

Angélica Liddell

Belgrado

Canta lingua il mistero del corpo glorioso

studio e traduzione di
Silvia Monti

vai alla scheda del libro su www.edizioneits.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Verona
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere*

© Dei testi originali: Angélica Liddell

© Dello studio introduttivo e delle traduzioni: Silvia Monti

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675123-2

Introduzione

Entramos a vivir y a morir en el escenario.

Tra collera e poesia: il teatro di Angélica Liddell

«Entriamo in scena a vivere e a morire». Queste parole, pronunciate da Angélica Liddell nel corso di un'intervista del 2007 apparsa sulla rivista *Primer Acto* (Henríquez 2007: 28), sintetizzano più di qualsiasi definizione l'essenza del suo teatro. Un teatro allo stesso tempo performativo e di parola, nel quale vita e spettacolo si fondono. Un teatro che intreccia il disagio personale, il vissuto più intimo e doloroso, alla sofferenza collettiva generata da una società profondamente ingiusta e disperatamente insensata. Un teatro aggressivo, provocatorio, rabbioso, che non fa sconti, che punta a destabilizzare lo spettatore, ma che non di rado raggiunge momenti di intensa compassione, di sublime poesia e di grande bellezza estetica. Un teatro, quello di Liddell, dell'eccesso, della passione e del dolore.¹ Angélica Liddell è oggi uno dei nomi più noti del panorama teatrale spagnolo, sicuramente l'artista più conosciuta all'estero, dove ha partecipato a importanti festival e dove ormai si esibisce esclusivamente; l'autrice, che continua a risiedere a Madrid, ha scelto infatti un auto-esilio professionale in polemica con la scarsa attenzione prestata al suo lavoro in patria, dove peraltro aveva ottenuto i più prestigiosi riconoscimenti (Vicente 2014).²

¹ Per redigere questa *Introduzione*, ho tenuto conto, oltre che della bibliografia critica e delle interviste segnalate di volta in volta, anche dei miei precedenti studi sull'autrice (Monti 2016; Monti 2017a; Monti 2017b), di cui riprendo alcune parti.

² Tra questi cito il Premio di Drammaturgia Innovativa Casa de América 2003 per *Nubila Wahlbeim*; il Premio SGAE di Teatro 2004 per *Mi relación con la comida*; il Pre-

Quando si parla di “teatro di Angélica Liddell”, lo si fa a ragione veduta: esiste infatti un’identificazione assoluta tra l’autrice e gli spettacoli che porta in scena, dei quali non si limita a scrivere i testi e a interpretarli, ma ne è anche regista e scenografa, ne disegna i costumi ed è responsabile degli effetti sonori e delle musiche. Solo per l’illuminazione si affida da sempre a un altro artista polivalente, Carlos Marquerie, uno dei pochi personaggi del mondo dello spettacolo madrileni che dichiara di apprezzare in maniera incondizionata. Liddell ha pubblicato anche romanzi, raccolte poetiche, diari e testi teorici di grande lucidità sul teatro.³ Questa versatile artista è anche *performer*, realizza video, installazioni e fotografie in cui ritrae soprattutto se stessa. Nel corso del 2015, ad esempio, è apparso un volume bilingue spagnolo/francese, *Via Lucis*, con una selezione di 50 autoritratti fotografici assai suggestivi, oltre a testi poetici, frammenti di diario e il testo della pièce *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi*;⁴ le stesse foto erano state esposte tra giugno e luglio al Teatro Valle-Inclán di Madrid.⁵ Un mese dopo ha presentato a Gijón un’installazione sonora, *Emily*, ispirata alla poetessa americana Emily Dickinson.⁶

mio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005 per la carriera; il Premio Notodo del Pubblico al Miglior Spettacolo 2007 per *Perro muerto en tintorería: los fuertes*; Premio Valle-Inclán di Teatro 2007 per *El año de Ricardo*; finalista del Premio Lope de Vega 2007 con *Belgrado*; Premio Sebastià Gasch de Artes Parateatrales 2011; Premio Nazionale di Letteratura Drammatica 2012 per *La casa de la fuerza*. Tra i premi conseguiti all’estero ricordo il Leone d’Argento della Biennale Teatro di Venezia del 2013.

³ Una selezione di sette suoi saggi brevi è disponibile in Liddell [2014e]; il volume è stato ripubblicato nel 2016 con l’aggiunta di due nuovi scritti.

⁴ Il testo di *Primera carta de San Pablo a los Corintios* era già stato pubblicato all’inizio dello stesso anno nel volume *Trilogía de las resurrecciones*. Le traduzioni dei titoli delle opere e dei frammenti citati, nonché di quelli degli studi critici e delle interviste, se non diversamente indicato, sono mie.

⁵ L’esposizione, intitolata *Via lucis. Autoritratti e poesie*, si è tenuta nella sala El Mirlo Blanco del Teatro Valle-Inclán dall’11 di giugno al 5 di luglio del 2015, curata da Carlos Marquerie e Javier Marquerie Thomas. Negli anni passati Liddell pubblicava i suoi autoscatti sul proprio blog personale, poi chiuso e rimosso dalla rete.

