

Thomas Oberender

IN MEDIAS RES

In scena con Anna Viebrock

Esponendo l'allestimento di Anna Viebrock per l'opera teatrale *Tessa Blomstedt gibt nicht auf*, nel palazzo della Fondazione Prada a Venezia, la mostra diventa un invito a teatro. Lo scenario dello spettacolo di Christoph Marthaler riproduce una sorta di loft o di capannone abbandonato, qualcosa a metà fra un'officina e uno spazio abitativo. Il ritorno a Venezia della scenografia come oggetto espositivo dice: "non vero". Ed è proprio questo l'aspetto interessante. Perché è quanto dicono anche gli allestimenti di Thomas Demand, fotografie di immagini, riproduzioni di ambienti che a loro volta sono ricostruzioni su carta di luoghi reali: Anche il cinema di Alexander Kluge è "epico" se considerato per ciò che intende essere: il cinema di un autore che raccoglie storie fra la gente, cancellando la linea di confine tra invenzione e memoria.

"Questa mostra è un'opera teatrale", afferma Udo Kittelmann a proposito del progetto realizzato in collaborazione con Alexander Kluge, Thomas Demand e Anna Viebrock, e anche il primo verso di Ben Lerner recita: "Meglio concettualizzarla come opera teatrale". Si tratta di un'altra forma di incontro e di percezione e genera una situazione di passaggio, un flusso narrativo, qualcosa di più grande dei singoli oggetti esposti, capace di creare significato in senso stretto. In ogni mostra tradizionale gli oggetti sono fermi e il visitatore si muove, in teatro invece è l'evento a muoversi,

mentre gli spettatori restano seduti. Cosa succede, però, se anche in una mostra le cose non stanno più ferme al loro posto e vengono risucchiate nel vortice di una narrazione carica di déjà vu, libere associazioni e doppie percezioni? Forse il visitatore non scopre più una serie di pezzi unici, ordinati secondo le intenzioni didattiche del curatore, e precipita piuttosto in uno stato che somiglia all'irrompere inatteso in un dialogo in corso. Il dispositivo stesso della "mostra" svanisce poi nel gioco di un incontro, la cui parte attiva è il visitatore. Il quale è corresponsabile del proliferare di connessioni fra i singoli ambienti, oggetti e dettagli, che compaiono sotto forma di citazioni o di allusioni, diventando inaspettatamente tessere di un puzzle di un flusso narrativo. Questo flusso non scaturisce dal singolo oggetto in mostra, ma dal coinvolgimento del visitatore e delle sue associazioni e memorie involontarie.

La scenografia è innanzitutto una struttura che dà forma al palcoscenico. Si potrebbe dire che il palcoscenico c'è comunque, ma l'edificio teatrale in sé, nella forma tradizionale del teatro europeo, non è parte effettiva della scena. Perché lo "spazio zero" dell'edificio dietro il boccascena diventi palcoscenico, occorrono quelle installazioni temporanee che di volta in volta danno nuova forma alla "scena" di uno spettacolo. Ogni rappresentazione interpreta quindi non solo l'opera teatrale, ma anche il palcoscenico con il boccascena.

Una scenografia è un travestimento e un'apertura al tempo stesso. Essendo un'installazione temporanea maschera lo "spazio zero" del palcoscenico e apre la sala a un mondo altro.

Il boccascena in cui compare la scenografia è infatti l'unica apertura di quel grande antrò che ogni teatro moderno continua a essere. In fondo, ogni scenografia è una bolla di mondo nello spazio vettoriale del teatro moderno, che quindi si isola completamente dall'esterno. Dalla strada non penetra niente, non una luce, un rumore, qualcuno che non sia un addetto ai lavori. Ogni scenografia è un "mondo senza un fuori". Quando in sala scende il buio e le porte si chiudono, questa apertura non mostra uno spazio retrostante, ma un altro mondo, suggestivo al punto da far diventare secondario il luogo effettivo del teatro, che nella percezione dello spettatore svanisce. La sua percezione, infatti, si concentra tutta sull'immagine luminosa che diventa una camera di decompressione e lo assorbe.

