solista stregonesco che da posseduto diventa repentinamente possessore, ospita identità compresse e represses, ciascuna per ogni fessura nei teli, alla quale sembra corrispondere o rimanere impigliato seguendo una indecifrabile linea drammaturgica; per poi trasformarsi in un molesto e ingiurioso protagonista che inveisce contro la platea, colpevole di scarsa attenzione o intelligenza.

⁴ Flavia Mastrella, dalla trasmissione radiofonica *RezzaMastrella: la poetica del frammento/brandi e brandelli*, a cura di Laura Palmieri, RadioTre, 12 maggio 2010.

⁵ Di fatto, anche dal punto di vista della produzione e della distribuzione, *Pitecus* segna un cambio di passo rispetto ai precedenti lavori, confinati nella penombra di festival di basso profilo ma comunque segnati dalle medesime intenzioni paradossali: mi riferisco a *Nuove parabole* (1988), *Barba e cravatta* (che conobbe nel 1990 la ribalta del Festival di Avignone, rappresentato in francese), *I vichinghi elettronici* (1991), *Seppellitemi ai fornelli* (1992).

⁶ È la voce astiosa di «una fauna molto nostrana di arruffoni indifferenti e malnati», come scrisse molti anni fa Franco Quadri in un'intuitiva recensione dal titolo *Quel diavolo di Rezza*, «la Repubblica», 22 gennaio 1997. Ma è anche una specie asessuata, a cui mancano le prove del dimorfismo sessuale: «Ero ossessionata dalla mancanza del movimento, del corpo nell'arte figurativa. Da quando ho incontrato Antonio ho trovato chi potesse abitare le mie scene, i miei habitat. Il suo corpo androgino è perfetto per me, rappresenta il femminile e il maschile». Flavia Mastrella, intervista rilasciata a Giulia Abbate, *Mastrella: l'ambiente teatrale è maschilista*, «D - la Repubblica», 22 aprile 2013, <http://d.repubblica.it/personaggi/2013/04/22/news/intervista_flavia_mastrella-1621649>.

Non meno plastica del corpo è la voce, perversa o assottigliata, grottesca o sfacciata, comunque mai realistica, continuamente trasfigurata da un interruttore invisibile e portata a restituire le tonalità scalari di un dialogo impossibile. Nello scindersi in due o più personalità, differenti solo per la posizione – o meglio per la scena-costume che li contiene – Rezza non fa nulla affinché questi rappresentino qualcosa, li rende unicamente soggetti capaci di autopresentarsi in maniera ossessiva, traendo comicità dalla reiterazione, dalla decontestualizzazione del personaggio/situazione:

Il viso alienato di Antonio Rezza e la sua comicità sublunare, la sua mimica schizoide fanno bene agli occhi e all'anima. Quella di Rezza è una vibrazione elettrica che attraversa i generi comici e li polverizza dentro una maschera che riesce a fondere la parodia, la gag, la provocazione, la reiterazione che sfocia nell'assurdo, l'idiozia metafisica.⁷

1.1. *L'evoluzione del Pitecus*

Come detto, gli spettacoli successivi, a cominciare da *Io* (1998), mostrano una consonanza stilistica con *Pitecus* (ne discendono, potrebbe dirsi, giocando sull'etimologia del titolo), sia per quanto riguarda la componente verbale, sia per la natura del dispositivo scenico. Strutture praticabili ed elementi mobili vengono plasmati dalla mano della Mastrella tenendo in prospettiva riferimenti espliciti alla storia dell'arte novecentesca:

Tastare le sculture degli altri mi provoca infinite idee. Nella Galleria della Vetrina a Roma il gallerista mi permetteva di toccare le opere esposte. [...] Dopo un'approfondita palpeggiata alle opere di Fausto Melotti ho visto, nell'insieme indistinto, l'impianto strutturale di *Io*, una fessura rettangolare per l'identità e l'egocentrismo.⁸

La ritmica leggerezza dei *teatrini* di Melotti, la dilatazione della profondità delle tele lacerate di Lucio Fontana, la sospensione dinamica delle archi-sculture di Calder; sono alcune delle impressioni assimilate dalla scultrice e applicate a elementi eterogenei: «spesso lavoro su materiali di scarto, soprattutto quelli che trovo in spiaggia. Sono oggetti consumati, attraversati, modificati dal mare. Hanno in sé una storia pregressa, un vissuto. Un'eredità che deve essere interpretata. Sono il ricordo della vera funzione dell'oggetto».⁹

Stoffe, cordami, carta, oggetti di recupero e profili metallici partecipano al cogente imbrigliamento del corpo di Rezza, strutturandosi allo stesso tempo come universi

⁷ Marco Lodoli e Paolo Repetti, *Smorfie, spigoli e risate*, «l'Unità», 3 gennaio 1996.