⁶ L’installazione, creata con lo scultore Enrique Marty, che aveva già collaborato con Liddell in alcuni spettacoli, esposta al Centro de Arte y Creación Industrial di Gijón dal 21 agosto al 27 settembre 2015, consisteva in una grande urna di plexiglass contenente migliaia di calabroni, il cui ronzio si sommava a suoni provenienti da altre fonti. In questo modo Liddell ha inteso dare voce «al caos che edificò la poetica di Emily» (così re-

Lungo l'ormai venticinquennale carriera di Liddell – il suo primo spettacolo, *Il giardino delle mandragole* risale al 1993, lo stesso anno in cui fonda la propria compagnia teatrale, Atrabilis Teatro (Bile Nera Teatro) – si è venuto delineando un inconfondibile profilo di autrice anticonformista e radicale. Anche se la copiosità della sua produzione, che supera abbondantemente la quarantina di testi teatrali,⁷ delinea un percorso ramificato e in continua evoluzione, non v'è dubbio che la sua drammaturgia si iscriva entro coordinate etiche ed estetiche personali e ben riconoscibili. Sebbene la ricchezza e lo spessore delle sue proposte teatrali rendano difficile darne conto in una sommaria presentazione, si può dire che l'essenza del suo teatro si identifichi in una critica dura e aggressiva alla società realizzata attraverso la decostruzione dei miti su cui si fonda: la famiglia, l'amore, il rapporto di coppia, la maternità, il potere, lo stato, la politica, le istituzioni religiose, il linguaggio.⁸ Assistere ai suoi spettacoli equivale quasi sempre a un'immersione nella violenza e nella brutalità degli esseri umani, di cui vengono messi in scena gli aspetti più sordidi, le relazioni più degradate e degradanti. L'autrice/attrice sembra puntare a colpire lo spettatore allo stomaco prima ancora che nei sentimenti o nella coscienza, per mezzo di una serie di azioni di forte impatto emotivo, che realizza con grande dispendio di energia, mettendo in gioco prima di tutto se stessa, la sua voce e il suo corpo, offerto allo sguardo dello spettatore in un rituale violento e non di rado aberrante, privo di limitazioni e salvaguardie che include anche l'autoinfliggersi ferite. Il suo scopo però non è sfidare i limiti che rendono insopportabile al pubblico assistere a una sua messa in scena ma rendergli insopportabile la realtà che lo circonda (intervista radiofonica del febbraio 2007).

citava la presentazione). A Emily Dickinson, poetessa nei confronti della quale sente una particolare affinità, Liddell aveva già dedicato il volume di poesie *I desideri ad Amherst*.

⁷ Eguía Armenteros [2013], alla cui bibliografia rimando, elenca fino a quell'anno 37 opere drammatiche principali, oltre a testi minori, ad esempio di teatro per burattini. Alcuni testi sono inediti e di questi le notizie sono piuttosto vaghe. Negli ultimi anni Liddell ha continuato a scrivere e produrre nuovi spettacoli ad un ritmo piuttosto sostenuto.

⁸ Sulla decostruzione di alcuni di questi miti nel teatro di Liddell, cfr. Gutiérrez Carbajo [2010].

Il sangue in scena è peraltro, secondo l'autrice,

un'opzione estetica, come scegliere un vestito d'epoca. [...] Ha una potenza estetica brutale. È prezioso: lo utilizzo in forma pittorica. Per rivelare la parte interna, incomincio dalla superficie. Rendo pubblico ciò che è privato. Quando scegli la forza, il sangue e l'autoconfessione, in fondo parli della tua fragilità (Vallejo 2009).⁹

E più in generale scrive in un appassionato saggio intitolato «Abramo o il sacrificio drammatico»:

Alcuni artisti feriscono ed espongono violentemente il loro corpo davanti al pubblico per recuperare proprio quell'identità e quell'indipendenza che sono forza spirituale. [...] Mettere in scena il dolore personale, mettere in scena l'IO, tanto vituperato dalla gente di teatro, ha a che vedere sia con la sfiducia nella finzione letteraria sia con la sfiducia nella realtà. [...] È molto frequente, nel caso delle artiste, che l'autolesionismo abbia un carattere belligerante contro la collettivizzazione del genere femminile, in questo modo artiste come Marina Abramović o Gina Page sacrificano il loro corpo per restituire alla società che le collettivizza la violenza che viene esercitata contro di loro. Mediante il sacrificio recuperiamo non solo l'identità ma anche la libertà. [...] Il sacrificio racchiude un altro paradosso: creiamo partendo dalla distruzione, distruggendo facciamo, siamo costruttori delle macerie, costruttori delle rovine. [...] La distruzione è trasformazione («Abraham», pp. 103-105).

Il rapporto di Liddell con la violenza sulla scena è comunque ambivalente.¹⁰ Da una parte la violenza è diretta alla denuncia della stessa violenza e dei soprusi nella nostra società, dall'altra la violenza, la crudeltà, la perversione per lei non sono assolutamente un fine, il suo teatro non si propone di scandalizzare ma di trasmettere purezza, sincerità. «Concepisco la crudeltà come purezza», scriveva già nel 1993, rifacendosi ad Artaud, nella pre-

⁹ Non a caso anche in uno degli ultimi testi teatrali rappresentati, *Che farò io con questa spada?* (2016), sottotitolato «Approssimazione alla legge e al problema della bellezza», il sangue come purezza ricompare nell'epigrafe tratta da *Così parlò Zaratustra*: «Di tutto quello che uno scrive amo quello che scrive col suo sangue. / Scrivi con il sangue e scoprirai che il sangue è spirito [...] / Colui che scrive con il sangue non vuole essere letto, ma imparato a memoria» (Liddell 2016: 41).

¹⁰ Un'analisi dell'uso e del significato della violenza nel teatro di Liddell si trova in Topolska [2013].

sentazione di *Leda* (p. 93). E in una intervista più recente dice:

Odio la violenza. I miei spettacoli non sono assolutamente violenti. Al contrario c'è una ricerca disperata della bellezza che mi fa provare una grande frustrazione perché non riesco mai a creare qualcosa di bello. Il teatro è l'opposto della violenza. Il grande paradosso dell'espressione estetica è che, a prescindere dal tema, il risultato è comunque bello (Marino 2014).

