

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

24, Annale 2015



la casa
USHER

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 24 – 2015

Direzione: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Freddy Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Claudio Longhi (resp.), Silvia Mei, Enrico Pitozzi. C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Sito internet rivista: www.cultureteatrali.org - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer Review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso un sistema di *peer review* affidato al comitato scientifico e alla redazione. È in corso di adozione il sistema di valutazione esterna *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:
VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2015 by VoLo publisher srl
via della Zecca, 55 - 55100 Lucca.
Tel. +39/0583/494820
Email: info@volopublisher.com
Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: Città di Ebla, *The dead* – ph. Gianluca “Naphtalina” Camporesi.

ISBN: 978-88-98811-14-4
Finito di stampare nel mese di ottobre 2015 presso Mediaprint srl - Verona.

SOMMARIO

LA TERZA AVANGUARDIA ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA

- 7 Silvia Mei
Disambiguazione. Come una premessa
- 12 Paolo Ruffini
Ultimo Novecento e ultra. Deviazioni e progressioni nella scena italiana (premesse)
- 25 Roberta Ferraresi
Un "nuovo" nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori
- 43 Elena Lamberti
Spegnersi in assenza di mezzi. Parabole della scena 2000
- 54 Clarissa Veronico
Puglia anni X
- 69 Lorenzo Donati
Romagna anni Zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio
- 87 Graziano Graziani
Roma anni Zero
- 104 Alessandro Taverna
Il tempio, la saracinesca. Sperimentazioni teatrali alla Sagra Musicale Malatestiana
- 119 Elisa Nicosanti
Evento Ipercorpo: traiettorie di un progetto diventato festival
- 132 Cristina Valenti
Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio
- 145 Silvia Mei
Per una scena "minore". Le radici contemporanee del teatro breve (2000-2014)
- 160 Giorgia Nason
Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona

- 174 Chiara Maccioni
*Il teatro secondo Anagor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lessico
essenziale*
- 187 Agata Tomšič
*Il “modello atlantico” come metodo compositivo. Pratiche ed esempi
dalla nuova scena italiana*

DOSSIER *TEATRI DA CAMERA*
a cura di Silvia Mei

- 203 Marco De Marinis
*Teatro e fotografia: intrecci novecenteschi fra rappresentazione e suo
superamento*
- 209 Cosimo Chiarelli
Immagine/Corpo/Supporto. La fotografia alla luce della teatralità
- 215 Arianna Novaga
La fotografia (pro)rompe la scena. The dead di Città di Ebla

INTERVENTI

- 225 Carlotta Pircher
Visita a Jan Fabre alle prese con l'opera summa

STUDI

- 233 Vito Di Bernardi
Merce Cunningham e la scena dei mutamenti
- 250 Carla Di Donato
*Dalla luce al movimento: tra Oriente e Occidente, la quête di
Alexandre Salzmann*
- 278 Chiara Elisa Rossini
Teatro del Lemming: genesi e pratica di una poetica radicale

**LA TERZA AVANGUARDIA
ORTOGRAFIE DELL'ULTIMA SCENA ITALIANA**



Silvia Mei

DISAMBIGUAZIONE. COME UNA PREMessa

Le parole e/o le cose. Prima premessa

Nel 1986, in occasione della nota *réunion* modenese *Le forze in campo*, Franco Quadri coglieva un certo disagio, pur nella necessità che si imponeva, nel nominare i teatri presenti: “Prima di tutto sarebbe opportuno mettersi d’accordo sui nomi”; e dopo una rapida perlustrazione delle qualifiche date negli anni Sessanta (“avanguardia”) e nella decade successiva (“sperimentalismo”, “ricerca”), rilevava: “oggi si tenderebbe piuttosto a non definire, sia per non creare contrapposizioni, sia per non amalgamare modi e concezioni diverse in un’unica catalogazione specialistica”, sebbene sia “sempre passabile il termine, comunque ottimistico, di Nuovo Teatro”. Per concludere poco dopo: “queste differenze di vocabolario sono già utili per dare una spia di un mutato rapporto tra questo tipo di spettacolo e l’ufficialità, da uno spunto rigorosamente manicheistico a un’alternativa più usuale, comunque non vissuta così drammaticamente”¹.

Analoghe riflessioni animano a distanza di quasi vent’anni gli addetti ai lavori dell’informazione e della riflessione storica. Nuovo Teatro è oggi un’espressione sentita dai più come desueta, non aderente cioè all’ibrida e frammentaria realtà della scena del terzo millennio, la quale, osserva uno dei maggiori rappresentanti della giovane critica, Graziano Graziani, “mette in crisi la concezione evolutiva della tradizionale dialettica tradizione-avanguardia”². Nel primo decennio del Duemila non sono infatti mancate folgoranti etichette che tentassero di cogliere lo spirito di un tempo assolutamente anomalo e senza (almeno apparentemente) nessi con quanto avvenuto in precedenza. Da “Generazione T”, attribuita a Renato Palazzi ma in realtà di Enzo Fragassi, alla vaga e onnicomprensiva categoria dei “Performativi” di Massimo Schiavoni³, fino al più fortunato neologismo “Iperscene”, nato intorno al pensiero di Paolo Ruffini, lo spettro di possibilità linguistiche applicato alla nuova scena ha proceduto per negazione e sempre più ribadendo una certa avversione al *continuum* storico dei fatti teatrali. La polverizzazione dei generi, la perdita dello specifico, la qualità installativa, la frammentazione linguistica ricomposta in una totalità espressiva hanno imposto una risemantizzazione adeguata alla rottura praticata *sui* confini del teatro. E se questo diventa ora un connettore di arti, di *backgrounds* e saperi differenti, la sua materia si fa così,

¹ Le citazioni sono tratte da F. Quadri, *Avanguardia? Nuovo teatro*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 7 e 8.

² G. Graziani, *Territori urlanti*, in Id. (a cura di), *Hic Sunt Leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, pp. 17-27: 18.

³ “Considero PERFORMATIVO del contemporaneo qualunque soggetto-oggetto indagini, pratici, abiti, critichi, ospiti, promuova e organizzi lo spettacolo dal vivo in tutte le sue forme”. Massimo Schiavoni, *Performativi. Per uno sguardo scenico contemporaneo*, Camerano (Ancona), Gwynplaine, 2011, p. 9.

paradossalmente, “scivolosa, insicura, perché quanto più i suoi confini si ampliano, tanto meno le sue definizioni riescono a comprenderla e a controllarla: ricerca o sperimentazione divengono dei vaghi indicatori, dopo che avanguardia è divenuta una delle tante espressioni morte ereditate da un secolo specializzato, come diceva Joyce, nel coniare ‘parole grosse che ci rovinano la vita’”⁴. Difatti anche Attilio Scarpellini, tra i più sensibili osservatori della scena romana e nazionale, preferisce un vocabolario prudente, tattico, provvisorio, se anche espressioni come “generazione” e “innovazione” diventano di fronte a questo nuovo scenario vacue, arbitrarie e poco indicative, forse proprio perché troppo ampie e inclusive⁵. Neanche il più aggiornato e attuale termine “movimento”⁶ riuscirebbe a conciliare il frastagliato esistente. Ciò che nel tempo resta condivisibile e sempre valido è invece l’idea che il paesaggio teatrale sia una “cartografia”, indipendentemente dalle più precise mappature delle sue realtà. Se nella metà degli anni Ottanta, al tempo del succitato convegno modenese, la nuova cartografia del teatro – così il sottotitolo dell’incontro – organizzava in una rappresentazione plastica passata al vaglio della storia vecchi e nuovi mondi, oggi lo stesso termine viene preferito in ragione del suo tono approssimativo, “meno definitivo”, rileva Graziani, seppur non ingannevole, proprio come le carte vergate dagli esploratori moderni⁷.

L’orizzonte della smemoratezza⁸. Seconda premessa

L’espressione Nuovo Teatro è stata percepita per quasi quarant’anni come neutra, capace in un certo senso di superare le evoluzioni storiche e i rapporti con l’*establishment* nell’avvicinarsi dei decenni. Così tutto sommato è stato fino alla fine del secolo scorso, se ad esempio per i cosiddetti Teatri 90 veniva riattata da Renata Molinari la metafora dell’ondata, la terza in quel caso, quasi si riconoscesse una continuità con quelle degli anni Sessanta e Settanta. Al di là del largo consenso riscontrato, non mancarono articolati contrappunti a quel nuovo conio. Gerardo Guccini fu tra i primi a contestarne la sostenibilità, rilevando parallelamente l’inattualità della nozione di “generazione”, giustificata unicamente dal carattere di simultaneità delle manifestazioni artistiche del tempo. Lo storico riconobbe del resto nell’inopportunità della formula “terza ondata” una conseguenza della crisi della storiografia nella transizione epocale tra Novecento teatrale e Postnovecento ad altezza degli anni Ottanta. Dei danni che il vuoto storiografico poteva generare, Guccini rilevava gravi conseguenze non solo sul piano delle narrazioni storiche *tout court* ma anche sull’emersione identitaria del nuovo, dal livello delle pratiche a quello delle rappresentazioni mentali: “La povertà delle connessioni storiografiche rende infatti difficile spostare il pensiero da un punto all’altro dei fatti del teatro, e porta inoltre ad enfatizzare le singole realizzazioni, gli eventi particolari e

⁴ A. Scarpellini, *Libertà e parità*, in G. Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones*, cit., p. 13.

⁵ Cfr. G. Graziani, *Territori urlanti*, cit., pp. 20 e 21.

⁶ Cfr. M. De Marinis, *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei in Italia*, in Id., *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 367-386.

⁷ Cfr. G. Graziani, *Territori urlanti*, cit., p. 17.

⁸ L’espressione è di Marco Martinelli del Teatro delle Albe.

di successo, convalidando una logica che piega l'osservazione critica e l'atto della conoscenza storica alle esigenze e ai modelli dell'informazione di massa"⁹.

Il luogo comune per cui la storiografia consista in una lettura lineare, evolucionista di eventi e di oggetti è tuttavia largamente diffuso e viene colpevolmente usato ancora oggi contro chi tenta di far storia del contemporaneo. Secondo questi detrattori rilevare "analogie e differenze con esperienze storiche del passato o recenti, rivolgendosi esclusivamente a un microcosmo artistico" contribuisce "alla costruzione di quelle barriere verticali in grado di suddividere tanto i generi artistici quanto gli assi cronologici sui quali essi si sviluppano"¹⁰. Spesso dietro simili atteggiamenti pseudo-progressisti cova la cosiddetta dittatura del presente e l'insostenibilità di una visione di lunga durata che integri nel *continuum* storico elementi di rottura e di discontinuità. La dialettica del *dopo* e dell'*oltre* variamente espressa da De Marinis rispetto a quella che chiama "la congiuntura teatrale attuale"¹¹ è utile ad aggirare quei vizi e quegli irrigidimenti metodologici, i quali se, da un lato, "contrappon[gono] l'organizzazione storica del Nuovo teatro novecentesco ai successivi sviluppi delle sue manifestazioni"¹², dall'altro sacrificano la storia a narrazioni epidermiche ed evenemenziali.

L'avanguardia, ovvero sul valore come potere

Già a metà degli anni Ottanta, riferisce Quadri, "Bartolucci diceva che un'analisi storica in questo momento è abbastanza utile e necessaria"¹³. Lo è a maggior ragione oggi, ed esemplare in questo senso risulta l'operazione promossa da Lorenzo Mango con la sua squadra di ricercatori all'Università "L'Orientale" di Napoli. Lo studio sistematico del Nuovo Teatro, dall'avanguardia degli anni Sessanta agli anni Ottanta, è emblematica proprio perché verifica l'applicazione di una metodologia stringentemente storica al contemporaneo, quasi si trattasse di un reperto investigabile alla stessa stregua, per dire, del teatro cinquecentesco (e pur con il vantaggio della presenza di testimoni viventi)¹⁴.

Sulla scena degli anni Zero, espressione a cui preferisco la formula un po' nostalgica "teatro degli anni Dieci"¹⁵, a parte la mia prima, provvisoria indagine in forma di

⁹ G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in "Culture Teatrali", nn. 2/3, primavera-autunno 2000, p. 13.