⁸ Flavia Mastrella in *La noia incarnita. Il teatro involontario di Flavia Mastrella e Antonio Rezza*, a cura di Rossella Bonito Oliva, Barbès, Firenze 2012, p. 48.

⁹ Flavia Mastrella in *Mastrella: l'ambiente teatrale è maschilista*, cit.

variopinti, godibili, esteticamente accettabili, in grado di conservare la loro virtualità oggettuale anche al di fuori dello spazio performativo.¹⁰

È così che l'habitat, condensazione inverosimile o estrema sintesi di spazi, assume i connotati di una *macchina inutile* che Rezza utilizza come pulpito laico da cui lanciare le proprie escogitazioni verbali: giocati su meccanismi iterativi e contorsioni semantiche, i dialoghi rezziani sono sempre racchiusi nella logica strutturale dello sketch, del frammento.

Il singolo "pezzo", a prescindere dalla lunghezza e dal contenuto, viene proposto con una sua integrità; quel che è più interessante è che la sua pienezza dipende proprio dal telo che lo "ospita", come se da questo traesse forza fino al suo naturale esaurimento. Tra due pieni si apre un vuoto, o meglio una frangia lungo la quale infuria una sorta di guerriglia che coinvolge (o travolge) il pubblico a colpi di impropri o palline di carta insalivate.

Dalle strutture bidimensionali dei primi spettacoli a quelle tridimensionali dei lavori successivi il passaggio è più breve di quanto sembri e si spiega con l'esigenza di non fermarsi, di non congelare la ricerca né farsi sopraffare da uno schema consolidato, riconoscibile o prevedibile. In *Fotofinish* (2003), mentre l'apparato scultoreo si compone di voluminosi oggetti dalla funzionalità polimorfica (come gabbie a mo' di grattacieli e sfere di stoffa bianca che si fingono ospedali semoventi),¹¹ la dinamica scenica si arricchisce di un secondo performer, Armando Novara, la cui identità è però repressa e può esprimersi unicamente con il corpo, interagendo come un "doppio" muto di Rezza.

Privati della parola sono anche Ivan Bellavista e Giorgio Gerardi in *Bahamut* (2006), dove agiscono nel ruolo di due portantini, due schiavisti schiavizzati. Qui la scenografia ha come rimando visuale le costruzioni di plastica che attirano i bambini sulle spiagge, un'intelaiatura di tubolari dai colori smaglianti (prevalgono verdi, gialli, rosa), tessuti elasticizzati, reti e scivoli. Ma in questa specie di *boîte à jouer* tornano anche le velature di tessuto che si animano quando Rezza vi si introduce, testa, mani e corpo.

In *Fotofinish* e *Bahamut* la fisicità di Rezza sembra guadagnare in veemenza rispetto ai precedenti spettacoli, eccitando con la sua foga prorompente la staticità dell'ambiente scenico. La definizione di "più grande performer vivente", autoproclamata, è immodesta quanto basta per essere scambiata per una provocazione; ma è anche un'enunciazione fondamentale fin dal sostantivo utilizzato. Rezza liquida l'ipotesi di una sua appartenenza alla categoria degli attori propriamente detti: nessuna identità è attribuita ai personaggi, al massimo una voce, un suono, limite asin-

¹⁰ Prestandosi quindi alla presentazione entro spazi espositivi "tradizionali", come gallerie o musei.