D'altra parte, chiunque, assistendo a una sua messa in scena, percepisce l'autenticità delle sue azioni e delle sue parole. Liddell infatti, come si è detto, più che "recitare", "agisce" sul palcoscenico, in sintonia con una tendenza oggi molto diffusa che viene etichettata come «teatro postdrammatico» (Lehmann 1999):

Preferisco non chiamare teatro quello che faccio. È un modo di morire. Morire è ciò che è più vicino alla verità. Avrei dovuto ammazzarmi da molto tempo, sono una suicida senza suicidio, e per questo interpreto ripetutamente la mia morte sul palcoscenico. Ora non mi rimane altro che desiderare la morte tutti i giorni. Lavoro con questo desiderio. Non sono un'attrice, sono una macchina di dolore, lavoro nonostante il dolore, grazie al dolore, nonostante l'ira e grazie all'ira. Non recito sul palcoscenico, mi dedico a morire (*El año de Ricardo*, dossier, p. 186).

Nel suo teatro non sono solo le azioni o le parole pronunciate a colpire lo spettatore; anche la composizione della scena, l'illuminazione e la musica hanno un ruolo fondamentale. Liddell concepisce il teatro come uno spettacolo totale che coinvolge tutti i sensi e che si appella all'emozione più che alla ragione. Per lei la componente visiva ha un'importanza primaria nell'esperienza del pubblico: «credo negli spazi artistici figurativi, simbolici, creati per avere un certo significato. Per me la scena ha la stessa importanza del testo, è uno spazio che mi permette di esprimermi in maniera figurativa e non solo come drammaturga» (Gamero 2000). Più volte ha parlato della sua passione per la pittura e l'arte in genere e della scarsa attenzione all'estetica della messa in scena da parte di molti professionisti del teatro in Spagna. Della sua formazione alla RESAD salva solo le lezioni di arte di Lourdes Ortiz: «credo che sia stata lei la persona dalla quale ho imparato di più, quella che ha avuto più influenza sul mio percorso successivo, quella che mi ha dato più forza e più istruzione per seguire

la mia strada» («*Algunas obras me surgen*»). Di conseguenza scenografia, oggetti di scena, costumi e illuminazione sono sempre studiati con minuziosità. Gli oggetti di cui l'artista si circonda non sono scelti per la loro funzionalità, secondo una prassi mimetica della messa in scena, ma per aumentare la carica significativa del testo attraverso il ricorso all'immaginario onirico e dell'inconscio. Spesso si tratta di oggetti sgradevoli o perturbanti, alcuni legati al mondo dell'infanzia ma investiti di valori negativi, come i bambo-lotti smembrati che ricoprivano il palcoscenico ne *I coniugi Palavrakis* o le bambole impiccate al soffitto de *La falsa suicida*. Non pochi sono i casi in cui Liddell porta in scena animali vivi o riprodotti, in genere visti come vittime di violenze, allo stesso modo delle donne e dei bambini. In altri casi, come in *Frankenstein* o in *Cane morto in tintoria. I forti* e in «*Maledetto sia l'uomo che ha fiducia nell'uomo*»: un *project de alphabétisation*, Liddell utilizza in scena oggetti che interagiscono con gli interpreti o li sostituiscono: nel primo caso si tratta di burattini manovrati secondo la tecnica giapponese bunraku, negli altri due delle inquietanti sculture di cartapesta dell'artista Enrique Marty che riproducevano in maniera repellente le fattezze degli attori. Insieme a oggetti quotidiani, a volte volutamente kitsch, come alberi o prati di plastica, animali impagliati e automobili inghirlandate, troviamo anche opere d'arte del passato come la grande riproduzione del quadro rococò di Jean-Honoré Fragonard, *L'altalena* (1767), che occupava il lato sinistro dell'allestimento di *Cane morto in tintoria* o l'altrettanto enorme ingrandimento della *Venere di Urbino* di Tiziano (1538), oggi agli Uffizi, che funge da sfondo in *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi* e che, con la sua opulenta e intangibile bellezza pagana, sembra assistere imperturbabile al rituale di sofferenza e di desolazione intessuto di simboli religiosi cattolici che si svolge davanti ai suoi occhi.

Non minore, nell'estetica e nel significato globale dello spettacolo, è l'attenzione che Liddell dedica alla scelta dei costumi di scena, che disegna personalmente e che rappresentano un tassello importante della sua caparbia ricerca estetica. Interrogata in proposito, risponde a un'intervistatrice: «Sapere quali abiti

indosserò fa parte della composizione estetica della scena e della drammaturgia. Cerco di fare drammaturgia con tutto quello che ho a disposizione. I costumi sono molto significativi e possono dare un grande apporto. Sono importantissimi» e, per ribadire il concetto, aggiunge nel suo consueto stile dissacrante: «al primo che vedo in palcoscenico in tuta da ginnastica gli sparo» (Ávalos-Rinciari 2013). Non v'è dubbio peraltro che la bellezza concepita da questa artista si allontani dai canoni tradizionali, per fondarsi, più che su questi, su un personale concetto di purezza e di sincerità. «Credo nella corrispondenza diretta tra l'arte e la bellezza. E riconosco la bellezza per la sua insopportabilità», scriveva già all'inizio della sua carriera (Presentazione di *Leda*, p. 93). E molti anni dopo la ricerca della bellezza continua ad essere una sorta di ossessione, come se si trattasse dell'unica forma di salvezza di cui disponiamo. Ma la bellezza è difficile da raggiungere e a volte è appunto “insopportabile”, come quando è indistinguibile dagli atti più abietti. Nell'ultima opera pubblicata, *Che ne farò di questa spada?* (2016), scrive citando Shakespeare:

Il bello è brutto e il brutto è bello. Questo dicono le streghe del *Macbeth*.