¹⁰ M. Antonaci - C. Pirri, *Nativi digitali e iperlink. Perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale*, in "Alfabeto2", n. 30, giugno 2013, pp. 29-30: 29. Da qui è partita la sterile *querelle* alla quale ho puntualmente replicato: *Teatro: un'arte sui generis*, in "Culture Teatrali", 17 luglio 2013, <http://www.cultureteatrali.org>.

¹¹ M. De Marinis, *Introduzione al suo Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., pp. 11-21: 15.

¹² G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio...*, cit., p. 16.

¹³ F. Quadri, *Avanguardia? Nuovo teatro*, cit., p. 7. Difatti nel 1987 uscì per i tipi della Bompiani il volume scritto in punta di penna da Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1949-1970*, che seguiva di pochi anni il suo più militante – ed oggi prossimo a una seconda edizione (per Cue Press) – *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* (Firenze, La casa Usher, 1983).

¹⁴ Mi riferisco alle monografie (edite da Titivillus a partire dal 2010), elaborate dalle rispettive tesi di dottorato, di Daniela Visone, Salvatore Margiotta e Mimma Valentino, che cito qui rispetto all'ordine di uscita dei loro volumi, corrispondenti agli anni di Nuovo Teatro 1956-1967, 1968-1975 e 1976-1985.

¹⁵ Cfr. G. Manzella, *Lost in translation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?*, in "Art'O", n. 30, estate

decalogo, e un timido tentativo di microstoria calibrato sull'endiadi dell'attore performativo¹⁶, l'ispezione dei nuovi linguaggi della scena è stata affidata a raccolte di materiali, mappature e prudenti interventi generalisti involontariamente incapaci di una vera sistemazione storica.

Questa raccolta mantiene l'attenzione che la rivista "Culture Teatrali", il suo fondatore e direttore Marco De Marinis e la scuola intorno a lui raccolta, hanno da sempre manifestato e incoraggiato rispetto ai nuovi linguaggi della scena attraverso percorsi storici e sistematizzazioni teoriche¹⁷. L'annale che qui dedica un'ampia monografia al teatro degli anni Zero manifesta però un carattere anomalo rispetto alle cartografie esistenti, cui preferisco infatti il termine "ortografie", suggestione lessicale del tutto scevra da intenzioni normative o da individuazione di principi. Pur senza perseguire criteri di esaustività ed evitando premeditadamente l'accumulo di materiali poetici, questo numero intende disporre uno scenario ragionato della nuova scena, anzi dell'ultima scena italiana, perché forse, come ammiccava Quadri, nuova lo è ottimisticamente e giovane forse non lo è più (e poi rispetto a cosa, se la nozione di generazione diventa "scivolosa"?)¹⁸. Difatti poi è preferibile "scena" a "teatro", perché include anche quei fenomeni che dal teatro fuoriescono ma pur sempre necessitano di uno spazio teatrale per manifestarsi.

Sul piano delle estetiche si muovono studi di caso che riannodano i fili dell'esperienza corrente con le pratiche del teatro materiale novecentesco (Giorgia Nason, Agata Tomšič), anche quando sono gli artisti a parlare denunciando una scollatura col passato (Chiara Maccioni). In questo senso si muovono anche le due ampie panoramiche che tracciano lineamenti sulla contemporaneità, indagando la ricorrenza di categorie come il politico (Cristina Valenti) o la riedizione di forme brevi (Silvia Mei), percepite oggi più come "una modalità di pensiero piuttosto che un formato"¹⁹. Particolare spazio è riservato all'ambito organizzativo, con attenzione a quei luoghi di produzione e invenzione del nuovo che fanno di certi festival vere e proprie *factories* (Elena Lamberti). È il caso tra gli altri, in ragione della loro biografia, dell'evento Ipercorpo (Elisa Nicosanti) e della Sagra Musicale Malatestiana (Alessandro Taverna), la quale ha promosso sconfinamenti del teatro nei territori propriamente musicali, recuperando le origini della rifondazione teatrale novecentesca. A questo ambito appartiene anche la tripletta di contributi dedicati ai "regionalismi teatrali" e che guarda ad alcune aree storicamente emblematiche come Roma (Graziano Graziani), felici e ubertose come la Romagna (Lorenzo Donati) o nuove e virtuose, grazie a illuminate politiche culturali, quali la Puglia

2011, pp. 19-28.

¹⁶ S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in "Annali Online di Ferrara - Lettere", VII/2, 2012, pp. 232-245; M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, in "Achting Archive Review", n. 8, novembre 2004, pp. 61-86.

¹⁷ Non solo il numero doppio 2/3 (*Quarant'anni di nuovo teatro italiano*), ma anche i numeri 13 (*Seminario sull'attore*) e 18 (*Rappresentazione / Theatrum philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*), entrambi a cura di De Marinis.

¹⁸ Sugli orizzonti della nuova generazione dei ventenni, ricordo il Festival 20 30, un'interessante iniziativa, diventata oggi anche un network, svoltasi a Bologna nel novembre 2014, con la direzione artistica di Nicola Borghesi della compagnia VicoQuartoMazzini, e oggi giunta alla sua seconda edizione. Cfr. <http://www.festival2030.com>.

¹⁹ G. Manzella, *Lost in translation*, cit., p. 19

(Clarissa Veronico). Non si tratta però di banali carrellate che raccontano l'esistente tra il 2000 e il 2010. Gli autori hanno tentato di tracciare tra quadri normativi ed iniziative indipendenti la costruzione e la caduta di miti in un tempo di stra-ordinaria produttività. Sul piano delle narrazioni storiche e delle prospettive critiche i due interventi di Paolo Ruffini e Roberta Ferraresi integrano questa mia premessa squadernando testimonianze, riflessioni e ipotesi sul contemporaneo. Sicuramente scomoda è la proposta che feci a mio tempo, e che ora titola questa monografia, di riconoscere nelle attività sceniche dell'ultimo decennio una nuova avanguardia, la terza. Considerata addirittura "non auspicabile", ma per motivi strettamente metodologici, secondo Ruffini invece l'ultima scena non apre a una nuova era bensì rientra pienamente nel Novecento teatrale. Il termine "avanguardia" è sentito troppo marchiante ("una delle tante espressioni morte", per recuperare Scarpellini) in ragione del fardello ideologico che l'ha gravato per troppo tempo. Ma è davvero così? "Teatro d'avanguardia oggi in Italia – scriveva Quadri, sempre nel 1986 – è perlopiù considerata una brutta parola, particolarmente da parte di chi di fatto lo pratica, come una definizione che rende anormale e ghettizza un'attività che si vorrebbe considerare usuale, alla stregua di ogni altro modo di fare teatro"²⁰. Probabilmente non la pensano così gli "arrabbiati" del teatro tra i venti e i trent'anni che rivendicano oggi un ruolo decisionale e il diritto alla parola nei fatti culturali. Il recente progetto *Avanguardie 20 30* nasce appunto "per rafforzare una comunità di spettatori-attori attivi e consapevoli, che non subiscano passivamente una proposta culturale ma ne diventino artefici"²¹.

Probabilmente essere l'avanguardia teatrale oggi significa dichiarare l'urgenza di riconfigurare i rapporti col potere, ma non in termini oppositivi, non come azione politica antagonista, bensì come conquista, scriveva polemicamente Taviani sul finire del secolo, di un *valore*: "cioè la sua capacità d'incidere nell'esperienza, d'essere culturalmente fecondo"²².

²⁰ F. Quadri, *Avanguardia? Nuovo teatro*, cit., p. 7.

²¹ Sono le dichiarazioni di Nicola Borghesi, direttore artistico del già citato Festival 20 30 di Bologna, pubblicate il 27 luglio 2015 sul sito della Fondazione del Monte, promotrice dell'evento, <http://fondazione.delmonte.it>.

²² F. Taviani, *Inverno italiano*, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, p. 102.

Paolo Ruffini

ULTIMO NOVECENTO E ULTRA. DEVIAZIONI E PROGRESSIONI NELLA SCENA ITALIANA (PREMESSA)

Se guardiamo a questo mondo frenetico con la lente d'ingrandimento di un presente dilatato o puntillistico, per usare un'espressione del filosofo Zygmunt Bauman, tutto pare candidamente razionale.

Marco Niada, *Il tempo breve*

Osservato da un'angolazione volutamente non ecumenica, l'orizzonte della creazione scenica italiana negli anni Duemila mostra una incondizionata fedeltà a un certo retrogusto novecentesco¹. Nelle più giovani compagini, che in questi anni stanno lavorando per affinare un loro carattere, una loro specificità di linguaggio e propri dispositivi retorici, l'enfasi sperimentale appare meno eretica, e per questo più interessante. Anche se di primo acchito sembrano distaccarsi rispetto alle matrici storiche di riferimento – forse per una inevitabile consequenzialità con gli anni Novanta – in realtà, è più palese l'emersione di una filiazione proprio con quelle estetiche precedenti già abbondantemente storicizzate nel contesto delle avanguardie. Quindi sembrerebbe una

¹ È utile precisare che ogniqualvolta il testo rimanda a concetti legati a un'idea di Novecento teatrale (tradizioni, matrici, eccetera), si intende porre l'attenzione solo su quelle anomalie generate all'interno dello stesso ventesimo secolo, come reazione al teatro borghese e commerciale. Nei confronti di queste esperienze, una buona parte delle generazioni della sperimentazione italiana ha consolidato un legame in diversi modi, più o meno acquisito, studiato, praticato o fantasticato, non solo in un rapporto di trasmissione diretta fra maestri e discepoli, ma anche per contagio o per spinte propulsive che implicassero successivamente una adesione o una frattura. Queste costellazioni ormai storicizzate nel frammentario orizzonte delle avanguardie e della sperimentazione novecentesca, non sono state soltanto aporie fuori dal sistema teatrale ma, in alcuni casi, anche anomalie aderenti al sistema stesso. In questo senso, il Novecento teatrale è da considerarsi una convenzione dentro la quale alcune esperienze esemplari sono diventate matrici di riferimento ancora vivide, oggi, nella dialettica delle lingue della scena. Non è questa la sede per una ulteriore disamina sulle differenziazioni estetiche e linguistiche che hanno alimentato un pensiero sul Novecento teatrale, né sulla legittimità o meno di questo concetto, tanto meno sulle metodologie di trasmissione dei saperi che lo hanno definito. Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti nell'introduzione a *Civiltà teatrale nel XX secolo* (Bologna, Il Mulino, 1986) scrivevano: "Il teatro del XX secolo è una forza centripeta nella cultura del secolo, allarga le sue frontiere senza pregiudizi, attira al suo interno fenomeni ed eventi che hanno altrove origine e consistenza. Il teatro del XX secolo non ha più convenzioni indiscusse né assolve ad una sola e precisa funzione nella società e nella cultura. Il teatro non ha più individuazione né egemonia" (p. 13); a partire dal loro discorso intorno alla regia, al rapporto tra spettatore e opera, alle forme politiche o politicizzate del teatro, alle molteplici scritture drammatiche, alle architetture sceniche e ai sistemi produttivi e conseguenti sfaccettature compiute nella seconda metà del secolo, con gli anni Duemila si avverte la necessità di definire quelle postazioni, quei posizionamenti del pensiero che, di fatto, pongono problemi *del teatro* anziché *sul teatro*.

attitudine alla scena che passa attraverso uno sforzo del pensiero applicato più che a una pratica scenica vera e propria. È sufficiente osservare i vari gruppo nanou, Cosmesi, Dewey Dell, Fagarazzi & Zuffellato o CollettivO CINETICo per capire quanta trasmissione di dati è avvenuta dal *file* degli anni Novanta e dal decennio precedente o anche da alcune esperienze europee, per rintracciare quella certa *restituzione* di indagini già compiute intorno e dentro l'idea di spazio come territorio scenico amplificato, entro il quale l'attore-figura-performer interferisce in quanto elemento del reale che si vuole posizionare in quello spazio ed emendarlo dall'inevitabile rischio della rappresentazione. In questo senso, sono utili le parole di Massimo Recalcati per cominciare a marcare la tensione e i limiti della rappresentazione quando dice: "Nondimeno il reale è ciò che esorbita, scombussola, sconvolge il quadro della realtà"². E in tale direzione, è interessante cercare di comprendere come lo spazio del reale attui una trasformazione di senso nei processi creativi. Ancora di più, è lo *strascico* o rimanenza di quei processi che diventa opera, quelle parti *residuali* che testimoniano un paesaggio in fase di cambiamento e che si mostra come possibilità ulteriore della visione, del gesto o della "verbalizzazione" di un corpo nell'opera. Ha a che fare con un approccio della creazione artistica relativamente recente, e per certi versi proveniente dagli ambiti della performance. Quel fare scenico che può ricondurre la danza, per esempio, a una idea compromissoria del teatro, ma al contempo capace di vivificare le ragioni di una classicità riconoscibile nel ventre liquefatto del contemporaneo. È dentro questa dimensione dell'espressione che le processualità provano a trattenere una memoria che si compie sulla scena. Azione e gesto si contraggono e si rimodellano in un paradosso performativo. Paradosso in quanto "comportamento inattuale" del performer, che dichiara la sua verità laddove la parola diviene tessuto corporeo, climax esistenziale, contesto percettivo, una materia parlante dello spazio intermedio tra la rappresentazione e un nuovo ordine delle parole, una condizione prima ancora delle parole stesse. Una scia del suo manifestarsi nel qui e ora dell'azione stessa tra "originarietà e ripetizione" nella persistenza di una "immagine retinica", come direbbe Giorgio Agamben.

