

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA «RIFRAZIONI»

La fortuna italiana di “A porte chiuse”, da Luchino Visconti al Collettivo BEstand

The Italian reception of “No Exit”, from Luchino Visconti to the BEstand Collective

SIMONA FREDELLA

ABSTRACT

In “A porte chiuse”, Jean-Paul Sartre dà vita all’inferno esistenzialista tra le cui ermetiche pareti la dannazione eterna brucia nell’irrinunciabile sguardo dell’altro. Partendo dal primissimo debutto parigino, verranno analizzate alcune significative messinscene del panorama italiano: dalla regia di Visconti alla rimediazione televisiva di Squarzina, passando per la riscrittura spaziale del Teatro del Lemming, fino ad arrivare alle distopiche declinazioni digitali del Collettivo BEstand.

PAROLE CHIAVE: *Jean-Paul Sartre; A porte chiuse; Squarzina; Lemming; Collettivo BEstand.*

In No Exit, Jean-Paul Sartre brings to life the existentialist hell within whose hermetic walls the eternal damnation burns in the inescapable gaze of the other. Starting from the very first Parisian debut, some significant Italian stagings are going to be analyzed: from Visconti’s direction to Squarzina’s television remediation, through the spatial rewriting by Teatro del Lemming, up to the dystopic digital declinations by the BEstand Collective.

KEYWORDS: *Jean-Paul Sartre; No Exit; Squarzina; Lemming; BEstand Collective.*

AUTRICE

Simona Fredella nasce nel 1992 a Salerno. Nel 2023 consegue la Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale con Lode presso l’Università degli Studi di Salerno. Dal 2011 si forma e lavora come attrice e performer, collaborando con il Teatro di Napoli, la Compagnia Teatro Segreto e il Collettivo BEstand. Dal 2018 è altresì operatrice in progetti di teatro sociale.

I. «L'enfer, c'est les autres»

«L'inferno sono gli altri»¹ è senza dubbio la battuta più emblematica dell'atto unico *Huis Clos*, l'espressione che più significativamente immette nella densissima dimensione di *A Porte Chiuse* – titolo italiano della *pièce*. Il testo teatrale, commissionato all'autore da Marc Barbezat, viene pubblicato per la prima volta a Lione, nella primavera del 1944, nel numero 8 della rivista *L'Arbalète*, con il titolo di *Les autres*.²

In una società arrancante tra le macerie fumanti di una Parigi lacerata dall'occupazione nazista e il miraggio di una Liberazione, l'autore assiste al crollo delle ultime illusioni novecentesche, puntando impietosamente lo sguardo sull'impossibilità del rapporto umano e sulla paradossale, disperata ricerca dello stesso. L'«esperimento drammaturgico di compressione»³ di *A porte chiuse* si attiva in uno spazio ermeticamente chiuso, in bilico tra il sacro e il profano: la *pièce* è ambientata all'Inferno. Ma l'inferno a cui Sartre dà vita è una specie di albergo di cui non si scorge mai un *fuori*. È all'interno di una delle sue stanze in cui un Cameriere introdurrà i tre ospiti – o meglio, *dannati*: Joseph Garcin, Inés Serrano ed Estelle Rigault. Totalmente sconosciuti l'uno all'altra, ignorano che questo salotto arredato in stile Secondo Impero sarà il teatro senza uscita del loro gioco al massacro: la porta è chiusa dall'esterno, il campanello è guasto, lo spazio è privo di finestre. Non uno specchio posto a restituire l'immagine della propria esteriorità, quella esposta al mondo, agli altri, alla società. Malgrado le vistose apparenze dell'arredamento, non c'è niente che possa davvero ricondurre alle abitudini di una quotidianità ormai svuotata di senso, perché Garcin, Inés ed Estelle, vale la pena ricordarlo, sono morti. Ma la morte è ancora intrisa di vita e la vita è troppo contaminata dalla futilità delle etichette, glissando su un dettaglio di non poco conto e cioè che tutti e tre abbiano un buon motivo per essere finiti all'inferno. La nube tossica del meccanismo sociale confonde le azioni dei tre morti *viventi*, i quali, come riluttanti burattini, sono agiti loro malgrado da questa parvenza di mondanità “secondo impero”. La dannazione eterna, dunque, non può che assumere la caustica metafora di un salotto.⁴

Sartre pone in evidenza l'inevitabile, paradossale tragicità del bisogno dell'*altro*, nel quale gli esseri umani si decretano esposti e succubi del giudizio. La perenne,

¹J.-P. SARTRE, *A porte chiuse*, trad. di M. Bontempelli, Milano, Bompiani 2013, p. 85.

²Cfr. R. KIRCHMAYR, *Estetica del supplizio: Porta chiusa di Sartre*, in «ENDOXA», VIII, 44, luglio 2023, <https://endoxai.net/2022/05/21/estetica-del-supplizio-porta-chiusa-di-sartre/> (url consultato il 28.08.2023).

³P. SZONDI, *Teorie del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi 2000, p. 81.

⁴Cfr. G. FARINA, *J.-P. Sartre: Porte chiuse e il gioco degli sguardi*, in «ARIEL», I, 2, luglio – dicembre 2011, p. 29.

umana incertezza dei protagonisti, li rende assuefatti al conflitto tra la vita e l'immagine di essa imposta dall'esterno. Lo sguardo dell'altro e lo specchio che riflette la propria immagine diventano un'unica cosa, fondendosi in un supplizio al quale si diventa addomesticati: «Attraverso lo sguardo d'Altri ogni uomo si riconosce attore e spettatore: agisce ed è agito, è e non-è se stesso, in quanto è altro».⁵ Garcin, Inès ed Estelle sono prototipi della scissione e dell'inautenticità: i fatti della loro vita non coincidono con ciò ch'essi credono di essere; per la morale borghese sono riprovevoli, per la legge dei criminali.⁶ Saranno poi essi stessi, in un crescendo d'istigazioni, di dolorose provocazioni, a svelare i crimini commessi: asfissati e al tempo stesso protetti dalle mura infernali, assistono e lasciano assistere al crollo di ogni decenza, di ogni codice di dignità e comportamento; *liberi* nel loro lerciume, offerto senza più riserve allo sguardo dell'altro, sporco, oscuro quanto il proprio. Una violenza esibita e subita che stigmatizza i valori borghesi attraverso un'estetica del supplizio in cui quest'ultimo si manifesta negli sguardi e nel dialogo, più che nel fisico: una tortura impalpabile, e per questo ancora più intollerabile.

