

*"I grandi ingegneri italiani del XV e XVI secolo, Leonardo, Sabbatini, Serlio, sono costruttori di macchine: macchine per l'assedio di città, macchine di tortura, macchine di teatro. Far crollare i bastioni, spezzare i corpi, creare l'illusione, sono funzioni analoghe tra le quali al tecnico non è dato di scegliere"*

(Jean Duvignaud, Spectacle et société)

Al di là del pianto e del riso c'è la saggezza del paradosso che si esprime nel grottesco. Così in questa ampia e intima sala - agorà del nuovo "Teatro delle Muse" si accende un'alba di assennata spensieratezza, di pacato umorismo, di ottimismo un po' burlone; proprio su quel confine incerto, anzi fibrillante che divide e al tempo stesso fa comunicare la società dello spettacolo col suo magico specchio scenico. A pensarci bene, è straordinario e fatale questo incontro tra Valeriano Trubbiani e il Teatro di Ancona, a realizzare vorrei dire "insieme", questa macchina - sipario che si apre "beffarda e ammiccante, che saluta beneaugurando, su una rasserenante e tranquillizzante felicità", come diceva lo stesso Trubbiani in un'intervista recente. Incontro di due storie, di due vicende tra le quali quella artistica dello scultore sembra avere sublimato esteticamente nelle sue macchine di tortura e di guerra, la sofferenza delle violenze e delle aggressioni che avevano sgretolato, divorato le forme e poi dilavato le macerie stesse del vecchio Teatro. Cosicché il sipario si struttura e prende corpo da questa confluenza di esperienze drammatiche: un artista con la sua creatività, un edificio con la sua vocazione di luogo d'arte, a sperimentare e testimoniare ancora una volta l'analogia inquietante analizzata da Jean Duvignaud per gli architetti del XV e XVI secolo. Dunque, questa luminosa esplosione di festoso, grottesco barocco è un dono inestimabile che Trubbiani e il suo Teatro distillano dalle loro esistenze per tutti gli spettatori futuri, su quei territori dove una pietas profonda e consapevole, mascherandosi di forme bizzarre e paradossali, può sorridere ammiccando sul mondo con la bonarietà vigorosa e allertata del disincanto. (Che è poi il segreto della gioiosa e tragica grandezza proprio del Barocco storico, percorso com'era dal brivido controriformista). In più, quello di Trubbiani è un barocco macchinico, immaginifico e favoloso, alla Jules Verne o alla Villiers de l'Isle; ostentatamente monumentale, pletorico, spesso saldato e imbullonato attorno alla sua stessa minacciosa ottusità e alla sua fumante, sbuffante tracotanza; diciamo "alla Metropolis" e anche come nella sua famosa corazzata progettata per la scenografia di "E la nave va" di Federico Fellini.

Qui, nel sipario, il gigantismo macchinico evocatore di avventurose esplorazioni proto - tecnologiche è sullo sfondo, ma si stempera e si ridimensiona nel minimalismo di un raffinato gioco materico di sottili, rigorosi, tesi tagli geometrici, ritmi serrati di appuntature, epidermidi metalliche le cui diverse satinature suscitano riverberi misteriosamente differenti alle sollecitazioni della luce. L'oscurità segreta e quasi sotterranea che filtra dai tagli si apre poi, invece, in una serie di nicchie, di "ostensori", di percorsi narrativi intricati e labirintici (la "struttura" vera e propria del racconto scritto da Trubbiani e dal suo Teatro) dove si incastona la grande allegoria, vorrei dire votiva; realizzata quasi con piglio alchemico "in metalli vicini", per dirla con Marcel Duchamp. Al suo centro un ancora assonnato Sole-Pantocrate a sovrintendere ai grandi riti della teatralità.

Trubbiani parla di "marchio", di "sigillo", di "polena" "sulla presunta fiancata di una antica nave fitta di fasciame, di doghe bullonate e finemente satinare nell'acciaio inox...". Cosicché è attualissima e perfettamente estendibile a quest'opera l'osservazione di Pierre Restany, scritta nel 1997 per Oficina Mundi a Macerata: "La sua visione fantastica è quella di un teatro favoloso il cui fondamento è rigorosamente realista. [...] Il genio visionario di Trubbiani ha saputo conferire a ciascun elemento del suo repertorio iconografico, dall'animale all'antropoide e alle differenti protesi dell'innesto uomo-macchina, un valore specifico di simbologia morale".

Oltre a quanto si è detto, la valenza barocco - grottesca della grande composizione di bronzo si configura anche come una sorta di surplus, di dépense simbolica, diciamo un ipersimbolismo beffardo, rutilante e festoso, non solo acquisito sotto "la costante minaccia che le strutture operative del mondo d'oggi fanno pesare sulla condizione umana" (Restany); non solo cioè nel fuoco e come superamento di quella dolorante esperienza nichilistica della violenza, comune all'artista e al genius loci di questo Teatro. Ma prende forma e si struttura, coinvolgendo figurazioni mitiche, cosmiche, storiche nella deformazione, potremmo dire "nell'anamorfose" del bizzarro, dello stravagante, dell'esorbitante, a marcare, proprio come sipario, quella linea, quel limite, quel confine implausibile; a percorrere quel crinale che divide e distingue lo scorrere lineare della vita quotidiana dalla ciclicità temporale della sua rappresentazione nella liturgia