¹¹ Gli oggetti saranno esposti nel 2006 alla GAM di Bologna in una retrospettiva dedicata al lavoro dei due artisti, dal titolo *Anamorfosi*.

totico del valore caratteriale.¹² Al contrario, la mobilità del performer è frenetica e sfrenata, anche quando inventa un pretesto per un fulminante aforisma o per uno screezio fortemente cercato con uno spettatore che lo “costringe” a uscire dall’habitat. Ma si tratta, ovviamente, di interferenze attese, di rimbalzi previsti. Mentre l’*antilingua* teatrale di Rezza – disinibita, pronta allo scherno e incline al turpiloquio – insorge contro la dittatura dei significati e diserta la logica della comunicazione, il suo comportamento è quello di un buffone egocentrico e instancabile, quasi che lo spettacolo fosse un gioco di ruolo sfuggito al controllo e alla censura. «I significati annegano nel bisogno di muovere il corpo»,¹³ dichiara Rezza, toccando quello che è uno dei punti fondamentali della propria poetica, lo sfiancamento a cui sottopone il corpo in scena. Solo nello sforzo fisico, nell’impegno corporeo totale e quasi parossistico, Rezza trova la giustificazione etica, anzi deontologica, del prodotto offerto al pubblico pagante. La performance diventa così ostentazione muscolare e si legge come un atto di suprema moralità da parte di un immoralista convinto:

Perché il corpo produca qualcosa di teatralmente interessante è necessario che condizioni e comportamento siano diversi da quelli quotidiani. Anche se le pratiche sceniche di Rezza hanno più a che fare col gioco che col rito, verrebbe da dire che quello che egli offre agli spettatori sia una specie di sacrificio laico. E viene in mente, a proposito del trattamento che egli riserva al suo ruolo d’attore, la dialettica grotowskiana di “apoteosi e derisione”.¹⁴

La protervia somatica si somma a quella linguistica, in un’espressività ridondante fatta di spigoli e ghigni, abbruttimenti da clown e schizofrenici viraggi mimici. La costumistica, quando non coincide con il corredo variopinto e improbabile dell’abito/habitat, è azzerata in una sorta di nudità eroica.

Forse il grado apicale di intervento sul dato somatico, stando alle dichiarazioni di Rezza, si raggiunge in *7 14 21 28* (2009): in un allestimento scenografico che sembra fornire una rappresentazione ideogrammatica del reale (il titolo stesso contiene un simbolo grafico che evoca la scrittura cinese), Rezza tratta i personaggi alla stregua di grotteschi mascheroni zoomorfi o corpi baconiani. Drappi ed elementi basculanti vanno a formare una sorta di altalena o camera di tortura (rosso e bianco le tinte dominanti, come a voler riprendere la più antica delle contrappo-

¹² È emblematico in questo senso uno dei primi sketch di *Pitecus*, in cui un uomo vende pezzo dopo pezzo il proprio corpo, finché non gli rimane altro che la voce.

¹³ Antonio Rezza, intervista rilasciata a Vito Scalisi, *Il grido di Antonio Rezza*, «Post.it», V (2009), 9, p. 6.

¹⁴ Paola Quarenghi, *Due braccia, mezza faccia. Il corpo-teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, in *Out of order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo*, a cura di Maia Giacobbe Borelli, Bulzoni, Roma 2012, p. 74.

sizioni cromatiche), un ambiente che ancora una volta costituisce una limitazione inflitta alla libertà di movimento.

Una profondità plastica di grado simile si ha in *Fratto_X* (2012), a oggi l'ultimo spettacolo del duo. L'incipit è folgorante: mentre una silhouette metallica radiocomandata, con un palloncino bianco al posto della testa, zigzaga sulla scena, Rezza irrompe con uno spillone scoppiando il palloncino; «La spensieratezza va stroncata alla nascita» è il suo commento. Il finale, in cui Rezza riverbera la luce dei riflettori piazzati su alcuni spettatori in platea, rendendoli protagonisti di una pupazzata che può perfino ricordare le “inquisizioni luminose” sperimentate dall'ultimo Beckett, non è meno dirompente, e fornisce un esempio radicale di sfondamento della quarta parete. Tra il principio e la fine, la presenza titanica di Rezza si integra in un quadro scenografico di assoluta leggerezza: due lenzuoli bianchi si incrociano a formare una grande X ancorata a terra, come solidificando le scie luminose che vacillano in una fotografia notturna, e che, insieme alle microarchitetture indossabili presenti sul palco, sintetizzano l'enigma (l'*incognita*) di una città contemporanea.