Sartre afferma: «il mio peccato originale è l'esistenza dell'altro».⁷ Lo sguardo dell'altro è inafferrabile, ma l'oggetto dell'osservazione *esiste* in quanto tale solo perché *esiste lo sguardo dell'altro*. La morte è uno stato simbolico che per i protagonisti rappresenta ormai il solo stato possibile. Esso, per giunta, costituisce il momento di estrema esposizione all'inconfutabile giudizio dei vivi.⁸ Garcin, Inès ed Estelle sono pietrificati in un supplizio senza fine poiché incatenati, per l'eternità, al loro passato. Tutto è già accaduto, le conseguenze di ogni atto si sono già consumate; il tempo delle scelte si è esaurito e nulla può più essere scritto, o riscritto.⁹

Ma siccome, in realtà, noi siamo vivi, ho voluto mostrare, per assurdo, l'importanza della nostra libertà [...]. Qualunque sia il cerchio dell'inferno nel quale viviamo, penso che noi siamo liberi di romperlo. E se una persona non lo rompe, è ancora liberamente che sceglie di restarvi, al punto di mettersi liberamente all'inferno.¹⁰

Sartre fa di *Huis Clos* emblema di quello che egli stesso chiama *teatro di situazione*.¹¹ L'eroe tragico dall'inesorabile fato non commuove più, poiché non è responsabile della sua disfatta. Il travolgimento emotivo avviene grazie alle umane debolezze, le quali determinano o stravolgono il corso degli eventi attraverso la scelta. La

⁵ Ivi, p. 28.

⁶ Cfr. R. KIRCHMAYR, *Estetica del supplizio: Porta chiusa di Sartre* cit.

⁷ J.-P. SARTRE, *L'Essere e il nulla*, Milano, il Saggiatore 1965, p. 333.

⁸ Cfr. Ivi, p. 653.

⁹ Cfr. R. KIRCHMAYR, *Estetica del supplizio: Porta chiusa di Sartre* cit.

¹⁰ J.-P. SARTRE, *A porte chiuse* cit., p. 3.

¹¹ ID., *Per un teatro di situazioni. Forgiare miti*, in «ARIEL», I, 2, luglio – dicembre 2011, p. 132.

situazione pone il personaggio al centro del paradosso in cui egli è contemporaneamente estraniato ed appartenente ad essa, facendone emergere «i caratteri ontologici dell'esistenza».¹² Il personaggio è la scelta. Sartre ritiene il *teatro di situazioni* l'unico genere teatrale possibile per la sua epoca, affinché l'arte teatrale possa perpetrare la sua altissima missione di universalità in una società in preda al suo stesso dramma esistenziale, determinata a strappare all'individuo ogni senso di comunità e relazione.

II. "A porte chiuse" dalla Francia all'Italia

Il primissimo progetto di messinscena di *Huis clos* vede il diretto coinvolgimento di Jean-Paul Sartre, il quale propone ad Albert Camus il doppio ruolo di regista ed interprete del personaggio di Garcin. Tale progetto subisce un'interruzione a causa di numerose difficoltà, tra cui l'arresto di una delle attrici da parte della Gestapo.¹³ Nel 1943, però, l'imprenditore Paul Annet-Badel rileva l'affitto del Vieux-Colombier e, venendo a conoscenza della *pièce* tramite Gaston Gallimard, si mostra da subito interessato a portarla su quelle stesse tavole.¹⁴ Così Sartre si rivolge al regista Raymond Rouleau e agli attori: Michel Vitold nel ruolo di Garcin, Tania Balachova per Inès, Gaby Sylvia nei panni di Estelle e René-Jacques Chauffard nel ruolo del Cameriere. A materializzare l'infernale salotto è lo scenografo Max Douy.¹⁵ Il debutto di *Huis clos* avviene il 27 maggio 1944,¹⁶ sulla *rive gauche* di una Parigi sotto occupazione nazista. Proprio a causa dell'ostilità dei censori tedeschi a questo «nichilismo provocatorio»,¹⁷ lo spettacolo subisce delle interruzioni a più riprese. Riallestita dopo la Liberazione, la *pièce* suscita un clamore tale da essere replicata in cartellone per più di tre mesi.

A distanza di poco più di un anno dal debutto francese, è la regia firmata da Luchino Visconti ad "aprire le porte" verso i palcoscenici italiani: *A porte chiuse* viene presentato al Teatro Eliseo di Roma, il 18 ottobre del 1945. Visconti propone per l'occasione due novità assolute per il pubblico nazionale, entrambe attinte dalla drammaturgia francese contemporanea e restituite in un'unica serata: l'*Antigone* di

¹²«Ecco perché il drammaturgo esistenzialista mostra gli uomini non nel loro ambiente "abituale" (come il drammaturgo naturalista mostrava gli uomini nel loro milieu), ma li trasporta in un ambiente nuovo», P. SZONDI, *Teorie del dramma moderno (1880 - 1950)* cit., pp. 83 - 84.

¹³Cfr. *BnF Expositions. Les galeries virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France: Huis clos (1944)*, <http://expositions.bnf.fr/sartre/reperes/oeuvres/huis.htm> (url consultato il 29/08/2023).

¹⁴Cfr. *Ibid.*

¹⁵Cfr. *Ibid.*

¹⁶Cfr. *Les Archives du Spectacle*: <https://lesarchivesduspectacle.net/s/9771-Huis-clos> (url consultato il 29/08/2023).

¹⁷Cfr. *BnF Expositions. Les galeries virtuelles de la Bibliothèque National de France: Huis clos (1944)* cit.

Jean Anouilh e, subito dopo, il dramma sartriano,¹⁸ la cui visione registica si dirige verso una forte tensione al realismo e un'attenzione artigianale al dettaglio tipica dell'estetica viscontiana.¹⁹ Lo slancio in questione si riverbera non tanto nella dimensione spaziale della famosa stanza d'albergo – realizzata dallo scenografo Mario Chiari con elegante verosimiglianza – quanto piuttosto nella recitazione degli attori. Il certosino ed *infernale* lavoro sull'interpretazione è un aspetto fondamentale del percorso di costruzione dello spettacolo, portando gli attori ad agire – o meglio, a “lottare” – su di un claustrofobico *ring*:²⁰ la camera della tortura, che per Sartre costituisce la metafora di una morte vivente in terra, rappresenta per Visconti l'immagine di un combattimento, reso ancora più disperato perché senza fine e senza soluzione.²¹

Le parti vennero [...] così stabilite: Joseph Garcin, il disertore per utopia pacifista e viltà fisica, uomo rozzo, egoista, provinciale: Paolo Stoppa. Inès, l'invertita, tutta nervi, cinica fino alla provocazione, risentita e aggressiva: Rina Morelli. Estelle, la bella donna sensuale, sempre all'ombra del maschio, lussuriosa per esuberanza e infanticida per calcolo: Vivi Gioi.²²

Le prove di *A porte chiuse*, le quali raggiungono l'insolita durata di un mese e mezzo, vengono attentamente documentate da Giorgio Prosperi, il quale assiste all'atmosfera totalizzante che caratterizza la vita degli interpreti: «La vita di codesti attori è una specie di clausura: recitano, provano, mangiano e riposano senza mai uscire di casa [...]».²³ La prima fase prevede oltre due settimane «di letture e ripetizioni assidue, in cui la principale preoccupazione è quella di studiare psicologicamente i personaggi, comprendere fino in fondo il loro dramma interiore, misurare l'intonazione e l'intensità della battuta».²⁴ Durante il lavoro *a tavolino* gli interpreti vengono dunque chiamati a compiere uno sforzo analitico non indifferente e a lavorare sul particolare minuzioso: assimilando preliminarmente i dettagli interpretativi dei rispettivi personaggi, nelle prove in palcoscenico nasceranno poi spontaneamente.²⁵

¹⁸ Cfr. N. PALAZZO, *Luchino Visconti e il suo teatro*, Roma, Bulzoni 2008, p. 138.