Esistono trattati sulla Bellezza e trattati sulla bruttezza, ma anche se si propongono di parlare di cose diverse sono costretti a parlare della stessa cosa.

E, poco dopo, rivolgendosi a Issei Sagawa, lo studente giapponese che a Parigi nel 1981 uccise e si cibò delle carni di una compagna di studi, dice:

Il suo atto irrazionale, signor Sagawa, brilla con la bellezza di una frusta nella landa apatica delle nostre idee (*Qué haré yo*, p. 43).

E ancora, nello stesso testo, si interroga in questo modo:

Che faremo quando la Bellezza non potrà più sostenere
la nostra vita, Signore?

Che faremo quando la Bellezza non potrà più sostenere
il nostro dolore? (*Qué haré yo*, p. 115).

La stessa importanza attribuita all'insieme visivo dello spettacolo la ritroviamo nella colonna sonora delle sue messe in sce-

na; Liddell non ricorre a musiche originali ma attinge a un vasto repertorio che spazia dal pop alla musica colta, passando per quella sacra, creando, come sui piani figurativo e letterario, una fitta rete di connessioni intertestuali e nello stesso tempo una mescolanza in apparenza stridente tra generi e registri. L'importanza della musica nei suoi spettacoli è ribadita dal fatto che in alcuni casi viene eseguita dal vivo. Ad esempio il violoncellista catalano Pau de Nut ha suonato e cantato dal vivo un pezzo di Vivaldi¹¹ nella *performance Venezia*, poi ripresa in *La casa della forza* nel 2009, spettacolo quest'ultimo dove si esibiva anche un'orchestra di *mariachi* messicani che eseguiva popolari *corridos* e *rancheras* e si ascoltavano altre canzoni popolari come *Ne me quitte pas* di Jacques Brel o *Love Me Tender*, uno dei brani simbolo di Elvis Presley. In *You are my destiny. Lo stupro di Lucrezia*, in scena vi era un coro di tre cantanti ucraini, che intonavano l'aria della cantata *Lucrezia*, HWV 145, di Haendel, alternandosi ad un ossessivo suono di tamburi, e alla fine, almeno nell'allestimento presentato al Teatro Storchi di Modena nell'ottobre del 2014, si ascoltava non solo una versione di *You are my Destiny*, canzone di Paul Anka che dà appunto titolo all'opera, ma anche la popolare *Gloria* di Umberto Tozzi. In «*Maledetto sia l'uomo...*» un piano meccanico esegue per otto volte la stessa sonata di Schubert, ma si ascolta anche a tutto volume una canzone dei Rolling Stones, mentre in *Prima lettera di San Paolo ai Corinzi*, che ha come sottotitolo «Cantata BWV 4, *Christ lag in Todesbanden*», risuona in vari momenti, sostituendosi alla parola, questa stessa composizione di Bach scritta su versi di Martin Lutero.

L'eterogeneità di referenti culturali presente nelle messe in scena traspare anche nella scrittura drammatica dell'artista madrilena. Difficile dar conto della quantità di citazioni, riferimenti intertestuali, allusioni, riappropriazioni di elementi provenienti dai più diversi ambiti che si intersecano nella sua scrittura. Cinema, letteratura, filosofia, storia e politica, arte, musica, cronaca

¹¹ Si trattava di «Cum dederit», 4° movimento del mottetto *Nisi Dominus* (RV 608).

d'attualità configurano il caleidoscopico universo culturale di riferimento dei suoi testi, al quale bisogna aggiungere altre sorprendenti incursioni come quella nel mondo del calcio professionista, che troveremo anche nel testo che qui presentiamo (p. 203) e che conclude inaspettatamente, ad esempio, un'opera densissima di riferimenti culturali alti quale *Cane morto in tintoria*.¹²

Come il suo teatro in generale, anche la scrittura drammatica di Angélica Liddell non è facile da definire. Anche se la bibliografia critica sul lavoro di questa artista è ormai molto abbondante, incluse numerose tesi di dottorato discusse in Spagna tra il 2010 e il 2016, non sono molti gli studi che si soffermano ad analizzare in modo dettagliato la sua straordinaria scrittura. È vero che avvicinarsi al suo teatro comporta il non poter prescindere dal complesso degli elementi significativi che lo compongono, tuttavia spesso la sola lettura dei testi comunica una grande emozione. Costituita prevalentemente da monologhi che possono assumere la forma di apostrofi o invettive al pubblico –i dialoghi, anche quando appaiono, spesso non presuppongono una reale comunicazione tra i personaggi–, la sua scrittura amalgama una quantità di elementi eterogenei, come lettere personali, messaggi di posta elettronica, frammenti di diario, notizie di stampa, racconti, documenti, liste, citazioni di opere letterarie e filosofiche e di film, versi di canzoni popolari e di inni sacri. Nondimeno questa varietà e mescolanza risulta molto lontana da una semplice tecnica di collage, in primo luogo perché vi è assente l'intenzione ludica. Per l'autrice non si tratta dell'uso di una tecnica, ma di una necessità espressiva, di un'urgenza poetica. Scrive Marco Canale [2006: 375]: «Bisogna stare attenti a non sbagliarsi e considerare tutto questo come una macedonia postmoderna. Tutto nel teatro di Liddell ha una coerenza che si sostiene su una fede ferma nel

¹² In *Cane morto in tintoria* viene utilizzato il coro ufficiale dei tifosi del Liverpool (Liddell 2008b: 241). Altro caso significativo è quello di «*Maledetto sia l'uomo che ha fiducia nell'uomo*», in cui la lettera z dell'alfabeto è collegata al calciatore Zidane. Più volte l'autrice si è dichiarata appassionata di calcio. Alla domanda in proposito di una intervistatrice, risponde: «[Il calcio] mi fa dimenticare tutto. Ma non sono un'erudita di questo sport. Sono una *hooligan*, una selvaggia. Guardo le finali e sembra che mi stia giocando la vita. Lo seguo come un'apoteosi» (Ávalos-Rinciari 2013).

fatto drammatico e nella necessità di trovare nuove forme che permettano al teatro di avere una portata politica».