2. *Un uomo solo al comando (per due)*

Fautori di un teatro *eroico*, rischioso, che rinnega ogni prospettiva umanitaria in virtù d'una spietata vocazione di feroce nichilismo, Antonio Rezza e Flavia Mastrella danno vita a concrezioni sceniche di spiccato rigore formale, sulla base d'un mai interrotto lavoro (e *lavorio*) d'estenuazione fisica, logoramento logico-corporeo, nella messa in pratica d'una comicità dai tratti mostruosi e osceni. E se alla progressione dei titoli del loro repertorio teatrale corrisponde una riconoscibile tracimazione spaziale, sul piano verbale e “gestico”, detta vocazione espansiva si traduce in atroce comicità idiosincratica, dettato nevrotico e aggressivo caricato dell'*impossibilità* e della natura sottrattiva sottesa a tutta la produzione dei due artisti. La complessa dialettica tra “contenimento impossibile” e “tensione esplosiva” caratterizzanti l'azione del performer negli habitat allestiti dalla compagna d'arte si traduce in gag di rara efficacia che, al di qua e *au-delà* della contraddittoria scrittura testuale, nella dimensione performativa individuano peculiari e fondamentali ragioni d'essere.

Varie matrici contraddistinguono le strategie di Rezza, i (mis)fatti in scena che lo rendono fenomeno *diverso* e unico nel panorama italiano: il macilento atletismo da marionetta aguzza, l'italiano mal digerito dalle vaghe eco dialettali, la tirannia su un pubblico tramortito ancorché connivente, col corredo di un'ostentata *arroganza* da *artifex* contrapposta alla quotidiana mediocrità dello spettatore. Tratti concorrenti a una sciente poetica della frammentarietà, della (non) scrittura,¹⁵ d'una solitudine ineluttabile, nella dinamica *pieno/vuoto* creata da scena e situazioni, piegata

¹⁵ «Nel frammento è più difficile mentire» afferma Rezza, parafrasando Emil Cioran, in *La noia incarnita...*, cit., p. 23.

alle tecniche rezziane nell'incarnazione allucinata d'un teatro che nulla concede a speranza o qualsivoglia residuale *Weltanschauung* affermativa.

Se, infatti, gli spettacoli della *tetralogia caudata*¹⁶ vengono (non) scritti e, quindi, (non) firmati da Flavia e Antonio, secondo prassi produttive assai singolari, è innegabile la sostanziale solitudine dell'interprete scenico che, nella cinica evidenza dell'isolamento, individua una chiave portante del proprio discorso poetico. Non solo: l'antagonismo rispetto a tutto ciò che risulti *altro* da sé costituisce motivo di (auto)segregazione sia che l'elemento estraneo coincida con lo spettatore sia che venga, invece, simulato dai diversi personaggi resi da Rezza medesimo negli sketch sia, addirittura, in caso d'effettiva presenza d'un ulteriore interprete, quasi sempre l'attore Ivan Bellavista. Solipsismo assoluto, irrimediabile, agognato: attributo obbligato d'una *noia* sentimento feticcio, emozione primigenia per il performer, una *solitarietà*,¹⁷ che, per paradosso, il molteplice simulato o *incarnito* (come la *noia* del libro-intervista, tra i pochi studi critici sul lavoro della coppia) contribuisce a rendere ancor più significativa, viscosa, evidente. Una condizione di rivendicato isolamento che, da un lato, risponde all'ostinata prospettiva filosofica di un teatro definito *involontario* e che, dall'altro, solo in apparenza contrasta la dimensione *plurale* di quella che si dichiara orgogliosamente, e a ragione, una coppia artistica.

2.1. (Anti) *Lingua e voce*

La drammaturgia rezziana, che ha nello spazio *de-finito* dalle costruzioni/costrizioni di Flavia una prima e profonda sorgente, s'esplicita sin dalle prime battute di *Pitecus* come *lingua* "in negativo". Al pari delle figure umane sezionate nelle lacerazioni in stoffa, l'idioma dei personaggi risponde a un'aspra regressione, recrudescenza sonora verso una ruvidità dialettale, privata, però, di concrete attinenze etniche. Vi s'intrasonono echi centraliani, calate *burine*, cui l'artista sottrae ogni velleità di *mimesis*: non è dialetto che si fa *lingua teatrale*,¹⁸ tipico procedimento del panorama idiomatico della nostra tradizione. Quella di Rezza è, in prima istanza, *antilingua*, gergo del *manque*, ridicolosa impossibilità emotiva, coercizione logica, incapacità da (s)volgere in solitudine, ansia e cancrena, sino alla sospensione, paradossale e bifronte, tra afasia e residualità sonora. Istanza comica resistente nel plesso degli spettacoli a firma Mastrella-Rezza, l'*antilingua* è denominatore comune alle molteplici scarnificazioni del performer, groppo residuale d'un comico che ha,

¹⁶ Di tetralogia parlavano gli stessi Rezza e Mastrella al debutto di *Bahamut*, nel 2006, ma è possibile leggere come parte del medesimo percorso, non senza significative variazioni, anche i successivi *7 14 21 28* (2009) e *Fratto_X* (2012), come cercheremo di chiarire in seguito.

