

Armine Sister: canto per una strage

di Attilio Scarpellini (www.doppiozero.com)

In principio era il verbo, anzi no, non il verbo, e neanche l'azione, in principio era la musica. Quando gli spettatori entrano nello spazio di *Armine, Sister*, la penombra è tale che a mala pena scorgono le colonne che sono l'essenza scenografica della performance-spettacolo che il Teatr Zar di Wroclaw ha portato sulla scena della Lepolda di Firenze per la XXIIma edizione del festival Fabbrica Europa, più che vedere intuiscono che in mezzo ad esse qualcuno, un manipolo di ombre, si agita, striscia, si muove. Mentre la musica è già lì, alza una cattedrale di respiro, invade e pervade ogni cosa con il vento di una voce che si trattiene, si allunga, si condensa: è l'ipnotico bordone di un canto monodico sul quale affiorano altre voci, dapprima appena udibili, poi sempre più nitide e presenti, come arabeschi su un tappeto. E' un tappeto orientale, certo, ma di un oriente che ha qualcosa di vicino e insieme di desueto, il gregoriano, il lamento liturgico ortodosso, le voci bulgare: la struttura degli otto modi (*ocktechos*) che la musica tonale si è lasciata alle spalle. Solo la lingua, irriducibilmente altra, né latina né greca, è irriconoscibile. Musicisti e cantori all'inizio sono nascosti da due teli neri, come il celebrante dietro l'iconostasi nel rito greco, ma il suono avanza comunque, investe lo spazio e ne modifica il sentimento, spiana la strada alla visione o meglio la genera, per focolai e per bagliori che scaturiscono dal basso, *à la* Latour, illuminando ora una scena ora un'altra: un uomo si stende a terra disegnando un crocifisso; una donna cerca di accendere un lume nella notte che l'assedia, un'altra si slancia come se volesse volare e finisce accovacciata tra le braccia di un compagno che non si sa se la protegga o la imprigioni; una terza fila da un gomito di lana rossa una specie di tela di ragno che la irretisce a una colonna; una quarta cade abbracciata a una porta assecondando l'inerzia dolce e fragorosa del suo crollo. Un rebus di gesti impossibile da abbracciare in unico sguardo perché si accendono e si spengono, si inseguono e si succedono anch'essi secondo un canone, mentre suoni e rumori – rintocchi di campana, clangore di porte sbattute, schiocchi di sferze – penetrano nella melodia, ma senza romperla, incorporandosi a essa. La scena cresce in convulsione, in violenza. L'impressione è quella di un'irruzione nel cuore della notte – le abiette sveglie all'alba dei rastrellamenti, come le chiamava Jean-François Lyotard, che accendono i motori della macchina del massacro – ma vista con gli occhi di chi continua a sognare e nella confusione non distingue se stesso dagli altri, il perseguitato dal persecutore. E' come stare dentro Guernica, tra le sue madri dolenti, i suoi cavalli urlanti, le sue lampadine oscillanti, o tra i “disastri della guerra di Goya”, scoprendo che l'immagine non sta ferma, trema, sussulta, cambia di pelle: dentro l'immagine, come sempre, il tempo