Caratteristico della scrittura di Liddell è l'uso di un linguaggio poetico. Di fatto i testi pubblicati, soprattutto gli ultimi, pur mantenendo in alcuni casi l'indicazione degli interlocutori, si presentano privi di didascalie, in forma di poemi drammatici, come se l'autrice volesse dare al testo scritto una sua autonomia rispetto allo spettacolo, di cui rappresenta una sorta di sopravvivenza esclusivamente verbale. Già all'inizio della sua carriera aveva espresso con parole semplici e chiare la sua predilezione per la poesia:

Alcuni anni fa, pochi, ho scelto la parola come forma d'espressione perché mi offriva il privilegio del verso. In seguito ho optato per la parola drammatica perché si potesse contemplare il poema. Un poema diretto ai sensi, assumendo come referenti più diretti la pittura e la musica, dal momento che l'azione teatrale viene esposta all'occhio e all'orecchio, che poi si incaricano di chiamare in causa l'intelligenza e l'emozione. Per questo cerco dolorosamente e sfacciatamente la bellezza, perché la sento come la via più immediata e brutale che ci mette in contatto con l'emozione (Presentazione di *Leda*, p. 89).

E nel 2013 ribadisce che «la poesia è l'unico mezzo di cui disponiamo per stupirci della barbarie» e che «ogni barbarie ha bisogno di un poeta, di una commozione estetica che ci permetta di assumerla come parte della natura umana» (in López Rejas 2013). Poetica è la lingua di questa artista nella misura in cui si allontana dal linguaggio prosaico della maggior parte del teatro di oggi, nella sua capacità di piegarla con grande naturalezza alle proprie necessità espressive, nell'uso di suggestivi espedienti retorici come le anafore, le ripetizioni e i poliptoti, nella capacità di introdurre termini forti, taglienti, volgari, scandalosi, senza abdicare alla purezza che riesce a trasmettere anche nelle situazioni più sordide. «È incredibile la bellezza che riesce a creare questa donna inconsolabile con la bruttezza del mondo», conclude la sua recensione la critica teatrale di *Le Monde* dopo aver assistito a un suo spettacolo al Festival di Avignone (Darge 2013). La sua scrittura è poetica soprattutto per la straziante sincerità, per l'autenticità

del dolore che trasmette, per la profondità della passione e della desolazione che ci comunica. Come nel caso delle azioni fisiche, anche il suo linguaggio poetico non rifugge dalla violenza. Per lei la violenza poetica è l'unico mezzo per denunciare e contrastare la violenza reale. La violenza poetica, scrive nel 2003,

è necessaria perché la violenza si rivolti contro i violenti. La violenza poetica è quindi un atto di resistenza contro la violenza reale. In altre parole la violenza poetica è necessaria per combattere la violenza reale. Ma soprattutto la violenza poetica mette a prova la condotta morale della società. È necessario scrivere opere inaccettabili, sempre inaccettabili per i benpensanti ufficiali. La violenza poetica è l'unica rivoluzione possibile («El mono que aprieta», p. 38).¹³

E in un saggio dell'anno precedente troviamo queste parole:

se esiste ancora qualcosa che la gente non vuole ascoltare, questo è quello che dobbiamo dire, tutto quello che la gente non vuole sentire, questa è la libertà, dire tutto quello che la gente non vuole sentire [...]. E solo per mezzo della poesia si rende visibile quello che nessuno vuole vedere. Per mezzo della poesia si produce uno strappo nella parola che ci permette di aver accesso alla mostruosa natura umana. La poesia è la lingua di fuoco che la divinità deposita sul cranio dei profeti («Llag de nueve agujeros», p. 22).

Vita da artista: dalla precarietà al riconoscimento internazionale

Angélica Catalina González Cano – questo il suo vero nome – nasce nel 1966 a Figueres, località in provincia di Girona nota per aver dato i natali a Salvador Dalí. Il padre è militare e i continui cambi di residenza della famiglia hanno segnato un'infanzia e un'adolescenza problematiche:

Mio padre è militare [...]: sono nata a Girona, ci siamo trasferiti a Va-

¹³ Ritroviamo questo concetto anche in uno dei testi drammatici confessionali più rappresentativi di Liddell, *Lesioni incompatibili con la vita*: «La mia violenza verbale è la mia lotta contro la violenza reale» (*Lesiones*, p. 163).

lencia, a Burgos, a Madrid [...]. Crescere in questo modo è terribile. Vivevo in basi militari e appena raggiungevo una certa stabilità, me ne andavo. Era una cosa delirante. Non vedevo che gente con le divise e le pistole. Un ambiente castrense, duro, più o meno violento... Che bel posto per una bambina! (Ruiz Gálvez 2007).

I ricordi di quell'infanzia errabonda non sono precisamente felici e riaffiorano nei suoi racconti in modo drammatico e forse anche un po' fantasioso:

Ci diedero una casa in una specie di base militare nella quale spesso si faceva mostra di pistole: ci furono tentativi di suicidio, sottufficiali che assassinarono il capo, comandanti che uccisero le mogli, pallottole vaganti... Perfino un colonnello che arrestò la sua bicicletta e la mise in catene. Era un mondo di pazzi dove «Lo ammazzo!» e «Se viene gli sparo!» erano frasi praticamente quotidiane (Vallejo 2002).