¹⁷ Il termine è ripreso da Hölderlin e acutamente applicato in chiave teatrale da Antonio Attisani in *Scena occidentale*, Cafoscarina, Venezia 1995, p. 149.

¹⁸ Cfr. *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di Neri Binazzi e Silvia Calamai, Unipress, Firenze 2006.

invece, nella variazione prossemica e volumetrica evidente vettore progressivo. Essa si esprime in pienezza nella peculiare sonorità: suono che si (s)fa idioma, propagazione sorgente dai vuoti degli habitat, la dimensione fonica dell'*antilingua* si congiunge alla stentata sintassi psichica dei personaggi. Estensione dei corpi macellati nella svergognata performatività,¹⁹ la voce è prima sostanza e primo alimento d'una grammatica umoristica anch'essa avviluppata in un protratto gioco *alla meno*. Gli amici di Gidio, e Gidio stesso (pure nella mera dimensione appellativa del primo personaggio dello spettacolo d'esordio, *Pitecus*, l'amputazione è orizzonte predominante), sono intrappolati dalla mutilazione linguistica, *reductio* che, dal piano fonetico-dialettale, riverbera una meccanicità dialogica. «Simo noi... Gidio... Simo noi...»,²⁰ *refrain* che il "terzo scomodo" dello sketch reitera, abbinandovi una gestualità bidimensionale poi riproposta senza parole, lasciando al pubblico d'immaginarne il suono. «Pecché? Pe' quale motivo?», chioccia Gidio, irritato dall'invadenza degli ospiti, ai quali neppure risponde, rivolto al pubblico in un *a parte* da commedia. Dialoghi monchi, tra personaggi improbabili, estranei al tarlo del contingente: «I nostri eroi non mangiano, non lavorano, non hanno posizione sociale. Sono lì per sbaglio. Fanno ridere e creano l'ansia terminale».²¹ Il precipitato babelico rappresentato dall'*antilingua* di Rezza è denudamento totale, impoverimento organico mediante cui il *dire* dell'attore s'abbina al *fare*, nella *confusione* dei due piani. Ma è, appunto, dialetto di povertà, stitichezza logica, disadattamento comunicativo, sentimentale, pari alla dimensione anaffettiva delle storie. Il tutto riflesso in sonorità che consentono ulteriori slittamenti dalla *lingua* alla *voce*. Ciò avviene per la caratterizzazione cui è sottoposta la carrellata d'improbabili (s)oggetti resi dall'ampio ventaglio di *vocine* e *vocione* secondo precise intenzioni comico/performative. In *Io*, il ritornante carattere *fil rouge* dello spettacolo vede l'attore in figura intera, una sorta d'aureola a cerchiare il volto, sfruttare registri vocali scuri, gutturali. Sfida il pubblico, rivalità che è chiave ricorrente tra i numeri dello spettacolo nonché pregnante indicazione circa l'egolatria dell'intero *concept* applicato a una struttura visiva d'incipiente tendenza tridimensionale. Nel susseguirsi di allestimenti frutto d'un lavoro che contesta i consueti meccanismi produttivi del nostro teatro perseguendo la variazione («il tradimento di noi stessi per sfuggire al manierismo che ci scaverebbe una fossa dorata»)²² e lo

¹⁹ Il riferimento va alla scena finale di *Fotofinish*, quando Rezza accatosta al centro del palco i corpi di una serie di spettatori presi e virtualmente giustiziati: «Siete morti e non ve ne accorgete» chiosa il performer, completata la distesa di "cadaveri".

²⁰ Per le trascrizioni direttamente dagli spettacoli, qui e in seguito, citiamo da Francesca Cecconi, *Il testo nel corpo. Il teatro (mai) scritto di Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, tesi di laurea triennale, Università di Pisa, Cinema Musica e Teatro, a.a. 2012/13.