Le scenografie sono dunque macchine che producono affetti. Sono fatte dello spazio costruito che spesso si trasforma in vario modo, e poi di luci, attrezzature e costumi. Tutto ciò dà vita a una struttura dinamica, creata per essere percepita dalla platea e da lontano. L'apertura della scenografia in questo edificio chiuso non porta verso l'esterno, ma al contrario più nell'interno - in quell'isola che è lo spettacolo. Non appena percepisce il gesto teatrale, lo spettatore ha il senso immediato dello stato delle cose, e questo senso è ancora più forte di una cognizione. L'architettura scenica non è teatrale solo perché crea un ambiente, cosa che può fare qualsiasi tribunale, palazzo o chiesa, ma perché lo spazio stesso è solo transitorio, esiste esclusivamente per il momento teatrale e quindi è a sua volta una sorta di rappresentazione. Lo scenario è architettura funzionale allo stato

puro. A differenza di qualsiasi altro spazio, quando non è abitato da uno spettacolo, resta invisibile, una catasta di elementi prefabbricati che sonnecchia nel deposito del teatro.

Per comprendere meglio cos'è una scenografia, bisogna immaginarla non come un oggetto specifico, ma come uno strumento. Finalizzato allo spettacolo e alla creazione di un'atmosfera. Solo nello spazio scenico è possibile esprimere in modo controllato ciò che diventa narrazione complessa in forma di struttura scenica fatta di parole, della disposizione di corpi e oggetti, di un sistema di referenze, di rapporti di luce e spazi sonori. Le storie che si dipanano solo attraverso la scenografia sono comprese troppo velocemente dagli spettatori. Una scenografia "racconta" invece interagendo, come una poesia - sviluppa un proprio universo linguistico, una struttura autonoma con funzioni segrete e libere associazioni. Di norma non imita, ma genera qualcosa. Lo spazio che crea è un sistema e al tempo stesso un'atmosfera.

Per lo spettatore la scenografia è un'interfaccia che lo collega a un altro mondo. Tutto nella sua immagine è indizio e interagisce e produce un mondo creato in ogni dettaglio, impossibile da trovare altrove in una forma così viva. Raramente l'architetto di un edificio ne progetta anche gli interni. E mai decide come debbano vestirsi o portare i capelli chi li abita. In teatro, invece, questo accade molto di frequente. Nel teatro attoriale classico, inoltre, viene detto solo quello che è scritto nel testo e fatto solo ciò che consente il regista. Sul palcoscenico nasce dunque a livello visivo un'autorialità unica nel suo genere, che

comprende anche i suoni e le coreografie di tutti i movimenti. Da notare che questa interazione avviene solo nella fase finale delle prove, con la scenografia originale. Fino a quel momento gli artisti si aiutano tracciando segni di demarcazione sul palcoscenico dove si svolgono le prove. Solo durante le prove generali il regista, dalla sala, mette insieme i diversi piani del racconto scenico, creando così uno spazio di azione. Dalla sua consolle in platea il regista osserva il palcoscenico come spettatore esemplare e dalla sua percezione e dalle impressioni che riceve organizza la dinamica scenica.

A differenza di qualunque altro edificio, la scenografia non crea esterni e interni reali. Un edificio crea sempre un luogo da abitare, una scenografia no. Per gli attori è un luogo che li rende pubblici e visibili. Quando escono di scena, entrano nella realtà del teatro, una realtà ordinaria e invisibile agli spettatori - solo sul palcoscenico, sotto gli occhi di tutti, sono per così dire "altrove". Qui sono nel mondo primario dell'opera teatrale, che si manifesta solo nella scenografia. In ogni rappresentazione, la scenografia non è un oggetto indipendente o un narratore autonomo, ma un mezzo espressivo nel quale il racconto prende corpo e vita. Non illustra quello che è scritto nel testo, ma crea una realtà "parallela" alla realtà pre-conosciuta delle parole.

Creare un mezzo espressivo di questo genere e definirlo nelle didascalie è un fenomeno relativamente recente. Molti testi teatrali sono nati molto prima che esistesse l'idea della scenografia moderna e di conseguenza non contenevano alcuna indicazione per l'allestimento della scena. I teatri aperti dei greci e dei romani

erano predisposti per la presenza in scena degli attori che agivano palesemente nel luogo teatrale, il quale era concepito come una struttura situata in mezzo a un paesaggio adatto ad accoglierla. Solo con l'avvento della scenografia, in Europa è nato il teatro moderno così come lo conosciamo oggi. Le sue basi poggiano sull'architettura singolare e paradossale di un edificio teatrale che si nasconde nel momento stesso in cui convoglia lo sguardo di tutti gli spettatori sulla scenografia.