incalza e l'evento si perde fatalmente di vista. Finché l'azione sulla scena si precisa, le donne sempre più torturate – sempre più bianche e nude, solo una si veste con una tunica rossa e si arrampica su un letto di ferro messo in piedi, appollaiandosi in cima come un uccello – gli uomini sempre più torturatori, a petto nudo, accompagnandosi con un grido di incitamento, legano le colonne con corde e tiranti e le abbattono al suolo, una dopo l'altra, per poi rialzarle in un altro punto dello spazio e in una disposizione diversa rispetto a quella originaria. Questa distruzione, e ricostruzione del Tempio, è il cuore di *Armine, sister*, più che uno spettacolo, un'evocazione – come lo stesso regista Jaroslaw Fret l'ha definita – dei massacri che cento anni fa di questi tempi rischiarono di cancellare dalla faccia della terra gli Armeni di Turchia. La *vox clamantis* che la intona è quella del canto modale dell'antica liturgia armena – guidato da Aram Kerovpyan, uno dei suoi estremi cantori che, ironia della sorte, lo ha appreso da ragazzo nelle chiese di Istanbul – le sue colonne massacrate sono ancora visibili in alcune fotografie scattate in anni recenti, ad esempio nella chiesa di San Theotokos a Tadem, in Anatolia, dove appaiono segate alla base, per consentire al tempo di ultimare il lavoro sporco che dopo aver colpito gli uomini azzera anche la memoria del loro passaggio sulla terra. E quella vecchia macchina fotografica che compare a un certo punto, sistemata sul suo treppiede guarda in prospettiva a un altro treppiede da cui pende un gancio da macellaio, riproduce uno dei rari gesti di testimonianza compiuti durante i massacri del 1915: il gesto di Armin Theodor Wegner, fotografo e giusto delle nazioni (per armeni ed ebrei) che documentò gli effetti delle stragi ordinate dal governo – laico e progressista – dei Giovani Turchi e alle cui immagini Fret si è in parte ispirato per realizzare la performance. A sfogliare questo agghiacciante album (pubblicato in Italia da Guerini e Associati) si scopre che è la fotografia di una fotografia, ma sulla scena, senza saperne nulla, è l'istantanea derisoria di quell'eccesso di visività e di spettacolarità nel quale è rimasta impaniata l'idea novecentesca di testimonianza. Il visivo, in *Armine, Sister*, è uno strappo nella partitura, la profanazione e il contrappunto di una liturgia sonora che agli oltraggi della Storia oppone la perennità della memoria musicale armena, il tempio malgrado tutto indistruttibile – “Templi sono ancora in piedi” scriveva Paul Celan in *Singbarer Rest* “Resto cantabile”- del respiro di un popolo. Tutto resta dentro il canto, anche la visione che si nutre della vulnerabilità e della sofferenza dei corpi, posseduti da quel pathos sciamanico tipico del teatro di matrice grotowskiana da cui vengono i performer del Teatr Zar. Ma ugualmente, tutto finisce per avanzare nella luce, come i musicisti e i cantori che, in uno dei momenti culminanti di *Armine Sister*, escono dall'invisibilità e si affacciano sulla scena, rimanendo assieme a tutti gli altri immobili, attoniti, ad ascoltare il rumore della sabbia che scende a fiotti dalle colonne ferite – e annuncia il deserto delle deportazioni. Soltanto nell'epilogo della

performance anche la musica viene deposta e le luci si aprono per illuminare la sala, gli spettatori, perché è a loro che *Armine, Sister* vuole consegnare il senso, e il fardello, del proprio rituale di testimonianza. E qui, in un anticlimax totale, a tratti imbarazzante, Jaroslaw Fret sembra voler abiurare a qualunque spettacolarità e persino alla forma del teatro con una clausola fallimentare che espone una scena vuota e un corpo agonizzante, quello della donna vestita di rosso – che per altro è un’attrice italiana, Simona Sala – un resto, anzi un relitto ben presto semi-sepolto dalla sabbia. Dove lo spettacolo finisce, comincia la *witness action*, anche se tornati nel loro ruolo di testimoni – come Grotowski suggeriva in un suo testo del 1969, *Teatro e rituale*, riapparso proprio in questi giorni nel secondo volume della sua opera completa curata da Carla Pollastrelli – gli spettatori non sanno letteralmente da che parte voltarsi, dove posare gli occhi, dove mettere le mani che non possono più sciogliere in un applauso. O almeno era quello che accadeva nella versione di *Armine, Sister* presentata nell’aprile scorso al Na Grobli Studio di Wroclaw, in una sala bruscamente sprofondata nel silenzio. “*Respicio* – scriveva Jerzy Grotowski in “Teatro e rituale” – è la parola latina che indica rispetto, ecco la funzione del vero testimone; non intromettersi con il proprio misero ruolo, con quella importuna dimostrazione “ci sono anche io”, ma essere testimone – ovvero non dimenticare, non dimenticare a nessun costo” (parole che tornano quasi alla lettera nell’opposizione tra rispetto e spettacolo teorizzata da Byung-Chul Han nel suo ultimo libro *Nello sciame*). Un arte difficile, il rispetto, quello che il filosofo coreano definisce pathos della distanza.