²¹ Antonio Rezza in *La noia incarnita...*, cit., p. 41.

²² Ivi, p. 14.

smarcamento dei tempi di realizzazione, la dicotomia voce/silenzio si sviluppa su una direttrice non dissimile alla dialettica pieno/vuoto, spaziale e drammaturgica. Dall'afasia di personaggi espressivamente depauperati, all'esuberato, anzi la sostituzione, vocale che l'artista-*artifex* impone alla marionetta di carne compagna di scena o di sala. È, infatti, nell'ultimo *Fratto_X* che Rezza dà vita a un virtuosistico duetto con Bellavista: coricati a centro scena, vicini, Ivan muove le labbra e, in perfetta simultaneità, Antonio, bocca celata tra le mani e capo reclinato in avanti, realizza un perfetto *doppiaggio* del compagno. L'afasia dell'uno obliterata, "riempita" dall'abbondanza dell'altro, in un sintagma di magistrale sincronia. Oggetto del dialogo (apparente) diviene, dopo vari slittamenti, la sostituzione vocale medesima, in un vertiginoso caleidoscopio di riflessioni e rifrazioni, vortice logico a scatenare cortocircuiti d'irresistibile portata comica. La *voce*, attestazione di (paradossale) esistenza, è *verbo*, sostanza immateriale che, nella tradizione giudaico-cristiana, rappresenta il principio primo della creazione. Ed è la voce che è nuovamente il perno a fine spettacolo, quando Rezza, armato d'una sorta di vinastro sormontato da un piccolo specchio, proietta la luce dei riflettori su alcuni volti in platea, dando vita a improbabili situazioni narrative mediante l'esercizio della "superiorità" vocale intrinseca all'artista sul mutismo convenzionato del pubblico. È un'autentica dimostrazione di supremazia, dalle radici ramificate nelle profondità del sacro: il gioco comico, unica chiave cui si possa affidare una verità tragica, si declina nell'insufflazione d'una *phonè* che, dall'attore (lemma da intendersi in termini non convenzionali) procede a *informare*, ossia dare forma, sostanza e (non) senso alla condizione di *Sprachlosigkeit* dello spettatore, la sua irredimibile mutezza. Una soluzione che spinge la performance in territori liminari, pur non scevri dall'irrinunciabile, e fondante, dimensione comica.

2.2. *Dagli al pubblico. La lotta infinita*

Tendere *tranelli* al pubblico è prassi usata per Rezza. *Pitecus*, per primo, è un muscolare confronto *artifex*-spettatore, nella prospettiva d'una solitudine assoluta, rafforzata dall'incapacità della platea di comprendere quando i *numeri* giungano a termine. Il che equivale a non capire l'artista, naufragio dell'ideale connubio palcoscenico sancito dalla ritualità dell'applauso. Rezza sfrutta il prevedibile meccanismo climax-battimani, rovesciandone i presupposti: la scrittura "a trappola" pone lo spettatore in schiacciante precarietà rispetto all'*artifex*, che sottrae le chiusure, le sposta, le ritarda. Nega la catarsi, la supposta *socialità* del fenomeno stesso. Si fa siderale la distanza col pubblico, potenziata dall'artista attraverso numerosi *a parte* frutto di (calcolata) improvvisazione. In questi, sempre *all'impronta*, se la prende con uno spettatore specifico, stimolando risa negli altri, tanto più se il disagio della "vittima" si rende palpabile o se questa corrisponde, addirittura, a un bambino: «Perché ridi? Non sai che perderai entrambi i genitori», assunto d'inoppugnabile

logicità (contestarlo varrebbe augurar d'assistere alla morte d'un figlio) che, nella dimensione di cinismo spietato, rappresenta la dissacrazione massima, l'aggressione a quanto di più inerme e "protetto" la nostra società vorrebbe. L'*artifex*, però, oltre certe cose, è solo: a lui è concesso l'atto proibito, sanzione d'ulteriore separazione, di *albatrosiana*, e compiaciuta, segregazione, spesso ribadita nei saluti finali: «Quella che per voi è una serata eccezionale, per noi è la normalità».