Risalendo l'asse temporale della storia dell'arte, l'invenzione della scenografia si colloca nell'epoca del barocco. L'epoca del trompe l'oeil, del passaggio dalla pittura alla scultura, delle illusioni ottiche e del trionfo delle forme che celebrano la divinità e attraverso cui il numinoso fa il suo ingresso nel mondo profano. Con il Teatro Olimpico di Vicenza, progettato da Alessandro Palladio, s'inaugurava nel 1585 un palcoscenico che prevedeva l'alternarsi delle scenografie. Palladio creò per la prima volta quell'antro schermato rispetto all'esterno, dotandolo di tre boccascena. Da queste aperture, il pubblico di *Edipo Re* scorgeva le quinte su cui era dipinta la città di Tebe. Pur avendo gli ordini disposti a semicerchio come nelle arene e un palcoscenico che ricordava i teatri romani, con il Teatro Olimpico era nata un'architettura che non solo mostrava un altro mondo, ma intendeva trascinarvi lo spettatore. Nell'antico teatro greco non c'erano scenografi che costruissero scenari di questo genere - qui il teatro naturale era l'arena aperta della *polis* e anche gli attori non erano professionisti, ma i cittadini stessi. Nel Teatro Olimpico, invece,

i cittadini diventavano spettatori: è nato qui il moderno *world building*, capace di generare un'altrove emotivamente credibile e dunque di creare nel luogo fisico del teatro un secondo luogo puramente virtuale. Da allora, scenari come quelli di Vicenza nascono per un tipo di teatro che non intende più essere solo "teatro", e questo vale con grande evidenza e insieme raffinatezza anche per il teatro di Anna Viebrock e Christoph Marthaler.

Le didascalie riguardanti i luoghi, ad esempio un palazzo, un ufficio, una fiera o una casa, nate con questa architettura barocca che mette in scena l'atto stesso del vedere, oggi risvegliano associazioni diverse rispetto all'epoca in cui sono state scritte. Le immagini che queste parole disegnano nella mente di ciascuno sono la traccia collettiva dell'esperienza del tempo in cui viviamo, e muoiono con essa. L'idea di scenografia sviluppata da Anna Viebrock riprende questa traccia, creando così un modello di tempo unico nel suo genere. Ogni scenografia, infatti, è uno specchio con cui guardiamo a quelle immagini indietro nel tempo. Mentre la moda è uno specchio con cui guardiamo avanti nel futuro, nelle sue scenografie Anna Viebrock ripete, deforma e rielabora immagini che allo spettatore risultano vagamente e a volte molto chiaramente familiari. Nasce così un "presente" ibrido, che recupera elementi del mondo passato o lontano e li inserisce in un sistema che ha regole del gioco diverse.

Le scenografie che si limitano a illustrare il testo, non sviluppano nessun substrato - in realtà non le percepiamo. Le scenografie di Anna Viebrock, invece, sono luoghi auratici nei

quali si è impigliata un'atmosfera storica. Qui le persone hanno lasciato tracce ancora prima di comparire sulla scena. Sono spazi che si riproducono, luoghi che sono l'eco di luoghi resi pubblici. Sono costruzioni *déjà vu* che danno l'impressione di essere un misterioso ritorno del passato e creano una capsula temporale nell'oggi. Il contenuto della capsula è stato recuperato da Anna Viebrock che l'ha raccolto dal margine della società e del tempo per usarlo come materia prima. Sono soprattutto oggetti senza nessuna pretesa artistica e dettagli architettonici, arredi, costumi o rivestimenti di pareti, capaci di generare doppie percezioni sottili, false memorie che in fondo dicono la verità. "Quelle sedie le conosco, sono della RDT, anche i miei nonni avevano gli occhiali con quella montatura", potrebbe pensare qualcuno. È da tutte queste familiarità illusorie che nasce il mondo parallelo dell'opera teatrale: le finestre sono assottigliate fino a diventare profondi lucernari, le porte dell'ascensore si aprono in alto nel nulla - le vecchie cose conosciute producono uno spazio estraneo nel quale gli attori si muovono con una sicurezza sonnambolica, anche se qui niente funziona come ci si aspetterebbe. L'ordine familiare, che si collega a infrastrutture e oggetti abituali, nel lavoro di Viebrock precipita in una ridda di nuove, rudimentali correlazioni.