Proprio come nell'eversiva "vera finzione" di Kinkaleri in *Fake for gun no you all* oppure in *Alcuni giorni sono migliori di altri*, lavori tradotti in una perturbazione compassionevole dei corpi, ideale dittico proto-visuale di un archetipo che prima ancora era stato affrontato nel quadro fuori fuoco de *I Cenci*. Sembra, allora, che l'idea di "spettacolo" oggi si sbilanci verso un *vuoto* che non ripropone una forma o una prassi, ma dove l'unica condizione possibile è quella di una corporeità espansa, fatta trascinare sulla materia dello spazio circostante con tangibile e dura frantumazione dei codici, pur servendosene.

Gli artisti degli anni Duemila stanno sostanzialmente dentro questa intrusione di senso, collocati fra uno sbilanciamento verso lo "spettacolo" e un'anima performativa, ovvero un interstizio che è anche generazionale, quello della verità del tempo prossimale a uno spettatore che in quelle forme si riconosce, un interstizio che li immortala in quanto giovani e senza passato né futuro a dispetto del fatto, però, come

² M. Recalcati, *Il sonno della realtà e il trauma del reale*, in *Bentornata realtà*, a cura di M. De Caro e M. Ferraris, Torino, Einaudi, 2012, pp. 199-200.

scrive Jacopo Lanteri in apertura di un sequel editoriale (le *Iperscene*), che questo pensiero “secondo cui le generazioni si succedono e non si sovrappongono non solo è fuorviante, ma rischia di diventare assai pericoloso perché impedisce di comprendere che la vita delle generazioni più giovani dipende in gran parte dal destino che viene assegnato loro, non da chi ha già completato il proprio ciclo di vita, ma da chi, proprio oggi, sta decidendo per loro”³. È oltretutto interessante notare come una eguale tensione minoritaria che ha accompagnato la “generazione” degli anni Novanta misuri ancora oggi, nei più giovani, una tenuta esistenziale dentro il sistema spettacolo dal vivo in un fronte sempre e sostanzialmente di “eroica e perseverante rinuncia, più che quello dell’avidità acquisizione”⁴. Se dovessimo, perciò, orientarci nello *skyline* della scena dell’oggi senza scivolare nel labirinto del “nuovo”⁵ e riannodare fili interrotti o tenere assieme quei lacci che sostengano una permanenza nel presente dei segni e dei valori originari di certi archivi novecenteschi, ci muoveremmo fra l’adozione del termine “terza avanguardia” pensato da Silvia Mei⁶ per i protagonisti degli anni Duemila e la proposta di Renata Molinari⁷, la quale a suo tempo indicava negli anni Novanta una “terza ondata” della ricerca teatrale, cercando di tracciare discontinuità di intenti e adesioni linguistiche inaspettate. Proprio in virtù del fatto che la questione generazionale è una falsa questione se intesa esclusivamente in termini anagrafici. Altrimenti si vanificherebbe tutta quella esperienza umana e imprenditoriale dei Teatri Invisibili e, più di recente ma vicino nelle disamine programmatiche, il lavoro organizzativo e

³J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 9.

⁴R. Guarino, *Prime ipotesi per gli ultimi teatri*, in P. Ruffini (a cura di), *Extraordinario. Forme di presenze teatrali*, un progetto di Crt La Fabbrica dell’Attore e Accademia degli Artefatti (Roma, 8 maggio - 1 giugno 1996), catalogo del programma, p. 25.

⁵Ci ricordava Massimo Marino, e condivido, che il termine “nuovo” è un “vocabolo sin troppo diffuso nella pubblicistica di questi anni, segno, probabilmente, di un diffuso quanto spesso indistinto e generico bisogno di palingenesi. In poche parole: viviamo in un periodo in cui sappiamo cos’è il ‘vecchio’, il vecchio mondo, la società in perpetua crisi, rapporti consumati e incapaci di soddisfare le inquietudini dei tempi”. M. Marino, *Guardare il nuovo*, in *Documenti. Testimonianze e scritti critici*, Bologna, Edizioni Spazio della Memoria, 1996, p. 8.

⁶Cfr. S. Mei, *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in “Alfabeta2”, n. 30, giugno 2013, p. 28-30. Versione parziale della più estesa pubblicata su “Annali Online di Ferrara - Lettere”, VII/2, 2012, pp. 232-245.

⁷R. Molinari, *Alla ricerca di un altro sguardo*, in “Art’O”, n. 0, aprile 1998, p. 7.

⁸Il complesso universo dei Teatri Invisibili, che è stato il margine interno e alterno agli anni Novanta e ai suoi presupposti filosofici e motivazionali, è raccontato da Pierfrancesco Giannangeli con partecipato scrupolo giornalistico chiamando a raccolta una serie di testimonianze che hanno conosciuto e seguito quella invisibilità: *Invisibili realtà. Memoria di Re Nudo e incontri per un nuovo teatro (1987-2009)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010. Il progetto C.Re.S.Co. nasce invece con altri presupposti, come si evince dal *Manifesto per un coordinamento delle realtà della scena contemporanea italiana*: “Siamo realtà che lavorano nella produzione e nella diffusione della scena contemporanea. Siamo compagnie di produzione, sale, teatri, residenze, festival, rassegne, artisti, critici, operatori dello spettacolo dal vivo, diffusi e attivi su tutto il territorio nazionale. Siamo organismi ibridi e difformi tra loro per dimensioni ed espressioni poetiche, che hanno definito le proprie identità nelle pratiche di lavoro a sostegno dell’innovazione, con azioni spesso autonome, altre volte sviluppate in contatto con le istituzioni territoriali, nazionali ed europee, ma anche con gli enti privati. Siamo indipendenti nello spirito di progettazione, ma abbiamo imparato a pensare e a lavorare in relazione”. Cfr. www.progettocresco.it.

di networking del progetto C.Re.S.Co.⁸, che non hanno mai avanzato crediti in termini generazionali o di tendenza, tanto meno di linguaggio, sebbene questo ultimo raggruppamento punti a rivendicare un proprio spazio d'azione nella scena del contemporaneo, adottandone il sostantivo. Certo, da una parte sono venuti a mancare – o sono rimasti pochissimi – i luoghi che funzionavano come cassa di risonanza dei processi di produzione indipendente delle giovani leve; dall'altra, a ogni buon conto, anche in considerazione della crescente *museificazione* della coscienza sociale dello spettatore, vediamo trascinare nell'intrattenimento anche il gusto medio degli artisti. Perciò, sia per lo strascico secondonovecentesco, quali sono stati gli anni Novanta, quanto per i prodromi del nuovo millennio scenico, non si pone una problematica di natura linguistica (o almeno non solo), ma di temi e aggiornamenti al limite del teatro del Novecento (paradigma limitativo nei confronti del quale si preferisce la parola “scena”), i quali ipotizzano crinali argomentativi e indagano, offrono contesti e assecondano le ragioni di una *crisi* degli elementi e degli statuti nelle arti sceniche.

Vista da questa prospettiva, la scena del presente ci indica strade che suggeriscono di nuovo una aggiornata disamina nel linguaggio e nelle grammatiche della composizione scenica – questa volta però con una accelerazione, un cortocircuito della percezione nei dispositivi e nell'essenza speculare e ipertestuale allo spazio del performer (ad esempio *Enimirc* di Fagarazzi & Zuffellato, ontologico dispiego di *subitanità* cinematografica, come direbbe Louis Marin, questo e quello oppure né questo né quello di un *presente permanente*); ma, dall'altra parte, raccolgono frammenti da un archivio di maestrie che hanno veicolato un diverso e nuovo rapporto sociale. Così progredendo, la rimozione novecentesca torna allora prepotentemente come una *crux* dei teatri oggi in transito nella storia e forse, anche in contrapposizione alla spinta neoliberalista dei processi produttivi, non ultimi quelli artistici, problematizzando l'aspirazione al discorso politico e ponendo nuovamente in discussione i principi di formazione dei protagonisti di questa scena del presente (e penso al corpo matemati-

⁸ Per un quadro sufficientemente attendibile del “coro” – direbbe Cristina Ventrucci –, cioè dei fautori che hanno contribuito all'analisi dei processi creativi della nuova scena italiana in questi ultimi quindici anni, si veda: P. Ruffini - C. Ventrucci, *I gruppi 90. Mappa degli ultimi teatri*, in *Il Patalogo*, n. 19, Milano, Ubulibri, 1997, pp. 201-230; S. Chinzari - P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000; R. Molinari - C. Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro*, Milano, Ubulibri, 2000; S. Fanti (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003; P. Ruffini, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Edizioni Internazionali, 2004; P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005; O. Bouin - P. Ruffini (a cura di), *Scritti sulla contemporaneità*, Roma, Fandango, 2006; M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006; G. Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, UTET, 2007; J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, cit.; D. Pietrobono, *Senza corpo: voci della nuova scena italiana*, Roma, Minimum Fax, 2009; C. Valenti (a cura di), *Generazione del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005 / 2007)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010; M. Carosi (a cura di), *Movimenti Urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011; P. Gaglianò - P. Ruffini (a cura di), *Prometeo. Focus on Art and Science in the Performing Arts*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011; F. Acca - J. Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011; M. Petruzzello (a cura di), *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, Mondaino, L'arboreto Edizioni, 2012.

co nei lavori di Alessandro Carboni, eco relativa all'epidermico disegno di Leonardo Delogu e Valerio Sirna nel loro progetto politico-relazionale di ri-costruzione di un paesaggio corporeo)⁹. Assistiamo perciò a un ulteriore spostamento dalla nozione di arte scenica e del "sentimento" ideologico che ne deriva, per approdare alla più attuale e "post" configurazione di *live arts*. È uno spostamento non necessariamente riconducibile all'alveo della *continuità* storica, sebbene come un fiume carsico persista un sotterraneo passaggio di consegne fra generazioni, almeno sul versante dell'immaginario. Ma nel concetto di *live arts* si raggruma il nuovo impegno a parlare di morte, di crisi e nuove povertà attraverso la lente d'ingrandimento della precarietà di un parlato dell'*adesso*, vicino, prossimale allo spettatore. Una precarietà individuata da Raimondo Guarino nell'osservare gli "ultimi teatri", quella generazione minoritaria degli anni Novanta con "la volontà di essere attuali, di pensare il teatro come forma estrema e radicale"¹⁰ dedita a ripercorrere ciclicamente il terreno scosceso della prossimità col proprio interlocutore generazionale; così lo spettatore oggi è maggiormente responsabilizzato e consapevole quando non abbisogna di effetti o di maestrie ma di crucci. "Personalmente non riconosco il futuro in nessuna immagine" afferma Cristina Rizzo in un suo recente scritto, e la sua dichiarazione, sicuramente di una delle protagoniste di questo scorcio temporale che ha posizionato il proprio idioma artistico con aggregati e formati che ne hanno depistato l'identità di performer, lascia intendere che la memoria è un paradosso della volontà che nega la seduzione del corpo mentre restituisce un'occasione prossimale allo sguardo dello spettatore, il quale vi riconosce una propria possibilità in quel corpo dove non vi è "nessuna necessità di dover definire un codice"¹¹. Uno dei suoi ultimi lavori, quella *Sagra* dal costante pensiero sulla percezione che va indagando la Rizzo, è rivelatore di una resa, un magnifico omaggio all'idea dell'opera come concezione ultima, appunto estrema, di ricomposizione, superando il modello della frammentazione, ormai inservibile, e senza assecondare il bisogno di "fissare per sempre le categorie, le abitudini, le forme e i linguaggi"¹². È un lavoro che concentra una moltitudine di impulsi e derivazioni in quell'unico corpo scenico della Rizzo, un omaggio affettivo a Igor Stravinskij, rimaneggiando, anzi tendendo a un temerario espressionismo sonoro e percettivo continuamente instabile che, della partitura di Stravinskij, traccia più le zone residuali. A tal proposito, Marco De Marinis¹³ coglie l'aspetto precipuo di una condizione (finanche esistenziale) quando indica nel carattere della crisi il baricentro in bilico della forma spettacolo di questo millennio. Per cui, quella che sembrerebbe allora una esperienza d'arte non più collocata nel solco delle tradizioni, tuttavia non è ancora lanciata verso un altrove decodificabile. La naturale evoluzione della forma spettacolo che alcuni autori stanno configurando amplifica certamente questi segni di continuità con la tarda modernità, ma ancor di più

⁹Un punto più propriamente dialettico, rispetto alla responsabilità dell'artista nei confronti del proprio tempo, è raccolto nel volume di S. Casi - E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

¹⁰R. Guarino, *Prime ipotesi per gli ultimi teatri*, in *Extraordinario*, cit., p. 26.