Ho passato l'adolescenza in mezzo ai medici. Ho avuto un'ulcera sanguinante, che è una cosa piuttosto rara a quell'età, e ho sofferto di una forte depressione. Lo ricordo come il periodo più triste e angosciato (Montero 2008: 68).

Dopo aver terminato le scuole superiori a Burgos, si laurea in psicologia all'Università Autonoma di Madrid nel 1988; nello stesso periodo frequenta anche i corsi di drammaturgia e interpretazione della Reale Scuola di Arte Drammatica (RESAD), istituzione che però finirà per detestare e che abbandonerà senza raggiungere il diploma.¹⁴ Tra il 1992 e il 1993, con altri giovani aspiranti drammaturghi, tra cui Juan Mayorga, Juan Ramón Fernández e Yolanda Pallín, partecipa al laboratorio di scrittura teatrale tenuto dal regista cileno Marco Antonio de la Parra, sotto gli auspici del Centro Nazionale di Nuove Tendenze Sceniche (CNNTE), diretto da Guillermo Heras nel decennio 1984-1994. Frutto di questo seminario sarà *Leda*, la sua prima opera pubblicata.¹⁵ In precedenza aveva scritto altri testi, tra cui *Greta*

¹⁴ Neppure degli studi universitari conserva un buon ricordo: «Mira mis cinco años en Psicología: tiempo perdido» (Vallejo 2009).

¹⁵ Il volume, del 1993, conteneva anche *El traductor de Blumenberg* di Juan Mayorga. In questa occasione, per la prima volta la drammaturga si firma come Angélica Liddell Zoo, pseudonimo che, accorciato poi in Angélica Liddell, continuerà a usare e con il

vuole suicidarsi (*Greta quiere suicidarse*, 1988), con cui ottiene il premio «Ciudad de Alcorcón», e *La contessa e l'importanza della matematica* (*La condesa y la importancia de las matemáticas*, 1990), entrambe inedite, delle quali alcuni anni dopo dirà:

Nel 1988 scrissi un'opera teatrale pessima, *Greta quiere suicidarse*, e vinsi il premio Città di Alcorcón. A causa di quel successo, ci riprovai con *La condesa y la importancia de las matemáticas*, che oggi mi sembra il prodotto di una cattiva gestione del cinema di Peter Greenaway (Vallejo 2002: 22).

Nel 1991 aveva scritto *Il giardino delle mandragole* (*El jardín de las mandrágoras*), primo testo che porterà in scena nel 1993, anno in cui fonda la compagnia Atra Bilis Teatro, divenendo in tal modo anche produttrice dei suoi spettacoli.¹⁶ Scrive Liddell: «Con quest'opera ci ribellavamo al grigiame della RESAD», istituzione che patrocinò comunque l'allestimento, realizzato nella Sala Ensayo 100 di Madrid e nel cui programma di sala figura una presentazione firmata da Lourdes Ortiz, all'epoca docente di arte di quell'istituzione. Continua l'autrice: «Era una specie di manifesto "amore, sesso, morte", in cui ci lasciavamo trasportare dalle nostre passioni giovanili: Mishima e Peter Greenaway» (*El año de Ricardo*, dossier, p. 193).¹⁷

Scritta nel 1993 e rappresentata un anno dopo, *Dolorosa*, che nelle parole di Liddell «parla dell'amore come salvezza», è l'unica opera di questo primo periodo che l'autrice non abbia successivamente rifiutato.¹⁸

quale si identificherà – in un primo tempo solo come autrice, mantenendo il cognome González nella veste di interprete – in seguito completamente. Il cognome è preso in prestito da Alice Liddell, la bambina, figlia di amici, a cui Lewis Carroll aveva dedicato il suo celebre *Alice nel paese delle meraviglie*.

¹⁶ Anche se quasi tutti gli studi su Liddell affermano che Atra Bilis Teatro fu fondata con Gumersindo Puche, attuale responsabile legale della compagnia e principale collaboratore dell'autrice, Eguía Armenteros [2013: 27] precisa correttamente che Puche entrò a farne parte successivamente.

¹⁷ Anche nella presentazione delle opere successive fino a *L'anno di Riccardo*, se non diversamente indicato, utilizzo le parole dell'autrice riportate in *El año de Ricardo*, dossier, pp. 180-198.

¹⁸ Cfr.: «Del primo periodo salvo solo *Dolorosa*, che parla dell'amore come salvezza e come sacrificio attraverso la relazione tra una puttana e un malato terminale» (Vallejo 2002). Andò in scena il 3 ottobre 1994 nella Sala Mirador di Madrid.

Belgrado

Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso

Belgrado

Canta lingua il mistero del corpo glorioso

*Dedicada a Sindo, por haberme escuchado llorar día tras día, y acompañarme
en esta travesía de dolor*

«¿Quiénes son? ¿Por qué corren así? ¿Para matarme?
¿A mí, a quien tanto quieren todos?
Recordó el cariño de su madre,
de la familia, de los amigos,
y la intención de los enemigos de matarle le pareció imposible».
Guerra y paz. Tolstói

*Dedicato a Sindo, per avermi ascoltato piangere giorno dopo giorno, e avermi
accompagnato in questa traversia di dolore*

«Chi sono? Perché corrono così? Per uccidermi?
Uccidere me, che sono amato da tutti?
Ricordò l'affetto di sua madre,
della famiglia, degli amici,
e l'intenzione dei nemici di ucciderlo gli parve assurda».