¹⁹ Cfr. R. GUARDENTI, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press 2020, p. 142.

²⁰ Cfr. S. GERACI, *Luchino Visconti: primi anni*, in *Teatro e Storia*, vol. 23, annale 2001, a cura di M. Schino, p. 356.

²¹ Cfr. F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni 2010, p. 86.

²² G. PROSPERI, *Una commedia difficile*, in «IL DRAMMA», XXII, 1-15 febbraio 1946, p. 97. Il ruolo del cameriere fu interpretato da Valentino Bruchi.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. N. PALAZZO, *Luchino Visconti e il suo teatro* cit., p. 32.

Alla prima romana, Visconti costringe gli spettatori «a uno stato di continua tensione nervosa»²⁶ difficile da sostenere, portando alcuni di loro ad abbandonare la sala prima del termine della recita o, addirittura, a generare tumulti e moti di dis gusto.²⁷ Sebbene una parte della critica e del pubblico mostra di non sopportare la provocazione dell'inferno esistenzialista,²⁸ si staglia un diffuso riconoscimento dell'intelligenza registica nella direzione degli attori, i quali dimostrano una bravura sensazionale. Resta impressa la prova offerta dalla Morelli, la quale sembra, secondo Vinicio Marinucci, «un gran tumulto nero che vibrava e luceva di perverse radiazioni».²⁹ Per Ermanno Contini, la debuttante Vivi Gioi si rivela «attrice drammatica di notevoli qualità: palpitante, piena di calore, convincente».³⁰ Infine Stoppa, un attore che il pubblico lascia nel genere comico, pone con il personaggio di Garcin la prima pietra per la definitiva conquista dei ruoli drammatici, «rendendo il tormentato rovello del disertore con intensa e sincera sofferenza».³¹

La potenza eversiva di *Huis clos* travalica presto i limiti della scena, arrivando a contagiare il piccolo e il grande schermo.³² La prima versione audiovisiva del dramma è realizzata in Italia da Luigi Squarzina. Dopo aver diretto l'allestimento teatrale di un testo sartriano nel 1962,³³ il regista firma l'edizione televisiva trasmessa da RaiDue il 10 gennaio 1983.³⁴ Intitolata *Porte chiuse*,³⁵ l'opera viene tralasciata per l'occasione da Raffaele La Capria.

Lo scenografo Paolo Tommasi sceglie pesanti tendaggi argentei i quali, sotto luci taglienti, drappeggiano come mercurio liquido lungo le pareti, nere come il marmo del pavimento, su cui spiccano i colori degli essenziali elementi d'arredo: robuste piantane dal globo luminoso circondano i tre divani – rosso, verde e blu – disposti ad 'U' e l'enorme statua di bronzo. Un ascensore, dal movimento discendente, suggerisce l'arrivo ad uno spazio ipogeo e ne costituisce l'unico accesso. È questo l'ambiente in cui agiscono: il maturo Cameriere in argentata livrea, interpretato da Enzo La Torre; il dannato Joseph Garcin, incarnato da un irrequieto Sergio Fantoni in elegante completo color ocra; la glaciale Inès con cappello nero e tailleur

²⁶ F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti* cit., p. 85.

²⁷ Cfr. S.GERACI, *Il Teatro di Visconti* cit., p.38.

²⁸ Cfr. *Ibid.*

²⁹ F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti* cit., p. 88.

³⁰ E. CONTINI, [recensione s.t.], «Il giornale del mattino», 19 ottobre 1945.

³¹ *Ibid.*

³² Ad inaugurare la fortuna audiovisiva di *Huis clos* fu l'omonimo film francese del 1945 diretto da Jacqueline Audry; nel 1962 Ted Danielewski propose una sua versione americana, intitolata *No Exit*.

³³ Si trattava della regia de *Il diavolo e il buon Dio*, che debuttò a Genova.

³⁴ L. SQUARZINA, *Porte chiuse*, <https://luigisquarzina.it/wp/italiano/1983/01/10/porte-chiuse/> (url consultato il 31/08/2023).

³⁵ Il racconto del teledramma è stato reso possibile grazie alla visione della documentazione audiovisiva di *Porte chiuse* (di L. Squarzina) conservata presso le Teche Aperte degli archivi del Centro di Produzione Televisiva Rai di Napoli.

grigio antracite, alla quale Lidia Koslovich presta i suoi magnetici occhi azzurri e i suoi muscoli tesissimi; la bionda Estelle, interpretata da una giovane Maddalena Crippa, esplosiva, sprezzante e sfacciatamente sensuale, avvolta da una bianca pelliccia di volpi sopra un elegante abito di chiaro chiffon. I raffinati costumi – curati anch’essi da Tommasi – sono aderenti alla moda vigente coeva alla nascita del dramma.

Le possibilità espressive del *medium* televisivo pongono al centro dell’indagine e della sperimentazione la metamorfosi dello spazio d’azione: grazie alle proprietà tecniche della telecamera – spesso usata *a mano* – e all’uso del montaggio, la regia di Squarzina, unita alla fotografia di Franco A. Ferrari, usano lo spazio del salotto e i suoi arredi come materia plasmabile, da variare di volta in volta nelle dimensioni, nelle distanze e disposizioni alla velocità di un cambio d’inquadratura; insomma, l’inferno può qui contenere una moltitudine di spazi, tante quante le declinazioni del supplizio che prendono forma nella psiche dei tre protagonisti, in un vortice di progressiva destabilizzazione percettiva. Inquadrature fisse intrappolano i personaggi durante le manifestazioni di una inesorabile verità; quando invece si tratta di una mascherata della coscienza, l’immagine diventa mobile, inafferrabile come la coscienza o, appunto, la verità stessa. Opprimenti atmosfere enfatizzate dalla ripresa dal basso ingigantiscono attori ed elementi di scena, per poi alternarsi a stranianti prospettive da cui tutto l’ambiente e i dannati sono visti dall’alto, aggirandosi come irrequieti insetti in trappola. Da vorticosi movimenti di camera sul particolare di occhi allucinati, stacchi improvvisi su campi larghissimi rivelano inaspettate modifiche nella disposizione dell’arredo: lo spazio della grande stanza, ad esempio, si svuota trasformandosi in una sala da ballo in cui la delirante Estelle volteggia convulsamente. Le musiche originali di Piero Umiliani sottolineano e amplificano uno stato ipnotico attraverso prolungate sonorità elettroniche, distorte – le quali a tratti ricordano ironicamente motivi di film western nelle più tese sequenze di preludio allo scontro a fuoco. Un caratteristico espediente acustico è l’associazione di un suono alla visione o al ricordo dei dannati, quasi a didascalizzarne il contenuto: ad esempio, Garcin avverte una marcia militare, o l’incessante battere di tasti su una macchina da scrivere. Le luci diventano sempre più taglienti, disegnando profonde ombre, dalle quali emergono solo i tre internati. Abbandonati in una grottesca rassegnazione alla dannazione eterna, lo schermo si fa buio, divorando persino l’inferno.³⁶