¹¹C. Rizzo, *Savane letters*, in F. Acca - J. Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge*, cit., p. 60.

¹²S. Fanti (a cura di), *Corpo sottile*, cit., p. 10.

¹³M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 12.

mette in evidenza la *contiguità* con essa, una condizione in parallelo, non sovrapposta, non conflittuale ma *a latere*. Una contiguità nell’ereditare il formalismo irrisolto di questa tarda modernità, nell’amplificarne lo smottamento di senso, lo slittamento temporale del suo stallo epocale, mentre ne “incorpora” una *espansiva* crisi

che è economica, ma anche e soprattutto di significato [...]. Se nella “fine di tutte le cose” il tempo del finire è l’inizio di una durata ulteriore non soggetta a condizioni temporali bensì morali, allora che fare? Come agire? Consumate tutte le grandi narrazioni, quale preghiera? In questo spasmo di ricerca di senso si continua a procedere, purtroppo, contemplando il passato – proprio come l’angelo della storia di Benjamin – nell’impossibilità di ritornarvi però per ricomporlo perché una forza ci spinge in direzione opposta, una direzione velata. Nessun posizionamento, nessuno slancio. La stagnazione¹⁴.

Per una ricognizione del presente, è curioso segnalare quanto scriveva Silvana Sinisi nel 2009: “Le messinscene di questo primo decennio seguono indirizzi diversi, strettamente legati all’individualità e alle poetiche degli autori, trovando, tuttavia, un orientamento comune nel forte risalto attribuito ai valori visivi dell’allestimento”¹⁵. Siamo di fronte a un sintetico e parziale paragrafo dedicato alla scena internazionale e italiana, che tende a salvaguardarne alcune matrici (le avanguardie storiche e la nuova spettacolarità), ribadendo un piano eminentemente visivo della “sperimentazione”; e proprio di questo si tratta invece, cioè sovvertire l’idea di una scena giovane del millennio applicata esclusivamente a formalizzare una impressione retinica. Guarda caso sono gli stessi anni in cui tutto un magma di *iperscene* e *iposcene* propongono di smarcarsi dai territori della sola visualità, manipolando bensì materie fatte di intralci e di legami novecenteschi. Si vuole intendere di una *ipermodernità* della creazione contemporanea in cui insistono de-localizzazione dell’immaginario e orchestrazione del senso in una nuova, questa sì, centralità del discorso sul tempo. Una paradossale idea di tempo dello spettacolo, volutamente coincidente con quello percepito come tempo del quotidiano non più “definito dalla presenza fisica in un luogo determinato. [Perché] nella nuova dimensione della società-mondo prossimità fisica e vicinanza sociale si divaricano”¹⁶. Per taluni artisti il tempo del quotidiano subisce una frantumazione nell’ellisse evocativa (*Cinquanta urlanti, quaranta ruggenti, sessanta stridenti* di Dewey Dell), oppure dichiara un’impossibilità esegetica del discorso domestico (progetto *Motel* di gruppo nanou); per altri si modella nella declinazione del concetto di reale nel rovescio pop surrealista della fiction (il *Dies Irae* di Teatro Sotterraneo), mentre un’altra declinazione dello stesso concetto subisce una acida afflizione cechoviana (*Il retro dei giorni* di Clinica Mammut).

Ma quali sono, pertanto, le domande che oggi si affacciano e in modo inedito per rimarcare l’estensione di questa ipermodernità? Nella proliferazione di prefissi che orientano il secondo decennio del nuovo millennio sarebbe opportuno cercare di indicare quegli *iper* e *ipo* contenuti, e non compagnie o artisti singoli, come intercettori

¹⁴ Dalle note di regia allo spettacolo *Il retro dei giorni* della compagnia Clinica Mammut, Roma 2013.

¹⁵ S. Sinisi, *La scena teatrale*, in *Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2009, p. 450.

¹⁶ G. Marramao, *Passaggio a Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 37.

di una trasformazione corrispondente o rispondente adeguatamente ai radicali spostamenti del nostro tempo che incidono nella vita delle persone e nella percezione di essa; d'altronde, come scrive Giacomo Marramao, "Il soggetto individuale è sempre un evento sociale, e ogni singolo è come una cavità teatrale che riecheggia i diversi motivi e linguaggi della società"¹⁷. Si tratterebbe, dunque, di individuare quali bisogni di emancipazione e quali effetti sociali si stanno producendo nella società occidentale; saper leggere i racconti di chi attraversa, subisce nuove migrazioni e nuove prigionie, una condizione uguale ma capovolta a chi in Occidente è costretto a trovare nuove narrazioni per sopravvivere. L'alterità, si diceva. Alterità che oggi mette in gioco una distinta percezione di un sé coniugato, un sé nel tempo *intermedio* del web come luogo in cui l'individuo vive una sorta di *crasi* fra tempo istantaneo e traducibilità di questo in comportamenti, reiterandone la fugace e fantasmatica presenza, come fossero apparenze. Ma il web lascia uno spazio incompiuto specifico, ridisegnando la temporalità delle azioni e del pensiero, si adopera come sostitutivo nell'immaginario, segna un passaggio di non ritorno sulla questione "tempo" nella vita, e dunque in scena (appuntamento), perché il tempo apparente del web incide nel tempo vero della scena. Se il tempo scenico novecentesco ambiva a trasformarsi, oggi si *scolora* a ridosso del tempo praticato dallo spettatore, si propone nel tempo percepito come una sopravvivenza di quella ambizione ma dentro una prassi quotidiana. Utile, a questo proposito, l'individuazione di Matteo Antonaci e Chiara Pirri del termine "iperlink", da intendersi però come una chiave d'accesso al riconoscimento dello spettacolo poroso, dalle molteplici connessioni entro le quali lo spettatore riesce a trovare una sua collocazione precipua, soprattutto condividendo una dimensione "traslata in un meccanismo di apertura immediata e intuitiva [di innumerevoli] modi possibili di lettura determinati dall'immaginario personale del fruitore"¹⁸. Siamo dentro l'universo 2.0 che "ha immesso rapidamente e bruscamente nelle abitudini quotidiane e nelle modalità soggettive di creazione del pensiero"¹⁹ regole nuove di comunicazione, un alfabeto del senso comune. Cambia il passo, e le individualità artistiche dei fratelli maggiori ancora offrono ai più giovani una sponda di riferimento per una narrazione di sé che dichiara il proprio posizionamento; così il gruppo Kinkaleri si autodefiniva "raggruppamento di formati e mezzi in bilico nel tentativo", in contiguità, Antonaci scrive del gruppo guidato da Francesca Pennini e Angelo Pedroni:

L'impossibilità di incasellamento attraverso la canonicità dei generi artistici ridisegna ed evidenzia i termini utilizzati dal gruppo per autodefinirsi: CollettivO CineticO è un progetto liquido la cui costante è da rintracciarsi nell'identità visiva del gruppo, nell'utilizzo sfrontato di parentesi graffe, tonde, quadrate, di asterischi; nell'impostazione grafica dell'atto performativo²⁰.

¹⁷ *Ivi*, p. 47.

¹⁸ M. Antonaci - C. Pirri, *Nativi digitali. Ovvero perché non è auspicabile una terza avanguardia teatrale*, in "Alfabeta2", n. 30, giugno 2013, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Antonaci, *Tra Spiderman e Foucault. I dispositivi teatrali di CollettivO CineticO*, in "Hystrio", n. 1/2014, pp. 48-49.

Anche un'operazione tutta *negoziata* in rete come *Joseph* di Alessandro Sciarroni, gioca a scardinare l'efficacia del corpo agente optando per un accumulo percettivo, spostando sempre più in là la barra del fraintendimento del *vero*; prima della reiterazione ossessiva di un tempo fisico, un tempo della resistenza fisica che coniuga ballo tirolese con esercizi da circo, questo lavoro ci racconta del tempo quotidiano come pochi. Pertanto, il corpo residuale novecentesco permane negli spazi inediti della creazione contemporanea. Si immerge stratificandosi in questi, ne sussume il dato come fa Cristian Chironi nel suo pensiero dentro la performance situazionista.

Ritroviamo finanche la forma sacrificale alla Ryszard Cieslak, consunta, *letterale* e lasciata appesa al tempo minimale dell'azione dentro uno spazio amplificato in quel tempo compatto intento a "indagare l'intervallo, solo apparentemente statico"²¹, come quello che esprime nei suoi lavori la compagnia *Habillé d'eau*. Un residuo, dunque, una citazione di quella tradizione novecentesca è ancora ben presente nelle intuizioni di alcuni autori della scena attuale: nell'organizzare una scena-corpo narrante, metafisica, lasciata vivere nella sua essenza di *phantasma*, di dualità alchemica, come in *Tempesta* del gruppo Anagoor (e che era già stata forma nella sinfonia pittorica di Antonella Piroli) o nel dipinto linguistico del più recente *Virgilio brucia*, rimarcando così quel terreno di materie simboliche non ancora consumate nell'edificio concettuale della Società Raffaello Sanzio. E infine le complessità sintetiche e armoniche del tessuto sonoro di Santasangre nel loro ultimo *Konya*, definitivo passaggio alla maturità compositiva, questa volta asciugata da sovrastrutture visive e finalmente concentrata sulla scrittura fisica corrispondente, ci restituisce un ritorno alla composizione fuori dal registro sonoro che "si espone con maggiore evidenza, e comunque si propone come struttura aperta, spaziata e spaziante (cassa di risonanza, spazio acustico, scarto di un rinvio), e al tempo stesso come incrocio, mescolanza, effetto di copertura nel rinvio dal sensibile al sensato, e agli altri sensi"²². Alla stessa stregua è il *Robinson* di MK, che sposta sulla coreografia una identica conflagrazione di impressioni, restituendo alla percezione il silenzio visivo²³ di uno spazio ciclico e saturo di segni. Anni Novanta e Duemila, in questo caso, si fanno carico di compiere atti linguistici confluenti nella tratta residuale novecentesca; per composizione sonora, per impaginazione scenica, per informazioni senza artificio messe a disposizione dello spettatore. Difatti si è ridotto di molto il divario tra le *scritture* indipendenti degli anni Duemila, in definitiva caratterizzate oltre che dall'afflato per un ripensamento del quotidiano anche da fogge prevalentemente pop²⁴, e quei contesti nei quali è possibile ritrovare

²¹ A. d'Adamo (a cura di), *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, p. 16.

²² J.-L. Nancy, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, pp. 14, 15.

²³ D. Cascella, *Scultori di suono*, Camucia (Arezzo), Tuttle Edizioni, 2008, p. 115.