Anna Viebrock ha iniziato a costruire scenografie dall'effetto illusionistico per il teatro di parola alla fine del secolo scorso, quando il teatro, nel suo ormai conclamato disincanto, mostrava le quinte né più né meno come "quinte" - il loro rovescio, in un certo senso.

La "contemporaneità" si manifestava e si manifesta spesso ancora oggi sulla scena con la presenza dei segni del tempo come adattamento della Pop Art o nell'immagine in tempo reale del video che dilata l'artificialità della scena e ne scinde lo spazio. Nel contesto dell'estetismo individuale di quelle scenografie, del loro stile espressivo o straniato, all'improvviso Anna Viebrock chiedeva di nuovo al decoratore di scena di dipingere sulle quinte zoccoli screpolati e montare prese di corrente sulle pareti tappezzate. Invece di un estetismo individuale creava le versioni oniriche di spazi pubblici che a un primo sguardo sembrano spazi di vita teletrasportati dalla periferia della storia.

In tempo relativamente breve è nato così l'inconfondibile stile Viebrock: più che uno stile di design, un metodo per riflettere sull'atto stesso del vedere e per creare immagini veritiere di mondi la cui realtà ci appare stranamente familiare. Pur essendo suggestivi e ariosi, hanno un aspetto sobrio, ordinato. Sembrano foto di scene del crimine. Mai mostrano i segni di uno stile autoriale soggettivo, di un moto spontaneo, ma paiono aver raggiunto la quiete nel momento in cui ne contempliamo l'immagine. La leggera irrealtà di questi spazi nasce dall'aura di *déjà-vu* in cui lo spettatore li avvolge. E negli spazi di Viebrock le cose sono sempre circonfuse di una strana innocenza. Non servono immediatamente a qualcosa, ma vengono fissate in uno spazio visivo astratto, autonomo, come testimoni. Anna Viebrock conosce il ruolo dello spettatore, co-produttore simultaneo delle storie che si collegano a questi ambienti e a questi oggetti.

I suoi ambienti sono allusivi, richiamano codici sociali e reminiscenze collettive e dunque non devono dare l'impressione di essere spazi privati. Al primo sguardo mostrano uffici, parchi, musei, alberghi o locali pubblici – sempre prediligendo una bellezza che si rivela al secondo sguardo. Da questi luoghi emerge anche la simpatia che Viebrock nutre per la provincia, l'Europa dell'Est, l'emarginazione dei lupi solitari e degli impiegati alla *Bartleby*. In qualche modo tutti conosciamo le zone di passaggio, di sosta, in cui appaiono questi individui "veri". I suoi luoghi di transito li mostrano in fondo come senz'altro, come l'incarnazione di una grande malinconia. Nel loro mondo non c'è nessuna ribellione, nessuna rivoluzione, nessuna svolta. Sono abitanti di un biotopo, la cui enorme ricchezza appare misera agli occhi degli altri ed è ogni giorno sempre più minacciata. Il paese di Viebrock mostra i luoghi di una società composta da individui destinati a sparire, non esprime protesta né desiderio di tornare indietro, in compenso ha vivo il senso della libertà che si cela dentro a quel mondo.

Nel caso di Anna Viebrock, il fatto che anche quelli costruiti siano "spazi di verità" – della stessa realtà dei luoghi "veri", che si tratti degli edifici progettati da un architetto o delle anonime piazze della storia vissuta – ha ribaltato i principi della scenografia. Nei suoi spazi scenici, allestiti in modo veristico, niente è "vero", sebbene tutto dia un'impressione di realtà. Anche questo si sarebbe tentati di mettere tra virgolette. Tutte le nostre fantasie, tutti i nostri ricordi confluiscono in questi ambienti costruiti che,

