

## teatro >>> **Furor di popolo. Passione politica e ricerca artistica nell'ultimo lavoro teatrale di Claudio Morganti.**

«Ho fatto un lavoro e non uno spettacolo / Poiché il teatro non intrattiene casomai pertiene e trattiene, / non è strumento d'evasione, casomai imprigiona»  
(dal programma di sala di *Furor di Popolo*).

Di Donatella Orecchia

Ospite quest'estate al festival di Castiglioncello, Claudio Morganti ha proposto in due serate consecutive due fra i suoi ultimi lavori, entrambi per attore solo: *L'amara sorte del servo Gigi*, una raffinata riscrittura scenica dall'*Ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett, di cui «L'asinovola» si è già occupato e *Furor di popolo*, un breve e folgorante esempio di teatro politico dove, a una farsa grottesca (da Strindberg)



Il busto di Gustavo Modena, attore fra i più grandi dell'Ottocento italiano, il cui impegno fu sempre contemporaneamente artistico e politico. In *Furor di popolo* Morganti legge una lettera da lui indirizzata ad Achille Majeroni nel 1857. «Avete letto le lettere di Modena? Sono di una cattiveria disillusa, impressionanti, ma non si discute la posizione, non c'è dubbio su dove mettersi, ecco, una cosa importante per noi credo sia riuscire a non avere dubbio di dove si sta. Non ho dubbio, su questo, posso morire di dolore perché il resto del mondo va nella direzione opposta, ma io in quella direzione vado, basta, non è discutibile quella questione» (Claudio Morganti).

segue un'intensa, asciutta e sentita lettura di brani tratti dal discorso di Pinter per il conferimento del Nobel, da una lettera di Gustavo Modena e da uno scritto politico di Büchner.

Proprio nel gioco di rimandi, di rifrazioni e di dialettico scambio, i due spettacoli indicano una linea di ricerca molto interessante per un artista che sente –oggi più di ieri– l'urgenza di assumersi la responsabilità di una denuncia aperta ed esplicita sulla contemporaneità. Ed è questo certamente un altro sintomo di quanto sta complessivamente accadendo nel mondo occidentale e più in particolare in Italia e che «L'asinovola» ha già più volte sottolineato: una ripresa, dopo gli anni del postmoderno dilagante, di una conflittualità anche culturale e artistica più esplicita.

E così, da un lato, il suo lavoro sul linguaggio, diventato sempre più insidiosamente strumento del potere e veicolo dell'ideologia, si fa ancora più attento –di qui la vicinanza con Beckett innanzitutto–, mentre dall'altro, la necessità dell'intervento attivo, della denuncia aperta, dell'impegno politico si impongono come urgenze non più prorogabili.

E, se da sempre la riflessione di questo artista sul linguaggio della scena è stata contemporaneamente una riflessione sul potere e il suo teatro da sempre si è interrogato eticamente e politicamente sul proprio tempo, negli ultimi anni tuttavia Morganti si sente in qualche modo come costretto ancor più «ad esporsi, a sputtanarsi», come afferma egli stesso, rendendo più sottile la maschera della finzione teatrale e confermando così in modo più diretto il nesso fra arte e politica.

Attraverso la tradizione che gli è propria (l'incontro con altri grandi uomini di teatro), nel luogo che gli è proprio (il palcoscenico, spoglio ed essenziale come è solito essere sempre nelle sue recite), su una sedia (la stessa usata per il *Servo Gigi*) Morganti è solo, seduto, elegantemente vestito in nero, indossa un guanto bianco al quale è appeso, in un richiamo esplicito al *Gastone* di Petrolini, l'altro guanto del paio.

Nella prima mezz'ora, in uno straordinario gioco attorico fra voce (registrata) e controcene mimiche del volto, il racconto parodico della creazione dell'uomo, dello scontro fra Dio e Lucifero, della genesi delle lotte di potere in nome della divinità: una farsa grottesca e amara.



Harold Pinter nella veste 'insolita' di attore nell'Ultimo nastro di Krapp di Samuel Beckett, spettacolo che è andato in scena al Royal Court's Jerwood Theatre, nel mese di ottobre di quest'anno per la regia Ian Rickson. Tanto in Pinter quanto in Morganti l'impegno all'intervento diretto e alla presa di posizione netta sulla contemporaneità non si possono disgiungere da un impegno di ricerca sulla forma. E qui, e non è un caso, entrambi in un dialogo a distanza arrivano a confrontarsi con Beckett. L'amara sorte del servo Gigi di Morganti è una riscrittura di Krapp. La conclusione di *Furor di popolo* è la lettura del discorso di Pinter per il conferimento del Nobel.



