

LUCA ARCHIBUGI, «PER FILO E PER SEGNO. TEATRO 1978-2018», ARAGNO

# Gestalt novecentesca e sfasature postmoderne: Archibugi drammaturgo

di ALBERTO FRACCACRETA

**I**l teatro di Luca Archibugi, ha osservato Franco Cordelli, possiede il «brivido della metafisica», ossia quel costante rimandare ad altra cosa la presenza complessa e sfuggente della materia. Evangelicamente, ad altro regno. Senza però esporsi sui rischi epistemologici che tale differimento comporta. Quarant'anni di attività drammaturgica sono racchiusi nell'elegante volume *Per filo e per segno Teatro 1978-2018*, edito da Aragno (pp. XVII-548, € 30,00), che oltre alle venti *pièces* di Archibugi annovera una bandella di Stefano Gallerani, una prefazione di Attilio Scarpellini e tredici articoli di Cordelli, frutto della sua «lunga infedeltà» nei confronti dell'autore romano.

Scarpellini individua una parola che potrebbe incastonare tutto il significato dell'opera di Archibugi: il concetto ebraico-benjaminiano di *haggadah*, «il prodotto della libera ispirazione», ciò che riesce – attraverso *jeu de mots*, bisticci, metafore, circonvoluzioni retoriche – a «fare senso», a polverizzare le «approssimative distinzioni tra iperuranio dei massimi sistemi e corvée quotidiana» (Gallerani). E questi aspetti sono evidenti sin dal primo titolo in catalogo, *Se le parole avessero un sesso*: il per nulla loquace scambio di battute tra Eros e Noemi coincide con un sotteso tentativo di *guarire il linguaggio*, assumere cioè una prospettiva esistenziale che parta dal corretto utilizzo dei mezzi espressivi («Si scrive sempre di oggetti. Soggetti che scrivono di oggetti. Chi non scrive è un oggetto, chi lo scrive è il soggetto»).

Sotto la giurisdizione di questioni eminentemente novecentesche di *Gestalt*, il teatro di-

viene così un mezzo d'autoanalisi, destinazione verbale che conduce a una polisemica e prossemica verità: ancora Cordelli ha notato che «scrivere testi per il teatro è un modo per continuare a scrivere senza sentirsi in colpa». (Edipo batte a macchina...). D'altra parte, la più antica forma del *théatron*, luogo del *thauma*, della meraviglia e dello sconcerto, è nella capacità, ossia nel mondare sé stessi da ogni contaminazione per apparire al cospetto del dio. Nell'espriare l'antica *macula* che ha spinto l'uomo alla sua condizione. Ed ecco allora drammi come *Amor proprio* (1985), *Seconda natura* (1990), *Il soppalco* (1999), *Edipo di Spinaceto* (2005), il cui *fil rouge* è da ravvisare nella sfasatura/svasatura postmoderna (beckettiana forse, pinteriana *even more*) tra la tensiva pienezza e la derubricazione di ogni – ancorché consunta – alterità, commentata in maniera spietatamente ironica per valorizzarla sul piano del 'da farsi', dell'«essere per». Un'«irruzione dello spirito» ma «in bilico» (Cordelli), una «scrittura senza la sua chiave», capace di penetrare i gangli della disperazione mantenendo una buona dose di purità: *Alma*: Come mi chiamo io? *Justine*: Di volta in volta assumi un nome diverso. *Alma*: Sì, ma come mi riconosci? Com'è che tu mi chiami affinché io ti risponda? *Justine*: Sfinge, ti chiamo. Sfinge. *Alma*: Se io fossi chiara, se tutto fosse limpido, chi potrebbe indovinare qualcosa? *Justine*: Nessuno» (*Un colpo a vuoto*, 2010).

È forse questo il problema gnoseologico posto da Archibugi, che è anche all'origine di ogni possibile rappresentazione scenica: *se tutto fosse chiaro, se tutto fosse limpido, finirebbe l'umana ricerca, la tensione stessa del contemplare? In uno spazio ambiguo agiscono Orfeo, l'Amleto «romano e nichili-*

sta», le Baccanti perdute e addirittura il *Labirinto Moro* (2018) li a chiudere 'politicamente' il florilegio: «Tutto quello che era passato per le antiche are del sacrificio non era che approssimazione alla realtà. (...) È lì che lavorano gli acari invisibili della memoria».

È lo spazio – se è consentito usare un verso di Remo Pagnanelli – della «chiarezza che salva», un sentiero sterrato in cui le evenienze linguistiche, gli alterchi tra i personaggi e le modulazioni formali convergono verso «il fantasma del dio che fin dalle origini della tragedia appare con la maschera, per bocca degli attori», come commenta Lilli in *Il soprabito* (2015). Un fantasma ceruleo e occhieggiante, approssimato alla resurrezione di Gesù, quindi ricondotto al campo della materia che traduce il proprio segno in altro, in una difficile e trasognata «altritudine».