pur trasmettendo un senso di calore, contengono qualcosa di totalmente altro – un fattore di estraniamento sempre presente che spinge il familiare nel campo dello spiazzante e dell'assurdo. Inoltre, l'interesse di Anna Viebrock per gli effetti astratti delle immagini impedisce che in questi ambienti illusionistici nascano illusioni. I suoi lavori concepiscono quella dell'immagine come una condizione ibrida, proprio come accade con il concetto di "realtà", generata da referenze che, a loro volta, rinviano a riproduzioni. Questi principi organizzativi di ordine estetico aggiungono all'illusionismo un che di costruttivistico, sollevando la concezione scenografica di Viebrock ben al di sopra di ciò che comunemente si associa a questo mezzo espressivo. Le sue creazioni spaziali hanno l'apparenza del vero, ma si distanziano tanto dall'artificialità didascalica quanto dal realismo pedissequo. In quanto spazi affettivi, sono anche costruzioni complesse che collegano tra loro materiali assai eterogenei, fondano una rete di referenze e mettono in scena i singoli elementi in modo incisivo, senza che l'allestimento si imponga su tutto. Nelle parole di Anna Viebrock: "Vorrei che le storie che ho contribuito a creare, o che mi sono arrivate mio malgrado, diventassero riconoscibili, le impossibilità, o anche ciò che Gordon Matta-Clark ha definito 'anarchitettura', ovvero quelle cognizioni inevitabilmente occultate da ogni modo di costruire funzionale".

Nata a Colonia nel 1951 e formata all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf, all'epoca diretta da Joseph Beuys, dal 1979 Anna Viebrock lavora come scenografa

e costumista, e dal 2002 anche come regista. In un sistema teatrale che, nei paesi germanofoni, allestisce di continuo nuove produzioni con una media di venti *première* a stagione e a sala, Viebrock ha dato vita a un linguaggio tutto suo, che ha lasciato un'impronta determinante nel teatro contemporaneo, superando i confini dei paesi e dei generi. Se alcune opere sono diventate classiche, nel repertorio dei grandi teatri, altrettanto classici sono diventati un certo stile e un certo modo di narrare che Viebrock ha contribuito a definire. Dall'inizio degli anni Novanta il suo lavoro si lega in particolare alla produzione di due registi svizzeri, Jossi Wieler e, soprattutto, Christoph Marthaler, insieme al quale è stata invitata a documenta X. Fin dal 1994, i sottotitoli delle opere ideate insieme lasciano percepire quanto il loro lavoro scenografico sia concettuale, cioè quanto le loro produzioni riflettano anche il mezzo espressivo, inventando nuovi generi o prospettive. Sottotitoli come "Un concerto commemorativo in due atti" o "Schizzi teatrali", "Un tè danzante per sopravvivere" o "Riduzione", "Surrogato di una passione", "Breve allestimento e demolizione di una scenografia", "Un *défilé*", "Un diorama", "Una colonia permanente", "Una lavanderia", "Un laboratorio linguistico", "Un mutamento climatico musicale", "Un immobile" o "Una riserva naturale". Anna Viebrock usa la scenografia come immagine di immagini, che non è più riproduzione bensì, come illustrano questi sottotitoli, uno stato materico del vedere.

Con l'avvento della scenografia moderna è nata un'idea di teatro che drammatizza il processo stesso della percezione.

Gli spazi teatrali tradizionali, questi antri chiusi e protetti, favoriscono i momenti di profonda immersione in un mondo immaginario. A questi momenti si affiancano fasi rituali di transito e di passaggio, attraverso le quali lo spettatore è allontanato dall'ambiente della sala che lo circonda, per esservi poi ricondotto alla fine. Queste fasi di passaggio sono contrassegnate per esempio dal chiudersi e dall'aprirsi del sipario, dall'abbassarsi delle luci in sala o dall'applauso conclusivo e dalla chiamata alla ribalta degli attori con l'inchino finale. Tra una fase e l'altra ha luogo l'immersione nello spettacolo – e l'universo sensoriale e percettivo dello spettatore scivola dal buio della sala allo spazio illuminato della rappresentazione. Il teatro è dunque un luogo nel quale lo spettatore si trova contemporaneamente in due posti. Questo procedimento creatore di mondi è stato per lungo tempo uno strumento dell'epica, del racconto pubblico. Attraverso la scenografia, il teatro è diventato sempre più un'arte dello spazio. Passando per la scoperta della prospettiva e della camera oscura fino ad arrivare agli ologrammi e agli ambienti virtuali, oggi ogni processo creatore di mondi è un processo che costruisce uno spazio.