²⁴ Un monografico da tenere presente sulle conseguenze del Pop e le sue derive postmoderne nella cultura contemporanea è quello di F. Acca (a cura di), *Performing Pop*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2011; ma per restituire un giusto quadro sul concetto di scena pop nelle sue versioni italiane, dove il termine pop afferisce non solo a uno schema linguistico ma anche a una impostazione impropriamente "popolare", segnalò anche: J. Kogler - G. Calcara (a cura di), *Apocalypse wow! Pop surrealism neo pop urban art*, Milano, Silvana Editoriale, 2009; F. Ruffini (a cura di), *Mash-up Theatre*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2010; Daniele Timpano, *Storia cadaverica d'Italia*, a cura di G. Gra-

un vocabolario condiviso di esperienze in dialogo con le tradizioni novecentesche. Probabilmente per via di un superamento delle reciproche diffidenze. È questa una prospettiva interna alla precarietà delle forme e dei contenuti che proprio in quella precaria e costante condizione di dentro-fuori, di *crossing* perpetuo, che una certa scena italiana esprime, permette allo spettatore di leggere la fotografia dell'esistente nel patteggiamento dei presupposti e nella condivisione delle sintesi. D'altronde, il nostro è il tempo della coesistenza, direbbe Raimondo Guarino²⁵, del *durante*, che soltanto nel cuneo della liquefazione dei confini ci permette di cogliere una complessità altrimenti allocata nel solco della retorica politica (o della retorica storica). Proprio in questo senso, sono singolari le azioni di quegli artisti posizionati all'interno di una "bolla percettiva", nel segno del filosofo Peter Sloterdijk, che li fa sentire estranei alla propria lingua, sempre un po' altrove rispetto alle aspettative *culturali* del contesto della scena dal vivo. Come per il concetto di "contemporaneo" proposto da Giorgio Agamben²⁶ o come per il *Franz Kafka* di Walter Benjamin, celato in una solitudine "fra se stesso"²⁷, parliamo di autori portatori di un agire *appena* collocato con tutta la sua apparizione-sparente in prossimità di questo tempo (in collisione con la sua stringente attualità), collocato *a latere* senza subirne le fascinazioni. Esperienze d'arte scenica che si misurano criticamente col proprio tempo, raccontandolo questo tempo, ma senza consumarsi in quel racconto, senza cioè perdere la lucidità di poter *dire*, di sporgersi con nitidezza nel *vero*, seppure nella condizionata cornice della rappresentazione²⁸. Una attualità, nondimeno, che andrebbe ricercata non tanto, o non solo nel teatro, quanto nell'ambito delle *live arts*, come detto prima, patteggiando un ulteriore statuto della performance, del gesto sottratto ai codici della danza o del teatro; in definitiva, con una certa forma "aggregata"²⁹. Termine quanto mai utile e al quale ci si potrebbe riferire per confutare il pleonaso – appunto – del termine sperimentazione, la scena di questo *tempo attuale* porta con sé malattia, disturbo o

ziani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012; e S. Casi, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatro*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013.

²⁵ R. Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

²⁶ "La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*. Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa". G. Agamben, *Nudità*, Roma, nottetempo, 2009, pp. 20 e 21.

²⁷ W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 278.

²⁸ P. Ruffini, *Corpi in transito*, in "Outlet", n. 6/2014, pp. 60-67.

²⁹ Per una disamina del concetto di "aggregatore", si veda l'interessante saggio di D. Joselit, *Gli aggregatori*, il quale sposta decisamente la barra dei riferimenti sul versante linguistico senza specifiche cornici o ambiti (le creazioni artistiche, l'organizzazione, i media), sostituendo le impacciate terminologie in uso per "localizzare" processi e strutture con adeguate chiavi di lettura all'interno dei vocabolari: "In altri termini, non importa dove si sia sviluppato un particolare vocabolario estetico (questo è l'errore dell'avanguardia); ciò che è invece importante sono le enunciazioni fatte all'interno di questo linguaggio in relazione ai luoghi e tempi specifici: sono la loro urgenza retorica, la loro capacità espressiva e anche la loro bellezza". Il saggio è pubblicato in D. Gasparinetti - S. Fanti - A. Lissoni (a cura di), *Live Arts Week III*, un progetto di Xing, catalogo del programma (Bologna, 8-13 aprile 2014), p. 12.

incrostazioni nell'esistenza. Il riferimento è a immaginari già riferiti o a vere e proprie *citazioni*, che si organizzano in partiture di un fare spettacolo dove sembrerebbe "che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente"³⁰. Per le giovani compagnie italiane la citazione non è un campo semantico logoro, un restringimento di senso, ma una aggiuntiva opportunità dell'opera di prelevare quegli scarti linguistici necessari alla contiguità col discorso sulla simultaneità degli effetti di un tempo dilatato. Una trasformazione silenziosa al di là della differenza temporale fra opera citata e attualizzazione della stessa. François Jullien, in merito al concetto di trasformazione silenziosa, scrive che essa

non forza, non contrasta nulla, non si batte; ma si fa strada, si dirà, si insinua, si estende, si ramifica, si globalizza – si propaga "a macchia d'olio". Si integra disintegrando; si lascia assimilare nel momento stesso in cui distrugge a mano a mano proprio quello che la assimila. Ed è anche per questo che è silenziosa: poiché non suscita resistenza contro di sé, non fa gridare e non suscita alcun rifiuto, non la si avverte progredire³¹.

Cosa resiste, allora, cosa sopravvive di una esperienza del passato nell'opera contemporanea? Forse quella memoria ricreata che non contempla tracce o comportamenti, ma il permanere della possibilità delle relazioni sulla distanza, quasi una nuova opportunità filtrata dallo sguardo, di altri, nuovi autori, come nel caso dello spettacolo *Rewind* di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, nel quale è dichiarato il *reenactment* di *Café Müller* di Pina Bausch. Siamo in un teatro dell'intimità, come lo chiama Attilio Scarpellini. Forse un retaggio dal quale non ci si vuole distaccare. È il permanere di una condizione, un lascito, una eredità che riemerge al servizio di nuove inclinazioni sceniche, resistendo come altra attitudine resiliente, latente. In questa cornice identifichiamo una certa abilità degli artisti di farsi attraversare dalla crisi con una capacità davvero originale di mettere a frutto il loro nuovo posizionamento linguistico anche in virtù di un'estetica minoritaria o tornata tale rispetto alla produzione culturale italiana. Resilienza, pertanto, come vocazione a lasciarsi spostare, farsi permeare, una strategia di reazione rapida, come indica Jacques Attali, una "gestione oculata della propria vita passata da non dover perdere tutto in caso di catastrofe"³². Tutta la scena attuale è segnata dalla performance, ne evidenzia il sottotesto e la sfumatura o anche la trasmutazione del senso nelle azioni che si vanno a compiere, è lo *spazio liminale* che illustra un *comportamento espressivo situato*³³, una posizione di rendita di elementi che contengono, tengono assieme, fanno da recinto all'azione. Anche per questo motivo *Nella Tempesta* di Motus è uno spettacolo esemplare. Come scrive Viviana Gravano:

³⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, p. 62.

³¹ F. Jullien, *Le trasformazioni silenziose*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010, p. 66.

³² J. Attali, *Sopravvivere alle crisi*, Roma, Fazi Editore, 2010, p. 103.

³³ Cfr. G. Toscano, *Azioni in cornice. Costruzione sociale della Performance Art*, Milano, Franco Angeli, 2011.

Un'immagine che in un folgorante presente mette insieme *La tempesta* di Shakespeare, *Une tempête* di Aimé Césaire e le immagini degli sbarchi e dei migranti morti a Lampedusa: è una delle scene più forti del nuovo spettacolo dei Motus *Nella Tempesta*. La prima frase che mi viene subito alla mente è la definizione di storia di Walter Benjamin: "Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo proprio come è stato davvero. Vuole dire impossessarsi di un ricordo così come balena in un attimo di pericolo". Come si può connettere quanto accade fuori dal teatro, su una spiaggia di Lampedusa, e il racconto della Tempesta di Shakespeare? Esistono ancora un dentro e un fuori possibili tra scena e "reale", ammesso che il teatro non sia reale? Il "reale" trova una sua rappresentazione nella scena?³⁴.

Lavorando su questo spazio della volontà intermittente, sull'assemblaggio o lo svuotamento della scena e dei suoi elementi, sulla coerenza dell'azione e sulla sua struttura di processo in corso, sul *pneuma*-contenitore modificabile a vista sotto gli occhi dello spettatore, lo spettacolo si apre a una *sfasatura* percettiva. Sempre nel 2009, il testo multiplo di Wu Ming *New Italian Epic* si situava al centro di una riflessione più complessiva, non solo letteraria, aprendo a materie del quotidiano, alle storie dell'*adesso*, senza avere soggezione del "racconto" scritturale, anzi optando per una «presa di posizione e assunzione di responsabilità»³⁵ nell'evocazione di cliché, ma distanziandosene subito dopo figurando un meta-umorismo di matrice post-pop o pop surrealista³⁶.

Dopo la "fine delle grandi narrazioni e di un concetto trascendentale di verità"³⁷, sembrerebbe allora che anche la parola avverta – in questo frangente oltre il millennio – l'urgenza di tornare a parlare una lingua "chiara e piana come la lingua quotidiana, purgata solo da ogni trascuratezza e colore gergale"³⁸, senza cioè incappare nel rischio metafisico dell'impossibilità di farlo (nella direzione assoluta intrapresa da Romeo Castellucci con *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*), e occuparsi di fatti

³⁴ V. Gravano, *Calibano post coloniale tra Shakespeare e Aimé Césaire nella Tempesta dei Motus*, in "Roots&Routes", n. 12, *Liquid borders*, ottobre 2013 - gennaio 2014.

³⁵ Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 23.

³⁶ P. Ruffini, *Stream, citazioni e riciclo*, in F. Castagneto - V. Fiore (a cura di), *Reduce, Recycle, Reuse. Arti performative per il recupero dello spazio urbano*, Siracusa, LetteraVentidue, 2012. Oltre il sipario, dentro la scatola del palcoscenico, dove l'immaginazione supera il limite, diventa sfrenata, ecco una sintesi, un'idea del *pop-surrealism* a partire da Jeff Koons, Dinos e Jake Chapman. È bastato poco tempo affinché il fenomeno della *lowbrow art*, così definito negli Stati Uniti, straripasse nel mondo del figurativo iniettando nuova linfa alla pittura e alla scultura. Ma la matrice del visivo, delle argomentazioni materiche acrilico, olio, tempera acquerello, il tutto condito nel concetto del *pop-surrealism* come contaminazione col fumetto, l'overdose dei tatuaggi, il cinema, il folklore e il punk, trova una nuova dimensione gotica e infantile. Ecco allora la Barbie santificata e un Gesù bambino come scimpanzé, Leonardo Di Caprio, Jim Jarmush e Michel Jackson in versione peluche, insomma una grammatica del fantastico che innesta Tim Burton a Holly Hobbie, recuperando dagli anni Settanta *Jacula* la vampira e *Cosmine* il robot con l'anima. Arte considerata minore e prevalentemente autodidatta, del sottobosco culturale, si coagula intorno alla rivista californiana "Juxtapoz". Tra i protagonisti Robert Williams e Mark Ryden. Come non ricordare allora *Ponti in core* (1996) e *Sulla turchinità della fata* (1999) di Fanny & Alexander, il *Panopticon Frankenstein* (2006) di Babilonia Teatri o *Macadamia Nut Brittle* (2009) di ricci/forte?

³⁷ U. Eco, *Ci sono delle cose che non si possono dire*, in "Alfabeta2", n. 17, marzo 2012, p. 23.