Guerra e pace, Tolstoj

1. Vera sophia

Sabiduría verdadera, creador y camino de todos...

1. Vera sophia

Vera saggezza, creatore e cammino di tutti...¹

*En el museo de la revolución de Belgrado.
Dragan y Baltasar.*

DRAGAN

Belgrado es una de las ciudades más antiguas de Europa, con más de 7.000 años de historia, conquistada por 40 ejércitos y 38 veces reconstruida desde su ruina.

¿Qué le parece extraño?

¿Quiere ver la mesa donde estudió el Mariscal?

En 1945 el Mariscal Tito unificó las seis repúblicas manteniendo la paz durante 30 años.

Lo siento. No puedo hablar con los visitantes.

Lo siento. No puedo hablar con los visitantes. Puede llegar alguien con flores. Puede llegar alguien con flores en cualquier momento. Se han llevado el cadáver pero siguen trayendo flores. Lo siento. No puedo hablar con los visitantes.

¿Cómo se ha enterado?

No se refiere a mí en concreto, a mi persona concreta, a mi vida concreta. No se refiere a mis dientes o a mis dedos. Habla usted en general. En general.

Ustedes estaban celebrando unas olimpiadas. Nosotros enterrábamos a nuestros hijos y ustedes aplaudían a los atletas. ¿Cómo hicieron para enterarse, así en general?

¿Todos los días en las televisiones, todos los días aparecían imágenes de nuestra guerra? ¿Como si fueran las olimpiadas? ¿Durante ocho años aparecieron imágenes todos los días como si fueran las olimpiadas?

¿Y era todo verdad?

¿Tienen fotos mías?

Quiero saber si hay fotos mías.

Baje usted el tono de voz.

Qué vergüenza.

*Nel Museo della Rivoluzione di Belgrado.
Dragan e Baldasar.*

DRAGAN

Belgrado è una delle città più antiche d'Europa, ha più di 7.000 anni di storia, è stata conquistata da 40 eserciti e ricostruita 38 volte dalle sue rovine.

Che cosa le sembra strano?

Vuol vedere la scrivania dove studiò il Maresciallo?²

Nel 1945 il Maresciallo unificò le sei repubbliche mantenendo la pace per trent'anni.

Mi dispiace, non posso parlare ai visitatori.

Mi dispiace, non posso parlare ai visitatori. Può arrivare qualcuno con i fiori. Può arrivare qualcuno con i fiori in qualsiasi momento. Hanno portato via il cadavere ma continuano a portare fiori. Mi dispiace, non posso parlare ai visitatori.

Come l'ha saputo?

Non si riferisce a me in concreto, alla mia persona concreta, alla mia vita concreta. Non si riferisce ai miei denti o alle mie dita. Lei parla in generale. In generale.

Da voi si stavano svolgendo le Olimpiadi. Noi seppellivamo i nostri figli e voi applaudivate gli atleti. Come avete fatto a saperlo, così in generale?

Tutti i giorni alla televisione, tutti i giorni apparivano immagini della nostra guerra? Come se fossero le Olimpiadi? Per otto anni sono apparse immagini tutti i giorni come se fossero le Olimpiadi?

Ed era tutto vero?

Avete foto mie?

Voglio sapere se ci sono foto mie?

Abbassi il tono della voce.

Che vergogna.

¿Está hablando con más gente o sólo conmigo?

¿Y qué le contestan?

Lo siento. No puedo hablar con los visitantes.

Yo no huelo nada.

¿Cómo es posible que ustedes sepan cosas de nosotros, cosas auténticas, como si fueran las olimpiadas, una guerra no es un record, no es posible que ustedes sepan cosas de nosotros como si fueran las olimpiadas?

No pueden decir la verdad.

Márchese, llega gente con flores. Lo siento. No puedo hablar con los visitantes. Llega gente con flores.

¿Qué clase de oportunidad es esa?

No dejan de traer flores. De Belgrado a Pozarevac y de Pozarevac a Belgrado. Vaya usted a Pozarevac.

Otro día le enseño el resto del Museo.

Márchese, llega gente con flores. Llega gente con flores.

Yo no soy como ellos. Yo no traería flores.

No quiero que usted piense que yo traería flores. La directora del museo se opuso, se negó a exponer el cadáver en el Museo de la Revolución.

La directora peleó con la policía hasta el último momento.

No soy como ellos. Yo no traería flores.

BALTASAR

Es extraño.

Que esta ciudad pueda seguir llamándose Belgrado, que uno pueda seguir viajando a Belgrado, decir, me marcho a Belgrado, o voy a coger un avión destino Belgrado, es extraño que Belgrado exista, decir Belgrado, la palabra Belgrado, y que Belgrado sea una ciudad, y que en esa ciudad viva gente, gente de Belgrado, en la misma ciudad de los asesinos.

No. No quiero ver la mesa donde estudió. No quiero perder la fe en la Educación.

¿Desde cuándo llevan ustedes sufriendo? ¿Quiero decir, desde qué siglo?

Estamos solos.

¿Cómo consiguió usted sobrevivir?

¿Cómo consiguió usted sobrevivir?

En este país todos son supervivientes. Han sobrevivido a los tiranos.