Ogni scenografia produce uno slittamento quasi impercettibile che, come nel caso della musica di Wagner, crea uno spazio sensorio e percettivo che supera la quarta parete e va a costituire un ambiente comune in cui la separazione spaziale tra l'evento e l'esperienza tendenzialmente si annulla. Questa architettura degli affetti riesce a condurre il pubblico nella matrice di una consapevolezza altra.

Là s'incontra una logica che spesso segue analogie puramente formali e costruisce il senso in altro modo. Al mondo esistono pochi luoghi nei quali è possibile, a noi esseri umani, "uscire" da noi stessi. Il teatro è uno di questi luoghi, che organizza la penetrazione potentissima di una consapevolezza altra nell'attualità della nostra esperienza. A questo scopo crea strutture riproducibili, forma, a partire dalla storia, storie che gli uomini continuano a raccontarsi e a interpretare in maniera differente.

Nel lavoro di Anna Viebrock, la premessa a questo slittamento delle realtà sono i numerosi dettagli di un individuo o di un ambiente che appaiono e, *pars pro toto*, lasciano balenare la vita che sta dietro di loro nella sua interezza. L'illusionismo di Viebrock e Marthaler si basa su tipi e originali i cui contorni ci sono già noti ed evocano l'intero individuo – o ambiente – nella sua "vera" natura, non appena li vediamo per frammenti. Queste apparizioni, dunque, hanno sempre due facce: sono uniche, ma anche universalmente note. "Christoph lascia sempre vedere le persone concrete" spiega Anna Viebrock. "Persone camuffate da attori o, come dice talvolta: gli attori e i loro interpreti".

Con persona "concreta" s'intende qui non tanto l'individuo, la persona contrapposta al personaggio, bensì qualcosa di transitorio che sta nel mezzo. Gli allestimenti di Marthaler mostrano personalità che diventano visibili sul palco attraverso il loro lavoro – un lavoro arduo e molto particolare ma non tale da lasciar emergere, una volta concluso, esseri umani del tutto diversi. L'attore interessa a Christoph Marthaler poiché

è quella persona "concreta" nel cui tipo o condizione di originale c'è anche, sempre, qualcosa di familiare che non ha bisogno di finzione. Le creazioni di Viebrock si ispirano a questi dettagli del "concreto"; a questi *objets trouvés* – come li chiama Stefanie Carp – che tutto infiammano.

Più importante ancora della categoria dell'azione, altrimenti così centrale per il teatro, diventa qui la categoria della "situazione" – l'oscillare dello stato delle cose, il coinvolgimento dell'osservatore che, dai tempi del Teatro Olimpico, è al centro di tutte le invenzioni. Con l'affermarsi della scenografia il mezzo è dimenticato, diventa immersivo e invisibile. In questo senso, forse, Anna Viebrock non costruisce scenografie, quanto piuttosto, come illustra l'elenco dei sottotitoli citati prima, inventa per ogni serata formati sempre nuovi e diversi che accolgono in sé tutta una serie di altre opere, di altri ambienti, immagini, oggetti trovati qua e là. Allo stesso modo le rappresentazioni di Marthaler combinano recital, montaggi testuali e slapstick, risultando assai più vicine alla forma del teatro di rivista che non al dramma classico. Spesso, oggi, sono questi formati a legare insieme materiali disparati senza semplificarli, generando così, anziché l'azione classica, una situazione di grande effetto il cui fascino è direttamente proporzionale all'atmosfera che creano.

Negli edifici che discendono dal Teatro Olimpico, la cosa importante non è più trovarsi a teatro, ma lasciarsi rapire. E tuttavia non si tratta solo di una magia, di illusionismo: l'atmosfera si deve a una realtà che riflette se stessa come artificiale e condizionata dall'osservatore. Dice Anna Viebrock:

“Non voglio che gli spettatori guardino la scena che ho creato; devono avere la sensazione di essere sul posto. Non assistono passivamente a una rappresentazione teatrale, ma finiscono proprio dentro, nel vivo. Questo però avviene solo quando la scena e i costumi suscitano ricordi immediati. Allora gli spettatori pensano: ‘To’, quelle prese le conosco. Ma guarda, anche i termosifoni’. E poi, all’improvviso, accadono cose del tutto inverosimili. Tutto si rovescia nel suo contrario”. Abbellire il passato che si è evocato per trasformarlo in un prodotto di consumo sarebbe nostalgia. Sul palco, luogo della ripetizione, non ci si augura il ritorno di niente; molte cose, invece, sono residui sfuggiti al controllo. Spesso le scene di Anna Viebrock mostrano le disfunzionalità degli ambienti, relitti di naufragi come interruttori altissimi e irraggiungibili o pareti e pavimenti fatti a pezzi con una sega. Che quasi sempre generano loro malgrado una bellezza e una quotidianità.