³⁸ H. Arendt, *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 23.

inequivocabilmente *pubblici*, come è pubblico il *gestus* di Bertolt Brecht, come scrive Roland Barthes capace di “riprende l’idea dell’istante pregnante”³⁹. Non a caso, l’edizione 2009 della Biennale d’Arte di Istanbul focalizzava con decisa convinzione, ovviamente anche politica, la necessità di tornare a parlare di reale, nelle forme e con i paradossi che l’arte permette di sperimentare nella differenza dei codici e degli spazi fisici. È stata una Biennale che ha permesso di fermare l’attenzione sugli eccessi drammatici che una verità contingente e sociale proponeva – e non solo nel contesto turco (le manifestazioni, la repressione, le morti) – e ha imposto una narrazione solidale con quel dolore. Per certi versi si è trattato di “ri-definire” la contemporaneità, o quello che intendiamo per contemporaneità, cercando di individuare *come* raccontarlo questo reale dentro la Storia, scegliendo parole senza incanti nell’inventario di macerie che il Novecento si lascia dietro:

Ma dove trovare le parole per designare quello che è traccia inafferrabile, segno equivoco, istante, brezza leggera? Non bisognerebbe che le parole stesse si trasformassero in stelle cadenti? Come rapportarsi a questo quasi-niente che ci trasforma in modo invisibile e che tuttavia resta irriducibile a ogni descrizione se non con l’aiuto di parole vagabonde⁴⁰?

Ce lo ricorda il superbo lavoro di Claudia Castellucci, *Il Regno Profondo. Sermone drammatico*, oratoria morale che chiede conto dell’incompiuto su questa terra all’angelo di Dio. L’idea di tempo quotidiano si caratterizza adesso per un’azione *in soggettiva* della propria “esposizione”, oltrepassando così il dichiarato fallimento dell’incapacità del poter *dire* senza cadere nello stilema dell’esercizio. Questo dire, piuttosto, trova una sua ulteriore possibilità nel *reale*.

Quali sono quei gesti, dunque, quelle parole *memorabili* che la scena è in grado di edificare, quali sono quei *gesti citabili* – come li re-interroga Annalisa Sacchi – che possono ricondurci al nostro tempo presente?⁴¹. Che ci riconducono, cioè, a quella idea di memoriale e di mappa di citazioni condivise siffatte da farci parlare di memoria individuale e al contempo di memoria collettiva. I fatti, gli indizi, ci ricorda Jan Assmann, sono lì che premono per essere accolti; i fatti, ovvero i gesti, sono memorabili più del ricordo in quanto tale, proprio perché riescono a depositarsi come frammenti scomposti in noi. Fatti che trovano una parola piana, come ad esempio per Teatrino Clandestino è il recupero del mito che si evolveva in una sfasatura percettiva in *Madre assassina* o per i Forced Entertainment era il *Douleur* di Sophie Calle in *Exquisite Pain*, o un corpo asciugato dalla retorica come in *Racconto* di Roberto Castello, che assorbiva la lezione del Lars von Trier di *Dogville*. La memoria, più del ricordo, esiste nella misura in cui noi facciamo riferimento ad essa. Superando, dunque, il limite della forma-messa-in-scena che era un presupposto teoretico già della *scrittura sceni-*

³⁹ R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 95.

⁴⁰ V. Jankélévitch - B. Berlowitz, *Da qualche parte nell’incompiuto*, Torino, Einaudi, 2012, p. 36.

⁴¹ A. Sacchi, *Al di là della scomparsa: il gesto citabile nel teatro postdrammatico*, in V. Gravano - E. Pitozzi - A. Sacchi (a cura di), *B.Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, 1, Milano, Costa & Nolan, 2008, p. 31.

ca di Giuseppe Bartolucci e oggi del *postdrammatico* del teorico tedesco Hans-Thies Lehmann. La scommessa di una devozione fra opera e spettatore ci permette, forse, di recuperare quel modo di intendere il teatro come relazione:

L'arte rischia il fraintendimento della comprensione di ciò che accade fuori dalla portata delle proprie relazioni, se cerca un ordine in un immaginario che oggi si nutre di scomparse, evanescenze o imprevedibilità, declinazioni estetiche ma attualissime discriminanti morali in un mondo forzatamente spinto verso l'iperrealismo dell'efficienza e dell'efficacia⁴².

La scena del Duemila si innesta in questa costruzione provvisoria del presente continuo del tempo, in questo con-temporaneo sfasamento rintracciabile nei testi della nuova drammaturgia (*Attentati alla vita di lei* di Martin Crimp nella versione da concept-opera di Accademia degli Artefatti), dove si ribadisce a partire dalla testualità la non attendibilità della versione dei fatti esposti; oppure nella dissoluzione figurale dell'attore nel suo ruolo di funzione al servizio dell'occhio dello spettatore (il disossato *La prima periferia* di Pathosformel); infine, l'umano che verbalizza un corpo storico che si sottrae dall'essere "attore" (nel narrante *Lev* di Muta Imago).

Questo spazio della creazione mette in evidenza la sopravvivenza del performer, il suo disequilibrio fra un pre e un post dell'enunciato, condividendo (si diceva) con lo spettatore l'immersione nelle immagini che sopravvivono, permangono, nella sua memoria⁴³.

⁴² P. Ruffini, *Post-pop, ovvero tautologia del post-adolescente*, in J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, cit., p. 214.

⁴³ P. Ruffini, *Corpi in transito*, cit., p. 64.

Roberta Ferraresi

UN “NUOVO” NUOVO TEATRO? I TEATRI DEGLI ANNI DUEMILA DAL PUNTO DI VISTA DEGLI OSSERVATORI¹

Nelle pagine che seguono, le tendenze manifestate dai teatri nati negli anni Duemila sono osservate *attraverso e insieme* agli sguardi che le hanno incontrate, descritte, raccontate e in un certo senso anche costruite. Sono quei teatri visti dalle prospettive della critica di quegli anni.

Intorno alla metà del primo decennio del nuovo millennio, i teatri italiani sembrano scossi da una serie di nuove esperienze che, per quantità e qualità, attirano le attenzioni dell'intero sistema nazionale. Su questo, le voci degli osservatori sono unanimi e il loro lavoro è utile in prima battuta per tracciare una mappatura spazio-temporale dell'operatività del teatro e della critica di quegli anni.

Nel 2007 viene pubblicato il primo libro della serie *Iperscene*, ideata da Paolo Ruffini, che raccoglie – con la cura di Mauro Petruzzello – materiali e spunti di riflessione intorno a cinque formazioni della nuova scena, coinvolte dall'anno precedente nell'esperienza della rassegna Ipercorpo; nello stesso anno è edita un'altra “cartografia”: disegnata da Graziano Graziani, si limita alla situazione romana, ma solleva in ogni caso questioni e produce riflessioni di chiara ulteriore utilità. Il secondo volume di *Iperscene*, curato da Jacopo Lanteri, vede la luce nel 2009, anno in cui Andrea Nanni coordina una edizione che documenta il determinante progetto *Eti Nuove creatività* e in cui Renato Palazzi battezza ufficialmente la nascita della “Generazione T”: “[...] un fenomeno complessivo che si sta imponendo, un'intera generazione della scena, la prima, vera generazione emergente del teatro da almeno un quarto di secolo a questa parte [...]”².

A guardar bene, la scansione tracciata fra il 2007 e il 2009 va necessariamente ampliata in entrambe le direzioni dei precedenti (almeno al 2003) e dei fatti succes-

¹ Si coglie in apertura l'occasione per ringraziare quanti fra amici e colleghi, critici e studiosi dei teatri degli anni Duemila hanno voluto collaborare alla ricognizione che è presentata in questa sede (con indicazioni, testimonianze e non ultima la messa a disposizione di materiali inediti o difficilmente reperibili). Un ringraziamento particolare va a Graziano Graziani, a Serena Terranova di “Altre Velocità”, ai redattori di “Teatro e Critica” (Sergio Lo Gatto, Simone Nebbia, Andrea Pocosgnich) e – non ultima – a Silvia Mei: le discussioni e il confronto con queste persone hanno costituito un riferimento fondamentale. Un pensiero va immancabilmente a quelle persone e a quelle realtà che negli anni mi hanno consentito di seguire da vicino le vicende in oggetto: Andrea Porcheddu, Carlo Mangolini (di B.motion - Operaestate, Barbara Boninsegna, Dino e Virginia Sommadossi (Centrale Fies), Edoardo Donatini (festival Contemporanea).

² M. Petruzzello, *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; G. Graziani, *Hic sunt leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009; A. Nanni (a cura di), *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la nuova creatività*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009; R. Palazzi, *È nata la Generazione T*, in “Delteatro”, 5 agosto 2009.

sivi (quantomeno al 2011). In questo, ci potranno aiutare – oltre a questi elementi di carattere editoriale – una serie di iniziative di importanza congiunturale, che hanno visto organizzatori, festival e teatri agire da propulsori rispetto all’attività critica, attraverso la realizzazione di progetti specificamente dedicati all’incontro fra essa e la nuova scena. A partire dallo stesso Ipercorpo, festival attivato da Santasangre al Kollatino Underground nel 2006 a partire dal libro omonimo di Paolo Ruffini pubblicato l’anno precedente³. Su questi fronti il 2005 è un anno importante anche per quanto riguarda la sezione Alveare al festival Contemporanea di Prato, rassegna nella rassegna dedicata ai gruppi più giovani voluta dal direttore Edoardo Donatini. Non a caso è lì che si forma un gruppo di lavoro tuttora importante come “Altre Velocità” e che, qualche anno prima, viene redatto il manifesto del “critico impuro”⁴. Sempre nel 2005 è da annotare un’ulteriore esperienza di una certa rilevanza per quanto riguarda i rapporti fra critica e scena: Romeo Castellucci è chiamato alla guida della Biennale Teatro, dove propone un modello curatoriale che intende lasciare spazio ai gruppi indipendenti e concentra parimenti l’attenzione sullo sguardo critico, coinvolgendo una serie di giovani studiosi in un contesto di confronto e riflessione che conduce alla produzione di un foglio giornaliero del festival.

Sempre per quanto riguarda i rapporti fra operatività teatrale e nuova critica, va menzionata la rassegna *Non ho mica vent’anni!*: curata da Silvia Bottiroli al Teatro Petrella di Longiano (3-6 maggio 2007), riuniva alcuni giovani artisti e la redazione di “Altre Velocità”⁵. Quelli fra il 2005 e il 2009, infine, sono anche anni di importanti edizioni del Premio Scenario, che vedono premiati, finalisti o almeno partecipanti buona parte dei nuovi gruppi dei teatri degli anni Duemila⁶. E sono anni di tanti laboratori intensivi dedicati alla formazione di una nuova leva di critici, di norma profondamente radicati in festival o rassegne (elemento che, oltre l’intensività, implica una particolare prossimità fra osservatori e scena)⁷.

³P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005. La prima edizione di Ipercorpo è organizzata da Santasangre nel 2006 e coinvolge inoltre Cosmesi, gruppo nanou, Città di Ebla, Ooffouro (i gruppi presi in considerazione dal primo *Iper-scene*). In seguito la rassegna si sposta a Forlì, dove è tuttora attiva con la direzione di Città di Ebla.

⁴F. Acca - C.R. Antolini - A. Lissoni - A. Nanni - B. Ponchielli - R. Sacchetti - C. Ventrucci, *Il critico impuro*, in “Lo Straniero”, n. 40, ottobre 2003, pp. 89-93 (il testo è frutto di un seminario svoltosi al festival Contemporanea fra il 10 e il 12 giugno 2003, che coinvolgeva critici di diversa provenienza).

⁵Per approfondimenti si rimanda a C. Ventrucci, *Teatro: umor lieto a Longiano*, in “Lo Straniero”, n. 85, luglio 2007, pp. 105-107; e al dossier monografico di “Altre Velocità”, consultabile sul sito web della rivista.

⁶Nel 2005 partecipano al Premio Scenario artisti come Francesca Proia, Daniele Timpano, Cosmesi (finalisti), Teatro Sotterraneo (segnalazione speciale), Santasangre, Città di Ebla; nel 2007, oltre ai vincitori Babilonia Teatri e ai segnalati Pathosformel, va menzionata la partecipazione di gruppi come Gli Omini, Fibre Parallele, Sineglossa, Mattatoio Scenico; quella del 2009 è un’altra importante “generazione” del Premio (comprende Anagoor, Odemà, Codice Ivan, Marta Cuscunà). Si veda in merito il contributo qui raccolto di Cristina Valenti.