³⁶ In ragione della selezione operata in merito alla stesura del presente saggio, si riporta qui di seguito un breve elenco di ulteriori messinscene italiane di *A porte chiuse* – spesso affiancate a un altro atto unico, ricalcando la scelta di Visconti: l’edizione diretta da Daniel Ceccaldi nel 1963 (la quale andò in scena insieme a *I due timidi* di Labiche); la regia firmata da Giuseppe Patroni Griffi nel 1980 (nella quale il testo sartriano fu affiancato da *Il bell’indifferente* di Cocteau); la messinscena diretta da Walter Pagliaro nel 1991 (insieme a *Il malinteso* di Camus); la direzione al femminile firmata da Vera

III. Rimediazioni degli anni Duemila

Il centesimo anniversario dalla nascita di Jean-Paul Sartre è l'occasione colta dal Teatro del Lemming per portare sulle scene un'originale versione di *Huis clos*, il cui titolo completo è *Inferno. A porte chiuse*,³⁷ con la regia di Massimo Munaro: spettacolo ufficialmente presentato a giugno del 2005 a Polverigi, nell'ambito di Inteatro-festival. Il lavoro della compagnia si caratterizza per l'ideazione di spettacoli atti a coniugare, all'interno di originali strutture narrative, aspetti puramente evocativi, in cui la parola ha perso centralità ed altri linguaggi propri dell'universo semantico teatrale costituiscono valore di significato – il dato visivo, la musica, i corpi – conducendo la sperimentazione verso un coinvolgimento diretto, sensoriale e drammaturgico degli spettatori.³⁸

È dunque questo il quadro creativo in cui il testo sartriano viene acquisito come fonte d'indagine dal gruppo di Munaro, sebbene la scrittura originaria subisca sostanziali modifiche, le quali si esprimono persino nella moltiplicazione poli-semantica degli originari quattro personaggi, «letteralmente esplosi in una moltitudine di presenze»³⁹ attraverso le interpretazioni di Alessio Papa, Fiorella e Natascia Tommasini, Diana Ferrantini, Chiara Elisa Rossini e lo stesso Massimo Munaro. Ognuno di essi si dividerà, letteralmente, due metà di un unico personaggio, concretizzandone la scissione psichica:⁴⁰ LUI (C/Il diavolo) e LUI (M/Il regista); LEI (F) e LEI (A); L'ALTRA (Ch) e L'ALTRA (D).⁴¹ Questa “angosciosa” moltiplicazione si riflette egregiamente nella totale reinvenzione dello statico spazio scenico, qui scansionato in una pluralità di ambienti percorsi, o meglio subiti, dagli spettatori – di un numero massimo di trenta.

Bertinetti nel 1989, su traduzione del testo di Enrico Groppali; infine, la rappresentazione della Compagnia dei Viandanti nel 1992, basata sulla traduzione di Bontempelli, vietata ai minori di diciotto anni.

³⁷ L'analisi dello spettacolo *Inferno. A porte chiuse* è stata resa possibile grazie alla presa visione della documentazione artistica e, soprattutto, del copione di scena inedito, conservato presso l'archivio privato del Teatro del Lemming, la cui consultazione è stata concessa da Massimo Munaro – che l'autrice del presente saggio ringrazia sentitamente.

³⁸ *Teatro del Lemming. Il teatro dello spettatore*: <https://www.teatrodellemming.it/il-teatro-dello-spettatore> (url consultato il 29/08/2023).

³⁹ Scheda artistica di *A porte chiuse. Il rovescio e il diritto - parte I*, Archivio Teatro del Lemming, Rovigo, 2005.

⁴⁰ Cfr. J. BULGARINI D'ELCI, *Nel cuore della colpa. Viaggio con Sartre nell'angoscia totale*, ne «Il Giornale di Vicenza», 31 maggio 2005.

⁴¹ Cfr. M. MUNARI, copione di scena di *Inferno. A porte chiuse*, Archivio Teatro del Lemming, Rovigo, 2005.

La discesa agl'inferi viene scandita in un viaggio a tappe «progressivamente soffocante, parallelo allo sprofondare nell'abisso dei personaggi»,⁴² guidato da Il Diavolo, maligno deus ex machina e sogghignante conduttore del gioco infernale. Sarà quest'ultimo, partendo da uno spazio esterno al teatro, a condurre il pubblico nella prima delle stazioni: la sala teatrale, in cui tutti gli attori prendono parte all'inaugurazione di una cerimonia arcana e oscura, attraverso una sequenza estranea al testo sartriano – ma che, comunque, muove i primi passi nell'accettazione di una speranza svanita, nell'apprendere che l'assenza del boia equivale alla sentenza della tortura reciproca ed infinita. L'ontologica ambiguità della battuta «Continuiamo»⁴³ – corrispondente alla chiusura della drammaturgia originale – riproposta dal Diavolo al termine di ogni stazione, è al tempo stesso un diabolico invito a proseguire verso la prossima camera della tortura. In questa versione del Lemming, dunque, il meccanismo della ripetizione diventa effettivo e non viene solo alluso, come in Sartre, il quale lascia il dramma concludersi in quell'emblematica sospensione. Il tragitto verso la tappa seguente, con LUI/Diavolo alla conduzione del gruppo degli spettatori e illuminato da LUI/Regista con la luce di una pila, si presta all'azzardo di una meta-teatrale ambiguità: è il Regista, in virtù del suo ruolo all'interno della gerarchia teatrale, a muovere il Diavolo e quindi il mondo extra-ordinario dipanato in quel momento, o è il Diavolo stesso, seppur creatura dell'arte, a sovvertire l'ordine percettivo ed imporre la sua autorità trascendentale persino sul Regista e sul patto collettivo proprio della dimensione spettacolare? Il salotto, secondo ambiente ed esplicito omaggio al claustrofobico inferno Secondo Impero, è enfatizzato nella sua atmosfera angosciata non solo dalla debole luce delle pile, ma in una prima significativa variazione della statica dicotomia attore-spettatore. In ragione delle ridotte dimensioni dell'ambiente, il pubblico è obbligato a disporvisi casualmente, scatenando un primo ed inquietante contatto ravvicinato con gli attori. La nuova sezione si apre con la stessa sequenza di battute che aveva inaugurato quella precedente: iterazione, questa, tesa a sottolineare ulteriormente la condizione infernale della ripetizione. Ma da una caratterizzante orchestrazione di corpo e voce lontana dal quotidiano scelta per la prima parte, si passa qui ad uno scambio dallo stile naturalistico, quasi cinematografico – considerando, d'altronde, l'estrema vicinanza dei fruitori. La torcia puntata sui loro volti è altresì un chiaro segnale: gli attori possono vederli e possono persino accusarli. La dannazione è condivisa nel senso più ampio che ci sia: nessuno è innocente, nessuno è salvo. Sotto il peso di tale sentenza collettiva, ecco che l'infezione sociale travalica i limiti del salotto, contaminando perfino la camera da letto, stanza