«Claudio Morganti mentre grattugia un pezzo di pecorino» (didascalia di Claudio Morganti e di Rita Frongia). Alla richiesta di un'immagine da inserire come commento al presente articolo in assenza di fotografie relative allo spettacolo, Morganti ha segnalato questa. In una società che spettacolarizza ogni cosa per decurtarla del potenziale di contraddizione, un attore che sale sul palco per esprimere il suo furore artistico e civile con una forza che non può lasciare indifferenti e che poi per raccontarsi sceglie una grattugia, un pezzo di pecorino, un piatto di pasta, senza cedere però alla tentazione del facile ammicco (il suo volto non ammicca, l'immagine stessa, così poco patinata, non ammicca): ecco è scomodo. Difficile da collocare. Difficile da archiviare.

Poi, assottigliato il velo della finzione, stessa sedia, luce fissa, leggio di fronte, Morganti si rivolge direttamente al pubblico e annuncia la lettura di alcuni brani tratti da scritti non teatrali bensì politici di Büchner (l'autore della *Morte di Danton*, del *Woyzeck*, di *Lenz*), di Gustavo Modena (il più grande degli attori italiani dell'Ottocento) e di Pinter: non a caso tre uomini di teatro che hanno sempre inteso la propria opera artistica in stretto e profondo legame con l'impegno sociale e politico.

Nel rispetto di convenzioni teatrali ridotte al minimo (distinzione degli spazi attore/pubblico, definizione di un tempo proprio della recita) Morganti dà dunque voce a parole di altri compagni d'arte che, in tempi diversi, sentirono l'urgenza di denunciare innanzitutto la strategia di manipolazione delle menti e di mistificazione della verità, che è stata ed è oggi uno degli strumenti più efficaci utilizzati da chi detiene il potere per mantenerlo saldo: coltivare l'ignoranza e la superstizione, occultare la verità, nascondere la propria brutalità e l'evidenza dei fatti e delle ragioni politiche ed economiche che li hanno determinati, ecco il filo conduttore delle letture di *Furor di popolo*. In tale contesto le durissime parole di Pinter contro la politica statunitense costituiscono certo il passaggio in cui più direttamente la denuncia si fa attuale. E, sebbene già sentite e già lette altrove, quelle parole risuonano qui insieme più forti e più intense: cariche della tensione di tutto quanto nello spettacolo le ha precedute e come scolpite una seconda volta da una voce –di Morganti appunto– che da più di vent'anni contraddice questi tempi (teatrali e non, ovviamente) con ostinata e lucida rabbia.

Non basterebbe a un attore qualunque salire su un palco e leggere come da un pulpito le pagine di Pinter. Bisogna avere l'autorità per farlo. Bisogna sentirne l'urgenza e la necessità. Bisogna incontrare quelle parole nel loro "furore" e consegnarle al pubblico nella loro forza e limpidezza, a conferma del proprio furore. Senza vezzi, senza cercare il consenso dello spettatore, la sua solidarietà; senza confortarlo nelle proprie certezze.

E così, in questi tempi di regressione autoritaria della politica e di sfacciata spettacolarizzazione del potere, di fondamentalismi religiosi e di falsa democrazia, Morganti recupera una grande tradizione teatrale e l'attualizza, prende posizione sull'oggi radicandosi in una storia antica, si assume una responsabilità etica e politica di fronte alla collettività senza abdicare alla sua responsabilità di artista nei confronti del linguaggio che usa: non solo in quei giorni recita infatti il *Servo Gigi*, ma lo stesso *Furor di Popolo* si compone come si è detto di una prima parte in cui il lavoro di ricerca specifico sul linguaggio raggiunge risultati straordinari di deformazione grottesca. Ma, sembra dire Morganti nella seconda parte, solo dall'interno, con un lavoro esclusivo cioè sul linguaggio artistico, non è oggi possibile compiere la denuncia necessaria. Bisogna in qualche modo forzare i confini dell'autonomia formale, pronunciare anche *parole fuor di metafora*. Bisogna investire la *forma artistica* di quell'«amore fisico e sentimentale per i fenomeni del mondo, e amore intellettuale per il loro spirito: la storia», di cui parlava Pasolini più di trent'anni fa, con una rabbia che sia anche direttamente politica, che cioè costringa artista e spettatore ad affermare la propria responsabilità nei confronti dell'oggi. E allo spettatore, dunque, più che i riferimenti alla tradizione del linguaggio artistico frequentato dall'attore, altrove indispensabili alla comprensione, si richiede qui l'attenzione e la sensibilità etica e politica per contestualizzare quella rabbia. E reagirvi.

Un lavoro, scrive Morganti nel programma di sala, inconcludente «poiché il teatro non conclude né concluderà mai». Non un approdo, dunque, bensì la tappa di una ricerca.