⁷Negli anni Duemila, alcuni critici hanno svolto un ruolo-cardine nella trasmissione del sapere teatrale e nella formazione della nuova leva critica. Ad esempio, Massimo Marino e Andrea Porcheddu – oltre ad insegnare all’università – hanno realizzato laboratori di critica da cui hanno preso vita rispettivamente le riviste online “Altre Velocità” (2005) e “Il tamburo di Kattrin” (2009). Interessante notare come entrambi i critici – assieme anche ad esempio a Gianni Manzella, altra figura che si

Come si è avuto modo di accennare, nel mezzo, c'è anche l'importante progetto dell'ETI intitolato alle *Nuove creatività* (2008/2009), che consente il sostegno e lo sviluppo di progetti che hanno svolto un ruolo determinante per la crescita di questi nuovi teatri (e molto spesso comprendono percorsi di osservazione, riflessione, approfondimento dedicati alla giovane critica)⁸.

Il materiale qui raccolto costituisce un insieme di fonti quanto mai disomogeneo: per provenienza, obiettivo, taglio. Ci sono contributi strutturati e cronache quasi in diretta; libri, saggi, articoli brevi, anche interviste; sguardi “a caldo”, vibranti per la loro prossimità al fenomeno osservato, e analisi “a freddo”. Il criterio che si è osservato nella selezione è stato quello di utilizzare soprattutto (anche se non eminentemente) prospettive di taglio trasversale, di ampio respiro, che si proponessero di affrontare i fenomeni in questione in termini generali; che si facessero carico di uno sforzo di osservazione complessiva, di carattere teorico, critico o addirittura storiografico, anche assumendo il rischio (e la responsabilità) di rapportarsi a un magma inestricabile di dinamiche ancora in divenire.

Appunto per queste ragioni, sarà scontato (ma opportuno forse) premettere che la critica non si fa con le sole parole: è un punto su cui sono tornati spesso i colleghi e gli amici con cui ho discusso del problema. E non tutta la critica si può leggere, poi, nelle parole che restano. C'è un gran lavoro che è fatto di incontri, di prossimità, di accompagnamento reciproco. Di parole *dette*, insomma, o anche solo *pensate*. Ci si augura, nonostante queste pagine si fondino esplicitamente sulle testimonianze e sulle prospettive concretizzate su carta, che tutta quella critica *non-scritta* possa riverberarvi in tralice.

Prendere in considerazione tale materiale, nella sua cangiante disomogeneità, può raccontare molto – come si vedrà – di cosa sono e sono stati quei teatri dei primi Duemila, di come sono stati conosciuti e percepiti; ma può consentire anche di scavare altrettanto a fondo nella sostanza stessa della critica, nelle pressioni e urgenze che il suo ruolo ha subito in questi ultimi anni, nelle trasformazioni in cui sono incorse le modalità d'approccio, gli strumenti, le prospettive.

1. Onde anomale

Elogio della biodiversità

Nel primo decennio degli anni Duemila, in Italia, una serie di fenomeni specifici e plurali pare smuovere il paesaggio del Nuovo Teatro. Nel giro di breve tempo non si parla d'altro. Generazione T, Zero, Doppiozero, nuova o quarta ondata, iperscene – comunque si voglia chiamarla, è un dato di fatto che tutta una serie di nuovi gruppi, lavori ed esperienze sembrano scuotere il teatro italiano dalle sue fondamenta. E comunque

è occupata attivamente di Nuovo Teatro negli anni Duemila e ha contribuito a formare una nuova generazione di critici (attraverso “Art'O”) – abbiano partecipato alla determinante esperienza del Giornale di Santarcangelo voluta da Leo de Berardinis durante i suoi anni di direzione del festival.

⁸ A. Nanni, *Teatri del tempo presente*, cit.

si provi a definirlo, è un fenomeno che sguscia via fra le etichette, i criteri, le categorie consolidate.

Paradossalmente, a scorrere le visioni e le parole sui teatri nati negli anni Duemila, sembra che l'unico tratto in comune individuato allo scopo di leggere il fenomeno nel suo complesso è che non ci sia alcun tratto in comune.

È qualcosa che si propone fin dalle prime *Iperscene* (“cinque artisti diversi in tutto”, così li introduce Mauro Petruzzello); che viene ribadito, due anni dopo, tanto dal debutto della “Generazione T” di Palazzi (“un quadro che colpisce per la varietà e la molteplicità di stili e di linguaggi”), quanto dal secondo volume di *Iperscene*⁹. Così conclude la propria introduzione Jacopo Lanteri:

Tuttavia, nonostante i punti di vicinanza, vi invito [...] a soffermarvi più sulle differenze che sui punti in comune. Più sulle chiare divergenze che sulle pur presenti assonanze. Solo così potrà essere restituito un panorama [...] rappresentativo dell'oggi¹⁰.

Ed è qualcosa che torna prepotentemente in filigrana in tutto il corso della storia che stiamo affrontando. Silvia Mei – autrice di un recente contributo di ampio respiro (anche storiografico) sul fenomeno – parla di “ondata anomala” rispetto alle precedenti del Nuovo Teatro, in quanto essa esprime “una molteplicità e una varietà poetica, estetica e materiale”¹¹. Poi, c'è chi ha parlato di “fluidità” (Nebbia), di “irricoscibilità” e di “irriducibilità” (Sacchetti); chi ha descritto il fenomeno come un “multiverso stilistico” (Scarpellini) o nei termini di “schegge auto-generanti ed auto-fagocitanti” (Ruffini); chi vi ha riconosciuto “interpretazioni che si moltiplicano senza riuscire a trovare un denominatore comune” (Nanni)¹².

⁹ “Cinque gruppi diversi in tutto: esperienze, poetiche, provenienza geografica [...]. Ma che della diversità hanno fatto un punto di forza”. Mauro Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, in Id. (a cura di), *Iperscene*, cit., pp. 9-17: 9; R. Palazzi, *È nata la Generazione T*, cit.

¹⁰ J. Lanteri, *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, in Id. (a cura di), *Iperscene 2*, cit., pp. 7-13: 11.

¹¹ S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in “Annali Online di Ferrara – Lettere”, VII/2, 2012, pp. 232-245: 232. Una prima versione del testo è stata presentata (in francese) al *Colloque International Supermarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières (15-17 marzo 2012), i cui atti sono editi (in francese e inglese) da L'Entretemps (Lavérune, 2013, pp. 325-342); un'ulteriore versione è stata pubblicata in F. d'Elhounge Hervai - D. Falvay (a cura di), *Sul fil di ragno della memoria. Studi in onore di Ilona Fried*, Elte BTK, Budapest 2012, pp. 359-375; un estratto è stato successivamente pubblicato in “Alfabeta2”, n. 30, giugno 2013. Dove altrimenti non specificato, su suggerimento dell'autrice, per ragioni di esautività si rimanda all'edizione sugli “Annali” ferraresi.

¹² Nell'ordine, le definizioni sono tratte da: S. Nebbia, *Una mappa verso Ivrea*, in “Teatro e Critica”, 13 luglio 2013; R. Sacchetti, *Minoranza ostinata*, in “Lo Straniero”, n. 73, luglio 2006, pp. 78-80:79; Id., *Non è un paese per giovani*, in “Lo Straniero”, nn. 98-99, agosto-settembre 2008, pp. 123-129: p. 126 (entrambi i testi di Sacchetti sono stati ripubblicati online su “Altre Velocità”); A. Scarpellini, *Prefazione. Libertà e patria*, in G. Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones*, cit., pp. 9-16: p. 14; P. Ruffini, intervento alla tavola rotonda *Le generazioni del nuovo* (organizzata con la cura di Stefano Casi, Andrea Paolucci, Cristina Valenti, ai Laboratori DMS dell'Università di Bologna l'11 aprile 2008, nel contesto del progetto *Interscenario*, promosso dal Centro La Soffitta del Dipartimento delle Arti), riportato negli atti trascritti in A. Limatola (a cura di), *Interscenario. Resoconto della tavola rotonda*, in C. Valenti (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario*

Politeismo e oltre

La biodiversità dei teatri degli anni Duemila è in prima battuta identificata nei termini della pluralità dei saperi e delle arti che sembrano coagularsi intorno alla creazione e fruizione teatrali: i gruppi sono spesso costituiti da artisti di diversa provenienza (anche non strettamente teatrale) che si riuniscono intorno a un progetto comune, andando a comporre un'autorialità multipla; producono linguaggi "imbastarditi", mai puramente teatrali (la definizione è di Petruzzello)¹³; le loro fonti – come nota puntualmente Lanteri – "partono da Mark Rothko e arrivano a Gianni Boncompagni", forse perché sono "onnivori nel nutrirsi di filosofia, musica, cinema, arte visiva, media e realtà – constata Andrea Nanni – ma anche di diversi linguaggi scenici"¹⁴.

Si tratta di un primo livello, pacificamente riconoscibile, che pone questo tipo di esperienze a pieno titolo nelle genealogie novecentesche della ricerca, dell'avanguardia e post-avanguardia. Ma il *politeismo* che segna vistosamente le scene degli anni Duemila non si ferma qui: l'orizzonte più prossimo è addirittura quello della rifondazione della sostanza del teatro *tout court*¹⁵. C'è, infatti, un secondo piano in cui sembra attuarsi questa tendenza, di carattere più profondo, radicale, epistemologico – se così si può azzardare –, laddove questo genere di atteggiamenti va a mettere in discussione l'essenza stessa del teatrale.

Dalle "iperscene" presentate da Petruzzello ("il teatro è l'unico stratagemma possibile per canalizzare arti diverse") agli approcci più recenti di Lorenzo Donati ("per molti gruppi teatro è definizione di comodo che contiene linguaggi e discipline diverse") o di Silvia Mei ("il teatro diventa la sola occasione e possibilità per mobilitare interamente un *background* variegato"), numerosi osservatori sostengono che questi artisti utilizzino l'opportunità performativa unicamente perché essa è una delle poche a consentire un incontro e un intreccio fra linguaggi, elementi e percorsi di diversa natura, sostanza e provenienza¹⁶.

(2005/2007), Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, pp. 141-165 (l'intervento di Ruffini è a pp. 149-150); A. Nanni, *Nulla da capire*, in "Lo Straniero", n. 73, luglio 2006, pp. 81-85: 81.

¹³ "Il teatro di questi gruppi non si presenta mai come arte pura, ma imbastardito con diversi linguaggi". M. Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, cit., p. 11.

¹⁴ J. Lanteri, *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, cit., p. 11; Andrea Nanni, *Inciampando nel futuro*, in Id. (a cura di), *Teatri del tempo presente*, cit., pp. 11-13: 11.

¹⁵ Non sembra fuori luogo, per descrivere il contesto dei teatri degli anni Duemila, utilizzare il termine "politeismo", messo a punto da Claudio Meldolesi nella seconda metà degli anni Ottanta: lo studioso, con questa definizione, intendeva porre l'accento sulla necessità di difendere la molteplicità dei teatri e, così, segnare lo scarto che sembrava allora separare le grandi stagioni della ricerca dal (presunto) ritorno all'ordine espresso dai teatri coevi (anche nei termini caotici di un pluralismo provocato dal confondersi di teatro "normale", di gruppo e d'avanguardia). C. Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, in *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40.

¹⁶ L'approccio di Petruzzello è interessante anche perché pone in prospettiva questa sorta di fenomeno di "fuoriuscita" del teatro dal "teatrale" e in ogni caso di mutamento profondo della sostanza stessa del fatto performativo: se "l'esigenza di concepire lo spazio scenico come territorio in cui far confluire varie tendenze e linguaggi nasce con le avanguardie storiche e diviene sempre più urgente con la postavanguardia", a suo avviso, "è con i gruppi degli anni Novanta che i linguaggi spuri

Così, ci stiamo pericolosamente avvicinando a un punto di non ritorno del nostro discorso. Scrive Petruzzello concludendo la sua introduzione a *Iperscene*:

Essendo un oggetto nuovo, e sfaccettato, occorre mettere in discussione anche lo sguardo di chi lo osserva e lo studia. [...] Occorre nuovamente interrogarsi sulle pertinenze del sapere settoriale. E poi volutamente dimenticarle. Qui l'oggetto è polimorfo e intorno a noi ruggisce una babele di segni. È giusto che la nuova critica si imbastardisca fino al disorientamento. [...] Questa contemporaneità è un corpo evanescente e multiforme, provocatorio e spiazzante. Non ha bisogno di uno sguardo che la imbrigli. Ma di un iperbolico abbandono che diventi esercizio di vertigine¹⁷.