⁴² J. BULGARINI D'ELCI, *Nel cuore della colpa. Viaggio con Sartre nell'angoscia totale* cit.

⁴³ J.-P. SARTRE, *A porte chiuse* cit., p. 86.

scelta come terza stazione: il regista precisa debba essere «molto piccola»⁴⁴ e illuminata solo da tre candele. Il senso di soffocamento aumenta al diminuire degli spazi disponibili per la prossemica. La tensione qui raggiunge i massimi livelli perché è ormai lapalissiano il coinvolgimento degli spettatori nella prospettiva della dannazione eterna tanto quanto i personaggi i quali, sempre più ferocemente, vi si rivolgono con quesiti e provocazioni, fissandoli negli occhi. Si giunge, infine, al quarto ed ultimo girone: la metafora della ripetizione stavolta si concretizza nell'atto di guidare il pubblico verso lo stesso spazio aperto adiacente al teatro in cui aveva atteso all'inizio. Gli attori, ora mescolati agli spettatori, restano a fissarli ostentando un sentimento di rabbia nei loro confronti⁴⁵ mentre ripropongono, per l'ennesima volta, il blocco delle battute iniziali di ogni sezione: preludio, questo, ad un'inattesa rottura del meccanismo. L'improvvisa ribellione del Regista, il quale afferra le redini dello spettacolo decretandone la fine, sospende la situazione sull'orlo di una definitiva risoluzione, sfaccettandone i piani di percezione. Se il rifiuto dell'ordine del Diavolo a continuare da una parte spezza la trascendentale catena infernale, dall'altra si può dire decreti solo la fine della recita appena fatta, con gli attori che si dileguano in attesa della replica successiva: la loro metateatrale dannazione. Gli spettatori, dapprima invisibili allo sguardo dei personaggi e via via sempre più presenti, catturati nell'ultraterrena e claustrofobica morsa del supplizio, ne sono improvvisamente esclusi e vengono brutalmente abbandonati nello stesso punto in cui tutto ha avuto principio, come risvegliati da un incubo – ma liberi. O, perlomeno, vivi.

Lo spettatore è detentore di un potere di catarsi pregno di rinnovata speranza: ecco perché il Teatro del Lemming lo pone al centro di questa sfida ad una rassicurante fruizione passiva; «la sua presenza è ingranaggio fondamentale di tutta la macchina della messa in scena»⁴⁶ la quale, nel caso di *Inferno, A porte chiuse*, «non prende allo stomaco ma coglie la mente, non mira a commuovere lo spettatore, vuole stimolare il pensiero e il ragionamento».⁴⁷ Accostarsi al baratro di due occhi che scrutano quelli degli spettatori, alla morsa di un'energia infernale che brucia da vicino: è dunque l'estrema vicinanza allo strapiombo incontrollabile dell'altrui identità a dare le vertigini. Il teatro del Lemming sceglie l'Altro come territorio inesplorato da accogliere e scoprire.

Una recentissima rimediazione è offerta dal Collettivo BEstand: dalla riflessione su *A porte chiuse*, il gruppo dà origine ad una performance site specific la quale si prefissa di riattualizzare il contesto culturale del teatro da camera per trasformarsi

⁴⁴ M. MUNARI, copione di scena di *Inferno. A porte chiuse* cit., p. 14.

⁴⁵ Cfr. *Ibid.*

⁴⁶ V. PARTESOTTI, *Una discesa agli Inferi per spettatori - attori*, in «PRIMAFILA», luglio-agosto 2005.

⁴⁷ B. CHINAGLIA, *Lemming a sette attori per Sartre. Sorprendente lettura di un testo nato per il teatro ma con tre soli interpreti*, in «IL GAZZETTINO», 6 maggio 2005.

in un teatro contemporaneo dell'esperienza partecipata, attraverso la scrittura scenica e il lavoro di autofiction.⁴⁸ OPEN HOUSE - Un'esposizione di HUMANA viene presentata in prima assoluta il 1° luglio 2023 alla Sala Assoli di Napoli, nell'ambito del Campania Teatro Festival.

L'intento del gruppo è quello di proporre un teatro che il regista Giuseppe Maria Martino e il dramaturg Dario Postiglione definiscono politico,⁴⁹ in quanto consapevole e non partitico: «uno sguardo rivolto alle relazioni umane e post-umane, alle loro mutazioni nell'accelerazione ipermoderna e a ciò che rimane (in tedesco *bestand*), in cerca di linguaggi atti ad aprire nuovi modi di significare e visioni capaci di mettere in crisi un'immagine consolidata di mondo».⁵⁰ La declinazione digitale dei rapporti umani, paradossalmente oscillanti tra una connessione universale e un'estrema alienazione, si colloca perfettamente nell'indagine sartriana del rapporto infernale con l'altro e le sue conseguenze. Quell'altro che non è più chiuso nel nostro stesso salotto, ma essenzializzato nel suo simulacro digitale aldilà di uno schermo. «Ci siamo chiesti: oggi, qual è l'inferno dall'interno del quale non si può uscire?»⁵¹ La ricerca teorica affrontata a monte della fase di scrittura scenica incontra gli studi del filosofo Byung-Chul Han, il quale essenzializza i sinistri effetti della digitalizzazione della società sotto la definizione di Infocrazia:

Chiamiamo regime dell'Informazione quella forma di dominio nella quale l'informazione e la sua diffusione determinano in maniera decisiva, attraverso algoritmi e Intelligenza Artificiale, i processi sociali, economici e politici.⁵²

L'oscuro paradosso dell'*infocrazia* si manifesta nell'inquietante assunto secondo cui «*gli esseri umani sono prigionieri delle informazioni*».⁵³ Si incatenano loro stessi, nella misura in cui comunicano e producono informazioni. «*La prigione digitale è trasparente*»,⁵⁴ luogo fantasma, impalpabile "scenografia di un'esposizione" della vita quotidiana; dispositivo di alienazione e reificazione che ha i connotati di un gioco pericoloso e perturbante in cui tutti sono invitati a vedere e giudicare tutto:

⁴⁸ Scheda artistica di *OPEN HOUSE. Un'esposizione di Humana*, Archivio di Collettivo BEstand, Napoli, 2023.