La "lotta" col pubblico si snoda anche su direttrici di paradossale metacomicità: nel numero, da *Pitecus*, della mamma di Cenerentola, oggetto di reiterazione verbale è l'indugio sul «Calzi trentasette» (riferito alla scarpetta "motore" della storia da far indossare alle figlie "cattive") che, nella ripetizione e nel rovesciamento, muta in «trentasette cazzi», esito sospeso tra puerile e prevedibile, sfruttato dall'attore prima in chiave comica (stimolare il puntuale riso), poi in dichiarato antagonismo performativo, nell'immediata accusa al cattivo gusto del pubblico che cede a una battuta tanto scontata. Il lazzo è tutt'altro che un "errore", bensì gioco *intorno* al comico: l'oscillazione *calzi/cazzi* è un'esca a chi, abbozzando, decreta la riuscita del tranello mediante l'eco sonora del riso. Conscio della "bassezza" del trucco, il performer abbandona il carattere sin lì raffigurato per interpretare sé stesso (o, meglio, la propria proiezione scenica, il proprio personaggio) e, sfruttando la sorpresa di tale transizione, "bastona" la platea, rimarcandone la "vergognosa" adesione a una comicità d'accatto. Il trucco funziona e permette di sancire l'insanabile dicotomia performer/spettatore, in una strategia performativa che rappresenta una matrice costante del discorso scenico dell'artista.

Se nei primi due spettacoli la (non) scrittura meditata, *di scena* (in scena affinata per stessa ammissione dell'artista), ha per scopo l'innesco di reazioni subito contestate dal performer (in *Io* si tocca il limite: sputa palline insalivate verso la platea, carezza spettatori dopo essersi toccato i genitali), detta "ostilità" rituale passa, negli spettacoli successivi, in secondo piano, sublimata in una serie di depistaggi che avvengono a livello di sintassi comica e dissacrazione plateale. Si pensi alla catasta di corpi prelevati a forza tra gli spettatori, virtualmente fucilati e affastellati a centro palco nella chiusura di *Fotofinish*, all'insistito, estenuante incipit di *Bahamut*, cinque minuti d'ininterrotti borbogli gutturali, nel buio completo in cui è abbandonato lo sguardo cieco della platea, alla bestemmia (infrazione suprema per il nostro sistema linguistico pubblico) pronunciata sia in *Pitecus* sia in *7 14 21 28*, in quest'ultimo frangente fatta corrispondere, con sottolineatura prossemica, a un preciso punto della scena, quasi che lo spazio medesimo avesse originato l'irrifribile esclamazione. In tutti questi casi, e molti altri se ne ricaverrebbero dalla mole di invenzioni rezziane, tra le funzioni strategiche dei vari sintagmi ricorre sempre il disorientamento del pubblico, la sanzione della sua distanza, l'incapacità diseguire l'artista e il suo gioco di slittamenti. La contestazione di qualsiasi prospettiva positiva, che corrisponde alla deriva d'una (impossibile) socialità, appare come la chiave che, dalla deformata dimensione verbale, procede per contagio verso la deflagrazione scenica, lo *sfondamento del teatro*, e l'impiego di una comicità al vetriolo.

2.3. (Non) *Facce ride'*. *Sino alle lacrime*

Antilingua e antagonismo rispetto al pubblico sono elementi determinanti gli squinternati sketch di Rezza, delineando una *contropsicologia* “absurdista” a rovesciare ogni convenzione. La potenza performativa di Antonio, che della lingua/voce fa primo ariete di sfondamento (il)logico, dilaga al contempo nella prassi scenica, in vertiginosi giochi reiterativi, smarcamenti che determinano, nello spettatore, lo smarrimento utile alla *sorpresa* che ogni sintagma finalizzato al riso di necessità prevede.²³ Rezza è maestro nel dribbling del senso: violenta il linguaggio sul piano sia dei significati sia dei significanti, a ridurlo strumento di palese e insistito depistaggio. Un caso su tutti è *L'invalido civile (Pitecus)*: celato dal drappo che mostra al pubblico una sola gamba, l'artista riflette sulla propria condizione di portatore di handicap. Due personaggi, raffigurati con differenti posture e modulazioni vocali, scorgendo il disabile ringraziano Dio d'essere “sani”, secondo un noto principio formulare. Il protagonista commenta: «La gente ringrazia Dio perché io sono handicappato! Ma vi rendete conto di quanto è cattiva la gente?» L'evidenza è tale da provocare il riso tra gli spettatori: si percepisce la spiazzante saggezza di chi, come sempre accade ai *fool*, coglie la contraddizione insita nell'abusato sentire comune. L'*antilingua* si connota come *antilogica*, prospettando un ordine estraneo al mondo della quotidianità. L'*handicappato* cavalca la tracimazione: «È un'iniezione di fiducia, per la gente, il fatto che io sia handicappato, una ventata di allegria, una ventata di ossigeno!» L'anafora propaga l'effetto sino all'approdo di metodica follia: «È triste dirlo, ma si ragiona meglio con una gamba sola che con due». Non è questo, però, il *climax*: dalla sottrazione (di certezze) si passa alla disarticolazione totale: «Per forza: perché puoi saltella' da un argomento all'altro». Il piano argomentativo, smaltita la “sorpresa”, risulta assimilabile dal pubblico: ecco che, però, slitta all'improvviso su quello metaforico, (e)seguendo un salto semantico che costituisce un'avaria costante nella (de)composizione dei personaggi rezziani. Completamento formale che coincide con la capacità del *fool* d'inerpicarsi in *trapezismi logici* inimmaginabili per il semplice spettatore: «Ti tolgo apposta il filo del discorso e ti impicco all'illusione»,²⁴ secondo uno «scavalco di senso e un cambiamento continuo di prospettiva».²⁵