Ambienti del genere raccontano, un po’ come i film di Alexander Kluge, di come gli esseri umani metabolizzano, nel qui e ora, gli effetti di forze storiche, sogni e traumi. Se, come vuole Anna Viebrock, gli spettatori non si limitano a osservare il luogo della messa in scena, ma arrivano ad “abitarlo”, significa che non si limitano più a contemplarlo da fuori, ma vi si immergono. I “ricordi immediati”, suscitati dagli spazi condivisi e dalle piccole cose della vita, sono quegli affetti che diventano il canale di accesso all’opera. Le superfici di mobili e pareti, la loro patina artificiale, le loro tracce aptiche, costituiscono quel ponte affettivo attraverso il quale il

fondale perde la sua cornice e diventa mondo. Questo illusionismo degli spazi affettivi è la soglia attraverso la quale Anna Viebrock e Christoph Marthaler invitano a entrare in un mondo dove le regole del gioco sono diverse. Qui il frutto dell’albero della conoscenza cade verso l’alto.

Una scenografia manipola chi la osserva un po’ come la macchina da presa fa al cinema. Laddove il film può raccontare tramite inquadrature differenti, il palcoscenico ha a disposizione solo il campo totale. La scenografia convoglia dunque l’attenzione attraverso ciò che gli interpreti vedono sul palco: sono loro gli occhi del pubblico. Tutto è là, sulla scena, per essere scoperto e usato, eppure lo spazio che si offre in modo così aperto è rigorosamente ermetico e non tollera ingerenze da parte della platea. A differenza di una scultura, una scenografia è costantemente trasformata dagli interpreti. In quanto strumento creatore di mondi, mette in conto sin dall’inizio che, a vari livelli, sia chi agisce sul palco sia chi osserva si approprierà attivamente di lei. Inoltre è tutta pensata in funzione dell’effetto che fa da lontano.

Nel contesto di una mostra, quando la scenografia stessa smette di essere una camera di decompressione e si trasforma in oggetto, all’improvviso diventa visibile, oltre alla patina artificiale, anche quella dell’utilizzo concreto, con i graffi del tempo e i punti sporcati dall’uso e dal trasporto. A teatro queste tracce di usura vengono cancellate ogni volta. Forse proprio perché il teatro narra sempre storie di transitorietà, ogni sera ha bisogno di tornare al punto di partenza della propria storia. Nel teatro tradizionale la

storicità della scenografia darebbe solo fastidio. Perciò, prima di ogni messa in scena, le maestranze la riportano al suo stato iniziale, vale a dire che cancellano quelle tracce d’uso che l’hanno intaccata. Continuamente la sua esteriorità viene ricondotta a una fittizia ora zero. Solo nell’esilio di una mostra, della quale entra a far parte nel formato di un’altra narrazione, come oggetto espositivo, le è attribuita a un tratto una storia sua – ed ecco che espone la sua realtà, le incrinature, le pennellate, e diventa scultura. Il teatro deve cancellare queste tracce per poter tornare a produrle pubblicamente ogni sera. Il teatro mostra il processo e non il risultato. Perché si basa sulla reiterazione, sul rievocare momenti della vita che altrimenti ci passerebbero accanto sfuggenti, quasi senza che ce ne accorgiamo. E ritorna ancora e ancora allo stesso testo, alle stesse parole antiche e alla situazione di partenza degli eventi.

In questo modo il teatro riproduce il proprio passato in maniera sempre nuova, così da rivivere, nel momento stesso delle prove e soprattutto della rappresentazione, la forza delle parole e delle costellazioni rimodellandone il significato. Analogamente, i lavori di Thomas Demand e Alexander Kluge rimettono in scena dei momenti di storia e danno corpo a questi istanti di vita presentandoli sotto una luce nuova. Come a teatro lo spettatore può tornare a vivere un attimo che è sopravvissuto nell’ambra del testo, così anche gli universi visivi di Kluge e Demand si immergono nel tempo e ne riemergono con il momento storico, rimettendolo in scena e considerandolo diversamente.