⁴⁹ Cfr. O. ROSATO, *4 domande per 4 compagnie, il futuro-presente di Collettivo BEstand e Basti/Caimmi*, «Theatron Webzine», 07 ottobre 2021, <https://webzine.theatronduepuntozero.it/4-domande-per-4-compagnie-il-futuro-presente-di-basti-caimmi-e-collettivo-bestand/> (url consultato il 20/08/2023).

⁵⁰ Dossier artistico di *Collettivo BEstand. Profilo di compagnia*, Archivio di Collettivo BEstand, Napoli, 2023.

⁵¹ S. FREDELLA, *Audio-intervista a Giuseppe Maria Martino*, Salerno, 14 agosto 2023.

⁵² B.-C. HAN, *Infocrazia. Le nostre vite manipolate dalla rete*, trad. di F. Buongiorno, Torino, Einaudi 2023, p. 3.

⁵³ Ivi, p. 9. In corsivo nel testo di riferimento.

⁵⁴ *Ibid.* In corsivo nel testo di riferimento.

identità, relazioni, vita privata sono performance pubbliche. Dunque, l'inferno è un'installazione museale di cui si desidera fare parte integralmente.⁵⁵ Il regime dell'informazione invita i soggetti a esporsi come opere, nell'espletamento di tutte quelle *necessità* digitali tese all'incessante *produzione e performatizzazione di loro stessi*.⁵⁶ Cosicché ognuno di essi si trasforma in un trasmettitore costantemente attivo d'informazioni e quanti più dati generano, tanto più efficiente diventa la sorveglianza. Per Han lo *smartphone* non rappresenta solo il nuovo *medium* di sottomissione, ma è anche e soprattutto un *dispositivo psicometrico* di registrazione, capace di calcolare con esattezza la personalità del suo utilizzatore e prevederne persino il comportamento.⁵⁷

L'afflato creativo generato da tali questioni, unite al sartriano suggerimento di un sistema mai esplicitamente rivelato atto a gestire e sorvegliare l'albergo infernale di *Huis Clos*, confluiscono nella nascita di HUMANA: azienda *leader* nel *data trading*, contenitore estetico dell'ipermoderno supplizio. In un verosimile futuro prossimo, l'immaginata azienda diventa legalmente proprietaria di ogni traccia lasciata sul web da chiunque abbia utilizzato le piattaforme da lei acquisite (Meta, Facebook, Instagram, Whatsapp):⁵⁸ rivolgendosi a tutti coloro i quali abbiano commesso una qualsiasi tipologia di reato, offre loro una condizione contrattuale, libera e consapevole, di cessione e uso dei loro dati sensibili in cambio di una garanzia di protezione in ambito giuridico. Un solo vincolo sottende alla sottoscrizione dell'accordo: la possibilità di essere estratti per una prestazione regolarmente retribuita, la quale prevede il coinvolgimento in un evento promozionale aziendale del soggetto selezionato in una situazione espositiva e performativa della propria persona e del relativo archivio dati digitale. Con tali premesse poetiche ed estetiche, le tre attrici/performer Martina Carpino, Simona Fredella e Rebecca Furfaro vengono coinvolte in una fase d'ideazione fondata sull'approccio creativo dell'*autofiction*, la quale si condensa nella messa a punto del dispositivo di creazione-azione fondamentale del lavoro: l'*alter-ego*. La colpa logorante che permette a Sartre di rinchiudere Inès, Garcin ed Estelle nell'inferno-situazione di *A porte chiuse*, è in questa indagine declinato in chiave post-moderna: il crimine commesso dalle *alter-ego*, le cui tracce sono irrimediabilmente invischiata nella rete, è ciò da cui queste ultime hanno bisogno di difendersi giuridicamente e per cui hanno sottoscritto il contatto con la grande azienda. Le creature nate da questo complesso, stratificato processo sono: Enrica De Stefano, *alter-ego* di Martina Carpino, la quale a soli sedici anni uccide brutalmente la madre; Carolina Bianco, *doppelgänger* di Simona Fredella, coinvolta dall'amata Laura in un

⁵⁵ Scheda artistica di *OPEN HOUSE. Un'esposizione di Humana* cit.

⁵⁶ Cfr. B.-C. HAN, *Infocrazia. Le nostre vite manipolate dalla rete* cit., p. 4.

⁵⁷ Cfr. Ivi, pp. 26 – 27.

⁵⁸ Scheda artistica di *OPEN HOUSE. Un'esposizione di Humana*, cit.

giro di criminalità e prostituzione nel *deep web*; Linda Day, doppia identità di Rebecca Furfaro, manager e amante di un giovane artista, al quale somministra una dose fatale di stupefacenti. In ragione della riflessione poetica condotta fin ora, questi reati non saranno mai del tutto esplicitati, ma esposti in laconici frammenti nel corso dello spettacolo attraverso una serie codificata di meccanismi drammaturgici. Ogni spettatore potrà così costruire la propria versione della storia, in quanto fruitore non solo dell'esposizione ma, in senso ampio, del mondo dei *social-web*. La confessione non serve più: la verità è dissolta in una sequenza algoritmica di dati.