A questo piano di reiterata *danza* sopra, sotto, ai lati del senso, Rezza abbina un *corpo comico* paradossale e divagante, capace di abitare le già abbacinanti costruzioni mastrelliane innervandole d'inusitata potenza. Nella costruzione del testo-spettacolo secondo procedimenti ispirati al *decoupage* filmico, alla spezzatura paratattica d'una *poetica del frammento* corrisponde un *(dis)fare in scena*

²³ Cfr. Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, trad. it. di Cesare Musatti, vol. V (1905-1908), Bollati Boringhieri, Torino 1972.

²⁴ Antonio Rezza in *La noia incarnita...*, cit., p. 34.

²⁵ Ivi, p. 45.

(fuorviante, nel caso di Rezza, parlare di *re-citazione*) che è complemento dell'ottica franta insita nel piano discorsivo. L'artista spezza le voci, il proprio corpo, la logica stessa: nei primi spettacoli mediante i nascondimenti mutilatori delle tele dei quadri, in quelli successivi sottoponendosi ad autentiche consunzioni fisiche, nel logorio del respiro, dello sfiancamento corporeo, del processo comico. Le varie segmentazioni visuali rappresentano un'ancora più puntuale rielaborazione di tecnica cinematografica: si pensi ai primi piani, ottenuti mediante il lavoro col volto, le sue deformazioni, la sua grottesca vocazione metamorfica. E tale tendenza frammentaria offre pure la possibilità a peculiari riusi dei materiali scenici degli spettacoli, smontati e rimontati in *Doppia identità elevata al superficiale*, un pot-pourri precedente a *Fratto X* realizzato da brani afferenti a tutti gli allestimenti pregressi. Tale riuso giustifica peraltro un'analisi che affronti il corpus dei titoli come un unico plesso di (non) scritte, differenziate dalla ricerca spaziale, performativa e dal percorso poetico in continua metamorfosi, ma accomunate da una pertinace tensione filosofica volta alla *contraddizione* o, per dirla con il lessico rezziano, all'*ansia terminale*, alla disintegrazione. E tutto il corpo di Rezza si piega, si declina, si sfalda nella dimensione fisica d'una tale e disperata comicità nichilista, trovando sul piano plastico-espressivo il completamento di un'estenuazione legata a doppio filo all'*antilingua*, in un concorso che deflagra compiutamente nel riso violento, anarchico, sapiente e che potenzia all'inverosimile la paradossale compresenza di *disvelamento* e spiazzamento dello spettatore.

Quel disvelamento che è la linfa vitale (o mortale) del piano filosofico sotteso a tutto l'operare scenico dell'artista che, nella peculiare dimensione delle proprie prassi performative, incarna il doppio paradossale d'una tracotante solitudine frutto di una distillazione raffinata e unica del lavoro a quattro mani di una coppia d'arte. Ed è notevole come, pure nel caso di Rezza, il comico sia l'apparenza (quasi) tollerabile di un'esistenza mai sopportata se non grazie alla pratica di un'arte sapienziale che un dio bambino e ambivalente concesse all'*umano, troppo umano* cittadino, rendendolo spettatore.