Negli ambienti di Viebrock, l’effetto-ricordo suscitato dalla pelle sottile delle cose genera

una realtà del sentire che non ha nessun pendant materiale. In questo senso ogni scenografia è fantasmatica. L'estremo illusionismo con cui Anna Viebrock costruisce questi spazi è l'altra faccia dell'arte concettuale che si cela al suo interno. Ciò che appare rigida economia dei mezzi e controllo della forma è spesso, sul palco, un processo di distruzione e di usura. Qui vige la legge dell'entropia: ogni ordine si dissolve nella rappresentazione, per produrre il nuovo davanti agli occhi di tutti. I principi drammatici del rovesciamento repentino e del *climax* distinguono il teatro dalla vita. "La caduta di tensione è, ovviamente, nell'ordine contorto e naturale delle cose" scrive Dan Simmons, autore americano di fantascienza, nel suo *Hyperion* (1989) a proposito della nostra quotidianità, e aggiunge: "Ben di rado la vita reale propone epiloghi decenti". Il teatro, però, produce continuamente tali epiloghi o soluzioni, spesso sotto forma di vera e propria dissoluzione della scenografia. Al termine della rappresentazione nessuna scena è più in ordine che al principio. Anche qui, però, i lavori di Anna Viebrock sembrano costituire un'eccezione. Le sue scenografie non si trasformano mai in campi di battaglia. Piuttosto, è come se celebrassero una certa assenza di evoluzione - la staticità di un'atmosfera sotto la cui tutela trovano asilo una logica e una forma di vita alternative. I suoi universi scenici mantengono le distanze rispetto all'aggressiva logica del progresso che divora il pianeta. Pongono invece la questione di come si possa trovare qualcosa come un linguaggio o un senso comune. Quando gli

"attori e i loro interpreti" vanno alla ricerca della realtà, cos'è che trovano?

La questione dello status di realtà delle immagini accomuna Alexander Kluge, Thomas Demand e Anna Viebrock. Ognuno dei tre artisti è pure il rappresentante di un genere: cinema, arti figurative, teatro. Ciascuno nel proprio campo realizza opere che si basano sul "vedere immagini" e al tempo stesso sono messinscena che, come dice la parola stessa, pongono - anzi espongono - qualcosa sulla scena, e così danno significato a determinati momenti dell'esistenza lasciandoli accadere un'altra volta, sotto un'altra luce. Questa fonte comune della narrazione di storie unisce i tre artisti all'incerta condizione delle loro immagini, in una mostra che non è più una mostra soltanto.

Le illustrazioni che accompagnano il testo sono riprodotte alle pagine 178-185.

Aurora Scotti

ATTENDERE QUEL CHE RESTA DEL TEMPO

Angelo Morbelli
al Pio Albergo Trivulzio

Alla V Biennale di Venezia del 1903 Angelo Morbelli (1853-1919), piemontese di nascita ma milanese di formazione e di cultura, espose con il titolo *Poema della vecchiaia* sei quadri con soggetti ispirati agli interni del Pio Albergo Trivulzio, tutti risolti con un'impeccabile tecnica divisionista: *Il Natale dei rimasti*, con cinque vecchi in uno stanzone destinato al soggiorno maschile; *Mi ricordo quand'ero fanciulla* con il refettorio femminile; e altre quattro tele raffiguranti delle donne anziane, in veduta frontale ravvicinata - davanti alla luce di uno scorcio di finestra - intente a fare calze, lavori di cucito o racchiuse nei loro pensieri.¹ Nel 1901 Morbelli aveva allestito uno studio all'interno dell'istituto per poter seguire liberamente la vita quotidiana degli anziani: eseguiva schizzi e disegni, scegliendo inquadrature e scattando fotografie, che utilizzava per precisare tagli compositivi ed effetti di luce, anche con forti contrasti che sfaldavano i contorni, accentuando attraverso una *suggestione* luminosa uno stretto rapporto psicologico, una empatia che intercorreva tra sé e i ricoverati.² La stampa conìò allora per Morbelli l'epiteto di "pittore dei vecchioni", il nome con cui i milanesi erano soliti chiamare