In *OPEN HOUSE* la prigione astratta sconfinata i limiti del dispositivo mobile e si espande attorno ai soggetti in esposizione. La *teca* diventa l'assunto spaziale di base nel cui perimetro si struttura la gran parte della ricerca scenica: ma non sarà una superficie trasparente a concretizzare la separazione tra un dentro e un fuori, bensì un perimetro di luce. La *teca-non teca* risponde ad esigenze ad un tempo pratico-economiche e poetiche: creare un diaframma è una *scelta*. Il popolo digitale sceglie la prigione, sceglie di essere costantemente sotto osservazione mentre osserva ciò che viene esposto, in un *loop* oscillante tra sadismo voyeuristico e supplizio obbligato. In una sartriana riflessione sulla rinuncia al libero arbitrio, le chiavi principali sia dell'interazione tra le tre *internate*, che del processo atto a portare ognuna di loro al crollo e alla (non) rivelazione del proprio crimine, sono intercettate nella necessità di un'entità superiore – e, magari, invisibile – capace di condurre il meccanismo, il gioco perturbante: e questa non può che essere identificata nella potenza totalizzante ed allo stesso tempo astratta della grande azienda di HUMANA. All'interno dell'allestimento espositivo il quarto personaggio viene percepito attraverso una voce femminile dalle tonalità flautate ed accoglienti, salvo tradirle con certi sguardi inquietantemente artificiali: la voce di HUMANA è stata infatti creata grazie ad un programma di audio-lettura. L'azienda interviene durante l'azione performativa illustrando le modalità dell'esposizione dei tre casi-studio; comunicando indicazioni alle ragazze; o attraverso assunti teorici i quali non solo forniscono criptici indizi, ma ampliano la riflessione sulla società dell'informazione e le sue distopiche distorsioni – interventi, questi, modulati da Postiglione attraverso un'indagine bibliografica nei campi della filosofia, sociologia e della comunicazione: da Sartre a Baudrillard, Foucault, Debord, Fisher, Han. Tuttavia, la maggior parte del suo lavoro di eterea conduttrice del gioco infernale è silenzioso, o quasi. L'azienda, infatti, invia sul dispositivo *smartphone* di ognuna delle internate – recato con esse in una tasca dei jeans – delle *notifiche*: inviate a più riprese, ad una, due o a tutte e tre le performer, queste constano in notizie, file multimediali e soprattutto in ordini da eseguire; oppure, ancora, in domande di tipologia valutativa o di natura biografica da porgere sadicamente alla destinataria designata. Una giocosa – ma non troppo – esplicita ci-

tazione di *A porte chiuse* genera nell'esposizione performativa un vero e proprio momento di teatro nel teatro. Tramite *notifica*, HUMANA invia sui dispositivi di Enrica, Linda e Carolina una *bonus track*, ovvero un estratto del testo originale che, come annunciato al pubblico, le tre dovranno "mettere in scena": la scelta emblematica dello stralcio corrisponde al momento in cui la porta del salotto, fino a quel momento serrata, si apre improvvisamente, lasciando Garcin, Inès ed Estelle pietrificati. Nella drammaturgia dell'esposizione sono altresì mimetizzati ulteriori frammenti del testo sartriano, sapientemente fusi tra le parole e le storie delle tre *alter-ego*.

La fruizione ottimale del progetto *OPEN HOUSE* si estende su una delle piattaforme social più diffuse sul web, ovvero Instagram, attraverso la consultazione permanente degli *account* messi a punto da ognuna delle tre performer per il corrispettivo *alter-ego*, periodicamente aggiornato con foto, video e *stories* aderenti alla biografia ed al carattere finzionale: informazioni, queste, perennemente impresse nella rete, equiparate in credibilità a qualsiasi altro dato – come vuole la logica dell'*infocrazia*.

L'esposizione è dotata di una drammaturgia *multimediale* atta a creare un percorso di senso di volta in volta in accordo, in contrasto o d'approfondimento rispetto alla narrazione scenica, o addirittura prendendone il posto; aprendo così un piano ulteriore di percezione teso a sfondare la dimensione spaziale, moltiplicandola e distorcendola. *Medium* di questa diegesi, curata da Tommaso Vitiello, fotografo e *videomaker*, è il grande schermo televisivo posto nello spazio scenico, su cui l'occhio dello spettatore – o persino quello delle performer – può scegliere di posarsi, mentre mostra frammenti del passato, ricordi dolorosi, o persino la propria immagine ripresa e proiettata sullo schermo – diventando un destabilizzante polo ipnotico. Fonte primaria da cui attingere è stata la raccolta di dati multimediali, più o meno compromettenti, più o meno *pubblici*, appartenenti ai tre *case-study* selezionati da HUMANA: un archivio digitale individuale realizzato dalle performer, contenente anche audio, video, foto personali che potessero essere coerenti con la vita, i ricordi, gl'interessi dell'*alter-ego*. Vitiello sceglie di usare lo schermo anche per trasmettere brevi informazioni scritte o gli articoli di cronaca relativi ai reati delle donne. Un'ulteriore declinazione narrativa si determina mediante l'attivazione di una videocamera posta in un angolo dell'ambiente d'azione: in alcuni momenti specifici, l'immagine da essa ripresa viene mandata *on air* sullo schermo, catturando l'evento consumato in quel momento sulla scena e duplicandolo in una versione "cinematografica".

L'esposizione di *OPEN HOUSE* contamina l'interezza dello spazio ospitante, espandendosi nell'area del *foyer*, nei corridoi confinanti la sala, persino nei camerini e nelle *toilettes*. La sezione della mostra sui *case-study* è parte costitutiva del progetto d'installazione e, nella scansione dello schema di fruizione previsto dal Collettivo, precede cronologicamente l'azione performativa vera e propria. Gli oggetti

esposti derivano dall'assegnazione di uno specifico compito di selezione affidato alle performer, altri sono stati creati o individuati in fase di ricerca, assumendo un'importanza decisiva per la costruzione della drammaturgia definitiva. Gli scenografi Paolo Iammarrone e Vincenzo Fiorillo strutturano attorno a tali oggetti un discorso espositivo dalle suggestive declinazioni estetiche e poetiche peculiari per ognuna delle *alter-ego*. Ad ogni oggetto è poi associato un *QR-code* rimandante a sua volta ad uno specifico *post* pubblicato sulla bacheca del profilo Instagram della relativa identità di finzione: contenuti multimediali curati da Vitiello, accompagnati da una nota testuale selezionata da Postiglione. Insomma, una sequenza di criptiche didascalie d'approfondimento sull'oggetto, sulla storia, o sulla psicologia del personaggio, create per connettere il percorso concreto ed attraversabile della mostra al suo *infocratico* orizzonte digitale.

Il cuore di *OPEN HOUSE*, ovvero l'azione performativa principale, si svolge per di più nella già citata *non-teca* di luce, punto focale dell'estetica e della poetica del progetto, circondata dal pubblico, al cui *interno* potrà già trovare le tre performer – le quali indossano una larga camicia bianca e un paio di jeans chiari, come a voler suggerire una divisa. La struttura è costituita da due quadrati metallici identici della lunghezza di tre metri per lato. Uno inferiore, fissato al suolo in una posizione centrale rispetto alla totalità spazio della sala; l'altro, sospeso al soffitto ad un'altezza di circa quattro metri, perfettamente in corrispondenza del quadrato inferiore. Queste due strutture parallele sono percorse nell'interezza del loro perimetro da una striscia di led luminosi i quali, controllati a distanza, possono non solo accendersi e spegnersi all'occorrenza; ma anche cambiare colore a seconda della gradazione emotivo-estetica dello spettacolo. Sebastiano Cautiero, *light designer*, cura la drammaturgia di luce del progetto riflettendo sul concetto di sottrazione:⁵⁹ l'estrema vicinanza dello spettatore rappresenta un elemento fondamentale nella concezione e realizzazione dell'illuminazione più appropriata, in quanto «il pubblico è oggetto illuminato»,⁶⁰ e dunque elemento costitutivo della visione scenica. L'esigenza primaria è quella di creare una *luce-ambiente* capace di riflettere l'atmosfera ipertecnologica, asettica di *HUMANA*: la struttura irradia dal nastro di led una luce fredda, di un bianco azzurrato, rinforzata da una serie di fari sistemati lungo le direttive principali dell'allestimento. «Salvo dei momenti, tre in particolare, dove si va in una dimensione di disegno luci più *teatrale*»⁶¹ in cui Cautiero trasporta gli spettatori in altrettanti mondi di luce in cui prendono vita le storie e gli universi psichico-emotivi di ognuna delle tre personalità *altre*: un soffocante rosso per Carolina, un'abbagliante