ripetitiva della scena. Se il famoso credo letterario di Hawthorne può essere esteso al teatro, "scrivere un sogno come se il sogno fosse vero", allora il sipario occupa il posto di quel "come se". È la metafora stessa, visibile e palpabile, di quel gioco dell'als ob che anima l'insieme della produzione simbolico- immaginaria con le sue superfetazioni rituali ed estetiche. Viene anche in mente un aforisma di un grande scrittore di teatro, uno dei massimi interpreti di quanto potremmo chiamare "l'ossessione della modernità", August Strindberg: "Su un frammento minimo di realtà l'immaginazione lavora e tesse le sue vaste trame"; una frase che Ingmar Bergman fa pronunciare alla nonna degli Ekdahl, una famiglia di teatranti, protagonista del film Fanny e Alexander. Qui, allora, il sipario appare piuttosto come una valvola o anche una diga da cui filtra verso il fondale quel tanto di realtà che permette all'immaginazione di sublimarla simbolicamente, restituendone poi, a scena spalancata, un grumo implosivo, denso e bloccato dall'incantesimo rituale, dentro la memoria di un sogno a occhi aperti. Mi pare alluda proprio a questi suoi enigmi, a questi suoi significati arcani Valeriano Trubbiani quando, nell'intervista già citata, parla del suo sipario come di un "fantasma", di "un'ombra di luce": "Ora compare e poi scompare, ora vive di una luce e poi si adombra con altra diversa, ora si accende e dopo si spegne. Abbassandosi compare e nasconde, alzandosi scompare e scopre. "È seducente come il peccato" - dice il regista francese Jean-Louis Barrault a proposito dei Sipari dei Teatri in genere". "Uno spettacolino ante litteram, un piccolo prologo di spettacolo", lo definisce ancora con umiltà l'artista. Un grande evento teatrale, direi io piuttosto; un esaltante "trionfo" allegorico nel quale esplose la consapevolezza piena, matura e vigorosa di una sconfinata libertà creativa ed espressiva conquistata a caro prezzo. Una esultanza di forme, di materiali e d'immagini a celebrare con "rasserene e tranquillizzante felicità" quella spettacolarità del mondo (anzi, del cosmo) che Trubbiani aveva interpretato, sempre con il calmere e con la saggezza dell'umorismo, nei suoi tanto numerosi "teatri della crudeltà". L'esorcizzazione del suo "pessimismo critico" (Crispoliti) si è compiuta, proprio come apoteosi della "teatralità presentativa", denominatore costante di tutta la sua opera: "E dunque, nel "teatro" immaginativo, si opera lo svelamento (emblematicamente narrativo) d'una tale condizione esistenziale e sociale, e una sua possibile esorcizzazione, per riscattati sensi e capacità d'immaginazione oppositoria; almeno a non volersi arrendere e dare una volta per tutte per immemori, persuasi, e perduti."(Enrico Crispolti, 1997). Per Trubbiani questo sole risuonante d'oro ha l'aria dimessa di un gatto sornione e ancora mezzo-addormentato; ma allora è un cosmo sornione che, insondabilmente sapiente e ironico nella sua eternità circolare, al centro radiante della composizione illumina e anima le corpose cose del mondo, quelle naturali come il mare e gli esseri viventi e quelle costruite come i monumenti e le navi. E allo stesso tempo, per irraggiamento, eccita il materializzarsi di forme, di presenze aeree e aurorali: angeli dalle grandi ali a mantello, portatori di putti volanti che spiccano il balzo o di stupefacenti, anamorfici, improbabili mascheroni teatrali, veri punti di fuga di una fantasia sfrenata verso le libertà degli assemblaggi e delle deformazioni grottesche. L'ironia, invece, più del grottesco stesso, insidia quella certa solennità della celebrazione della città e del porto di Ancona nella parte inferiore del fregio. La composizione è quasi concitata, a voler comprimere lo spazio tra ritmi di simmetrie geometriche e frattali di forme vive in movimento, come le onde e i cavalli. Ma il tempo fermo, proprio dell'allegoria e delle sue memorie, come l'horror vacui della sua stilizzata compattezza formale tradizionale, sono qui "inquietate" scherzosamente dall'agitarsi nervoso dei cavalli dagli zoccoli innumerevoli; soprattutto da quel cavallino a tutto tondo che, con le sue 11 zampe (come il cagnolino futurista di Balla, osserva Trubbiani) tenta di soppiatto una impossibile fuga dentro l'impronta d'ombra di un'onda. Poiché tutto questo tripudio di bagliori, di vita, di gioia, questa grande alba sulla platea, come si diceva all'inizio è incastonata, ovvero emerge da una matrice frastagliata d'oscurità, come il deflagrare della luce solare dalla strana notte dell'eclisse. La contrapposizione ombra/luce si intreccia così, in questo prodigio narrativo e rituale, a quella tra l'evento mitico-allegorico della memoria storica e antropologica e la struttura macchinico-tecnologica del fondo: "il fasciame della nave", dice Valeriano Trubbiani.

*E il teatro va!*

Pietro Bellasi

Bologna, giugno 2002