Sta parlando con altra gente o solo con me?
E che cosa le rispondono?
Mi dispiace. Non posso parlare con i visitatori.
Non sento nessun odore.
Com'è possibile che sappiate cose su di noi, cose autentiche, come se fossero le Olimpiadi? una guerra non è un record, non è possibile che sappiate cose su di noi come se fossero le Olimpiadi.
Non possono dire la verità.
Se ne vada. Arriva gente con i fiori. Mi dispiace. Non posso parlare con i visitatori. Arriva gente con i fiori.
Che genere di opportunità è?
Non smettono di portare fiori. Da Belgrado a Požarevac³ e da Požarevac a Belgrado. Vada a Požarevac.
Un altro giorno le faccio vedere il resto del Museo.
Se ne vada. Arriva gente con i fiori. Arriva gente con i fiori.
Io non sono come loro. Io non porterei fiori.
Non voglio che lei pensi che io porterei fiori. La direttrice del Museo si era opposta, non voleva che il cadavere fosse esposto nel Museo della Rivoluzione.
La direttrice ha lottato con la polizia fino all'ultimo momento.
Non sono come loro. Io non porterei fiori.

BALTASAR

È strano.

Che questa città possa continuare a chiamarsi Belgrado, che qualcuno possa continuare a viaggiare a Belgrado, dire: me ne vado a Belgrado, o prendo un aereo per Belgrado, è strano che Belgrado esista, dire Belgrado, la parola Belgrado, e che Belgrado sia una città, e che in questa città ci viva della gente, gente di Belgrado, nella stessa città degli assassini.

No, non voglio vedere la scrivania dove ha studiato. Non voglio perdere la fede nell'Educazione.

Da quanto soffrite? Voglio dire da che secolo?

Siamo soli.

Come è riuscito a sopravvivere?

In questo paese tutti sono dei sopravvissuti. Sono sopravvissuti ai tiranni.

Usted tampoco sabía de mi existencia en concreto hasta hoy. Ni de mis
dientes ni de mis dedos. En concreto.
Lo vimos en televisión. Todos los días.
Se publicaron millares de fotos.
¿Recuerda si le hicieron alguna foto?
¿Por qué le preocupa si le hicieron fotos?
¿Por qué siente vergüenza?
En este país todos son supervivientes.
Responden a mis preguntas con verdadera agresividad.
Deben de ser las mismas moscas que se le posaron en la boca. Llevarán
restos de Milosevic en las patas. ¿No tiene un insecticida?. ¿Cómo
puede soportar este olor?
Cientos de serbios, una fila de más de un kilómetro para rendir home-
naje al dictador.
Necesitaban hablar para seguir viviendo.
Ahora vive en un país libre. Todo ha terminado.
Le estoy dando la oportunidad. Hablar de uno mismo es siempre una
oportunidad.
¿Por qué siguen trayendo flores?, ya no se puede respirar, se están pu-
driendo todas las flores. ¿No ve cómo corren los bichos? Por debajo
de las flores.
Comprendo. Naturalmente, usted está a favor, a favor de todo esto,
comprendo.
¿No se arrepentirá?
Estoy alojado en este hotel.
Se están acercando con las flores, esconda la tarjeta.
Voy a dejar olvidado este cuaderno. Mañana vengo a buscarlo. No se le
ocurra perderlo, mi padre es capaz de cortarme en trozos si regreso
sin el cuaderno.
Silencio, hable más bajo, se acercan con las flores.
Se acercan con las flores. Tenga cuidado, hable más bajo, la tarjeta del
hotel le asoma por el bolsillo. Hable más bajo, las flores, las flores.

Neanche lei sapeva della mia esistenza concreta fino a oggi. Né dei miei denti né delle mie dita. In concreto.
L'abbiamo visto alla televisione. Tutti i giorni.
Sono state pubblicate migliaia di foto.
Ricorda se le hanno fatto qualche foto?
Perché si preoccupa se le hanno fatto foto?
Perché prova vergogna?
In questo paese tutti sono dei sopravvissuti.
Rispondono alle mie domande con vera aggressività.
Devono essere le stesse mosche che gli si sono posate sulla bocca.
Avranno resti di Milošević nelle zampette. Non ha un insetticida?
Come fa a sopportare questo odore?
Centinaia di serbi, una fila di più di un chilometro per rendere omaggio al dittatore.
Avevano bisogno di parlare per continuare a vivere.
Adesso vive in un paese libero. Tutto è finito.
Le sto dando l'opportunità. Parlare di se stessi è sempre un'opportunità.
Perché continuano a portare fiori? Non si respira più. Tutti i fiori stanno marcendo. Non vede come corrono gli insetti? Sotto i fiori.
Capisco. Naturalmente lei è favorevole, è favorevole a tutto questo, capisco.
Non se ne pentirà?
Alloggio in questo albergo.
Si stanno avvicinando con i fiori. Nasconda il biglietto.
Faccio finta di dimenticare questo quaderno. Domani vengo a cercarlo.
Non lo perda, mi raccomando, mio padre è capace di farmi a pezzi se ritorno senza il quaderno.
Silenzio, parli sottovoce, si avvicinano con i fiori.
Si avvicinano con i fiori. Stia attento, parli sottovoce, il biglietto dell'albergo le spunta dalla tasca. Parli sottovoce, i fiori, i fiori.

Indice

Introduzione	
<i>Silvia Monti</i>	5
Bibliografia	47
Belgrado. <i>Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso</i>	54
Belgrado. <i>Canta lingua il mistero del corpo glorioso</i>	55



La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo

L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-collana.asp?col=La maschera e il volto. Teatro ispanico moderno e contemporaneo>



Pubblicazioni recenti

1. Juan Mayorga, *Teatro sulla Shoah. Himmelweg - Il cartografo* - JK, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2014, pp. 256.
2. Josep M. Benet i Jornet, *Sotto la casa*, introduzione di Simone Trecca, traduzione di Pino Tierno, 2015, pp. 106.
3. José Ramón Fernández, *La terra*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2016, pp. 158.
4. Angélica Liddell, *Belgrado. Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, con testo originale a fronte, studio e traduzione di Silvia Monti, 2017, pp. 272.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017