⁵⁹ S. FREDELLA, *Audio-intervista a Sebastiano Cautiero*, Salerno, 20 luglio 2023.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

estasi per Enrica e uno straniante gioco di verdi e rosa per Linda. Un ulteriore accorciamento luminoso è relativo ai momenti in cui la *non-teca* si spegne per qualche istante concretizzando la possibilità, ovviamente concessa da HUMANA, di oltrepassarne la soglia. Lo spegnimento e il successivo riaccendersi sono effettuati in perfetta coordinazione ad un suono appositamente realizzato da Luca De Matteis, *sound designer*: grazie alla sua maestranza, d'altronde, la grande azienda di *data trading* può letteralmente avere una voce. Un terzo suono caratterizzante dell'intera performance è senz'altro quello della *notifica*, idealmente emessa dagli smartphone delle tre performer: «Semplicemente presa dall'iPhone: la più riconoscibile da parte del pubblico».⁶² Una sostanziale funzione della drammaturgia sonora è svolta dalle tracce musicali udibili durante la performance. La scelta dei brani, appartenenti a generi musicali molto differenti, da una parte trova ragione nelle preferenze specifiche delle performer – in quanto attuazione di uno dei compiti assegnati in fase preliminare; dall'altra è frutto della fase di scrittura scenica, in cui un particolare flusso creativo poteva essere sensibilmente definito, stimolato o generato da uno specifico *input* musicale. Dalla ballata contemporanea *Delverde* di Calcutta, alle malinconiche note di *Ständchen* di Franz Schubert, si passa per le colombiane melodie del Trio America.

La morte corrisponde, in *Huis Clos*, ad un terribile processo che obbliga i condannati ad accettare l'immutabilità del proprio vissuto, del ricordo di sé negli *altri*, fino a quando non ne rimarrà nemmeno la più flebile traccia. *OPEN HOUSE*, invece, mira a farsi specchio di una società ipermoderna strabordante d'informazioni in cui essere vivi non basta più. La condanna ad essere dimenticati, a non essere «più niente sulla terra»⁶³ mentre ne calpestiamo ancora la superficie, si tinge di angosianti, sartriane intuizioni. Il ricatto digitale spalanca una terrificante prospettiva sul nulla, in definitiva: della paura di una morte in vita. Ma non si fa altro che aggirare il baratro prendendo parte alla febbre dell'esposizione universale. Il simulacro di vita così confezionato si unisce ai miliardi di simulacri delle vite degli *altri*, in una frenetica gravitazione di molecole che si rincorrono all'infinito senza mai, davvero, incontrarsi. L'esistenza si sintetizza in un granello di sabbia del deserto digitale, continuamente scosso dall'impetuosa tempesta delle informazioni in cui si opera l'eterna ripetizione, l'eterna condanna dell'esibizione. Dopotutto, non è poi così differente dalla morte vivente incrostata di abitudini che Sartre desiderava mostrare: ne sono stati solo riammodernati i fattori.

⁶²S. FREDELLA, *Audio-intervista a Luca De Matteis*, Salerno, 15 agosto 2023.

⁶³Cfr. J.-P. SARTRE, *A porte chiuse* cit., p. 81.

IV. Alcune conclusioni

Per l'infemale salotto Secondo Impero di Sartre, gli spettatori sono spie silenziose invitate a prendere parte al tacito patto sancito per rendere visibile quanto di visibile non potrebbe mai essere: chiusi tra le ermetiche pareti, Garcin, Inès ed Estelle non sanno di essere osservati mentre si accendono di vergogna e di una bestialità senza freni allo svelarsi di una verità indicibile, mai altrimenti portata alla luce.

Addentrarsi fin nei meandri più oscuri del testo, è per Visconti l'unica strada da intraprendere per catturare e rendere sulla scena tutto il lacerante dolore e l'inaudita violenza della lotta infinita sul suo elegante *ring* infernale. Un'intensità inconsueta, ma necessaria affinché la morsa del supplizio eterno riposto negli occhi dell'*altro*, stringa le gole degli attori quanto quelle del pubblico. Questi, però, può ancora godere del conforto di una buia platea.

Nella rimediazione televisiva di Squarzina, il dispositivo domestico pone lo spettatore ad un livello ulteriore di osservazione occulta: dalla comoda postazione casalinga, egli può davvero avere l'illusione di accedere al privilegio del segreto incontaminato, senza correre alcun rischio di essere, a sua volta, osservato.

Nel Teatro del Lemming, il pubblico diventa compagno di girone; il peso del supplizio senza fine viene consegnato nelle sue mani affinché possa guardarlo bene una volta arrivato fuori, e dunque ancora una volta alla luce.

Il luminoso perimetro di *OPEN HOUSE* racchiude e mette ben in luce Linda, Carolina ed Enrica: identità svuotate al servizio del regime dell'informazione il quale fa di loro umanoidi involucri da tenere in esposizione come in un ipermoderno *freak show*. Non più giudice di indicibili colpe, lo spettatore è qui esplicitamente invitato a godere dell'esibito massacro orchestrato dall'onnisciente ed onnipresente, ma invisibile I. A. di HUMANA. Nell'operazione teatrale di BEstand la condanna, il giudizio da parte della società non sono più al centro della costruzione e definizione di un'identità. Nella prigione digitale persino l'indicibile è materiale d'esibizione: la dannazione si accetta a priori e diventa succulenta sceneggiatura da sadismo voyeuristico, opera d'arte della società dell'informazione da esporre, consumare, dimenticare. L'unica condizione è accettarne l'implicito contratto: mentre si osserva si è, allo stesso modo, osservati.



OPEN HOUSE - Un'esposizione di HUMANA. Sala Assoli - Napoli, 1° luglio 2023. Foto di Sabrina Cirillo. Archivio digitale Campania Teatro Festival <https://campaniateatrofestival.it/spettacolo/open-house-unesposizione-di-humana/>