“Mettere in discussione anche lo sguardo di chi lo osserva e lo studia”. Ed è quello che la critica, a quell'altezza, ha fatto. In effetti, il primo impatto di questa irriducibile biodiversità si esercita – almeno ai fini del nostro discorso – sul pensiero critico, sulle sue prassi consolidate e sulle convenzioni teoriche comunemente accettate.

2. Impatto

Nuovo Teatro, nuova critica: esperimenti di cartografia del presente

Non è il proposito di questa esplorazione soffermarsi sulle modalità con cui la critica ha reinventato (o tentato di reinventare) se stessa (anche) in relazione ai fenomeni che stiamo analizzando. Ma è doveroso rilevare che il primo decennio dei Duemila ha visto una quantità e una qualità di fioriture nel campo cosiddetto della meta-critica come non accadeva da decenni e per certi versi pari alla coeva esplosione che ha scosso i teatri e le scene¹⁸.

rispetto al teatro [...] vengono organizzati in maniera da non essere più solamente il fondale su cui l'atto teatrale è affrescato, ma diventano essi stessi intelaiatura significante”. Di lì, “si perde quella riconducibilità di senso che porta irrimediabilmente al teatro e laddove questo termine esiste è usato solo per comodità classificatoria. L'opera è un oggetto d'arte a tutto tondo che fra le sue sfaccettature può conservare una performatività di natura teatrale. È sempre altro, scarto rispetto alla forma che intenderebbe definirla”. Ecco, invece, come si presenta la situazione attuale secondo Petruzzello: “oggi questo processo è spinto fino all'eccesso”, laddove il teatro è “l'unico stratagemma possibile per canalizzare arti diverse [...], l'unico ricettacolo di una visione globale”. E aggiunge: “Ecco il perché della vertigine, dell'accelerazione. Ecco il perché va in scena l'iper. *Iperscene*”. M. Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, cit., p. 13.

Lorenzo Donati, *Gli anni Zero, il teatro e l'autobiografia*, in S. Casi - E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, pp. 93-102: 100; S. Mei, *Gli anni dieci...*, cit., p. 236.

¹⁷ M. Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, cit., p. 17.

¹⁸ Basterà forse ricordare il già menzionato manifesto “del critico impuro”, firmato da diverse nuove voci non solo teatrali, che rivendicava soprattutto l'urgenza di una revisione degli approcci, in senso plurale, partecipe e orizzontale; tanti laboratori che sono stati vere e proprie scuole sul campo e alcuni libri-chiave; la nascita delle riviste online, che hanno indubbiamente contribuito alla diffusione dell'attenzione per quei fenomeni del Nuovo Teatro e a una discussione quasi quotidiana, sviluppata

Il modello che sembra affermarsi negli approcci critici del nuovo millennio si potrebbe definire di carattere etnografico (“senza bussola, navigando a vista”, dicevano i critici “impuri”)¹⁹.

“Questo non è un libro”, così si apre il primo *Iperscene*, ma – scrive il curatore – si tratta piuttosto di “una raccolta di materiali, di scritti, di immagini, di cortocircuiti fra vite, esigenze, poetiche sparse e appuntate”²⁰. Basti pensare che i contributi più strutturati (diciamo, in volume) che affrontano i teatri di quegli anni si propongono, ad esempio, come “cartografia provvisoria e parziale” (Nanni), “fotografia di classe” o “panorama” (Lanteri). L'intenzione è generalmente quella di rispettare la natura molteplice e in divenire dei teatri del presente che analizzano (tanto che talvolta si discute addirittura la possibilità stessa del giudizio)²¹.

Insomma, almeno inizialmente si tratta di approcci in prima persona, che rivendicano la parzialità e la mobilità dello sguardo, nonché la sua esplicita appartenenza all'oggetto che racconta; e la predilezione per l'approccio descrittivo, comunque non mediato, l'attenzione per il dettaglio e la valorizzazione della specificità, rispetto alla tentazione invece di compiere letture di respiro complessivo e trasversale.

È interessante in proposito riprendere in maniera estesa le ragioni per cui Graziano Graziani, introducendo il proprio percorso all'interno della scena romana, sceglie il termine “cartografia”; si riveleranno probabilmente rappresentative dell'atteggiamento critico di cui stiamo parlando.

Preferisco il termine “cartografia” al più comune “mappatura”, per via del suo tono meno definitivo. La cartografia rimanda alle pergamene medievali, che riportavano disegni incerti e affascinanti, o alle esplorazioni del Cinquecento, quando i naviganti europei partivano verso le terre sconosciute del Nuovo Mondo in cerca di fortuna. Le carte che producevano erano fantasiose e approssimative, ma non ingannevoli. Restituivano le forme e le proporzioni dei territori in cui si erano imbattuti, ma forse anche le suggestioni che avevano impresso nelle loro menti e nei loro cuori²².

su molteplici livelli. Per quanto riguarda le pubblicazioni, si rimanda a: M. Marino, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carocci, 2004; A. Porcheddu - R. Ferraresi, *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010. Oltre ad alcune esperienze precedenti (fra cui si ricorda “Ateatro” di Oliviero Ponte Di Pino) e a importanti progetti in cartaceo (ad esempio “Art’o”), in questi anni nascono sul web “Altre Velocità” (2005), “Krapp’s Last Post” (registrata nel 2008), “Teatro e Critica” e “Il tamburo di Katrin” (entrambe nel 2009), per citare solo le testate più note.

¹⁹ F. Acca - C.R. Antolini - A. Lissoni - A. Nanni - B. Ponchielli - R. Sacchetti - C. Ventrucci, *Il critico impuro*, cit., p. 89.

²⁰ M. Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, cit., p. 9.

²¹ Le definizioni sono tratte da: A. Nanni, *Inciampando nel futuro*, cit., p. 13; J. Lanteri, *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, cit., p. 12. La possibilità di sospensione o almeno di indebolimento del giudizio è affrontata già dal “manifesto” *Il critico impuro* (che propone quella del critico “come figura dello sguardo e dello scavo anziché del giudizio, figura parziale e partecipe anziché distante e illusoriamente obiettiva”, cit., p. 91) e più complessivamente da Lanteri in *Iperscene 2* (cit., p. 10), che ne contestualizza anche le ragioni di impossibilità.

²² G. Graziani, *Territori urlanti*, in Id. (a cura di), *Hic Sunt Leones*, cit., pp. 17-27: 17.

Strumenti che non funzionano più

Si è accennato che il senso di precarietà, l'urgenza di rifondazione, le spinte del mutamento conducono a una grande quantità di riflessioni meta-critiche: in una situazione del genere, gli osservatori si trovano in prima battuta a verificare l'adeguatezza dei propri strumenti, l'aderenza dei propri approcci.

Il primo *Iperscene* si apre con uno stacco: secondo Petruzzello, per affrontare il lavoro degli artisti presenti nel volume, le nozioni di "generazione" e quella stessa di "teatro" "non calzano a perfezione"²³. Per Attilio Scarpellini, sono le categorie di "ricerca", di "sperimentazione" e "avanguardia" a cadere ("parole grosse che ci rovinano la vita" le definisce il critico, citando Joyce)²⁴.

Andando più nel dettaglio, sono messe in discussione l'idea di personaggio, poi naturalmente quella di attore, fino all'individuazione di un esaurimento anche della funzione-regia²⁵. Ci sono definizioni che si sfaldano e concetti che crollano. E in mezzo a queste macerie di senso si osserva anche qualche tentativo di ricostruzione: nell'introduzione alle seconde *Iperscene*, Lanteri avverte che di proposito ha evitato l'utilizzo di termini "a rischio" (da teatro a generazione, da danza a contemporaneo), ma che parallelamente ha tentato una "ricerca di parole nuove per delineare un panorama che non ci è così chiaro" o, al limite, dei percorsi di "risemantizzazione", "dove si vuole nominare le cose per appropriarsene nuovamente"²⁶.

Allarghiamo la prospettiva, per valutare in quale contesto vadano a prodursi simili tendenze di pensiero. Andrea Nanni, affrontando il fenomeno nel complesso, lo inquadra nel più ampio contesto della crisi trasversalmente operante nella cultura occidentale:

La crisi economica globale è il sintomo più evidente di una complessa transizione culturale (cominciata almeno un secolo fa) che richiede di ridefinire gli strumenti per interpretare il mondo, per raccontarlo, per modificarlo²⁷.

²³ M. Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, cit., p. 12.

²⁴ A. Scarpellini, *Prefazione. Libertà e patria*, cit., p. 13.

²⁵ Ad esempio, Lorenzo Donati indaga la rinuncia al "filtro del personaggio" in parallelo alla tendenza, da parte di alcuni di questi artisti, di utilizzare l'autobiografia come materiale drammaturgico (nel senso di una "volontà di dire in prima persona"). L. Donati, *Gli anni Zero...*, cit., p. 94; sempre sul tema, chi scrive si è soffermata sulle modalità di costruzione *live* del personaggio, davanti e/o insieme allo spettatore (cfr. R. Ferraresi, *Qualche appunto fra scena e realtà*, in "Il tamburo di Katrin", 24 settembre 2010). Sulla rifondazione del concetto e del ruolo dell'attore si vedano almeno: S. Mei che rileva una sua "deflagrazione" e parla di "performer aumentato" (*Gli anni dieci...*, cit., pp. 234 e 237); Renato Palazzi, che intravede invece una sua "abolizione" (insieme alla questione del testo e a quella della regia, *T Generation e regia critica: un tramonto senza eredi*, in "Hystrio", n. 4/2010, pp. 30-31). Entrambi questi ultimi due saggi discutono anche del problema del superamento della regia (in particolare Mei ne segue il collasso nel più ampio concetto di "ideazione", p. 240).

Sul tema del ripensamento della figura e del ruolo dell'attore va menzionato anche un prezioso lavoro di ampio respiro teorico-critico dedicato alla questione da parte di "Culture Teatrali": M. De Marinis (a cura di), *Seminario sull'attore*, in "Culture Teatrali", n. 13, autunno 2005; e in particolare il suo *Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, pp. 7-28 (il testo è stato di recente ripubblicato in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 341-366).

²⁶ J. Lanteri, *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, cit., pp. 9-10.

²⁷ A. Nanni, *Inciampando nel futuro*, cit., p. 11.

In effetti, la portata della cesura che stiamo vivendo non è una novità per il teatro e i suoi osservatori. Marco De Marinis, ad esempio, è tornato più volte sul senso dello scarto, inquadrandolo fra nodi di continuità e linee di frattura come passaggio dal Novecento al suo “oltre” o al suo “dopo” e incardinandolo in senso temporale alla metà degli anni Ottanta, momento in cui non a caso molti critici e studiosi si sono trovati a interrogarsi sull’inadeguatezza degli strumenti e degli approcci rispetto alle nuove tendenze in atto sulle scene²⁸.

Forse, la cesura cui fanno riferimento molti critici degli anni Duemila non è dunque da considerarsi una condizione così recente, eminentemente contemporanea, ma si può affrontare – per riprendere le parole di Nanni – come parte di una più ampia “transizione culturale cominciata almeno un secolo fa”. Se si guarda a questo senso di precarietà e a quell’urgenza di rifondazione in una prospettiva di più lunga durata, essi si possono considerare a pieno titolo parte di quella ricca e ingombrante eredità che ci ha lasciato il secolo scorso. Ma – quasi paradossalmente – uno dei primi orizzonti teorici a saltare, in questi approcci ai teatri degli anni Duemila, sembra essere proprio quello della storia e della storiografia.

Fuori dalla storia?

Come si accennava, uno dei primi concetti a essere messi in crisi dal nuovo corso della scena è quello di “generazione”. Mauro Petruzzello, aprendo il primo *Iperscene*, constata come esso sia diventato “molle, flessibile, vago”²⁹.

Ma il discorso si fa più esplicito con il secondo volume della serie. L’introduzione di Jacopo Lanteri, in pratica, è interamente dedicata al problema (come si evince fin dal titolo). Parla di “uno strano tempo [...] un tempo che ha superato la fine”, di “un mondo senza né passato, né futuro”, di “un eterno presente”, in cui ci si trova “incapaci di agire, impietriti di fronte agli stravolgimenti” e condotti a riflettere su una “frattura”, “che assume l’aspetto decisivo di una interruzione della tradizione”³⁰.

²⁸ Si rimanda almeno a: M. De Marinis, *Dopo i Maestri*, in “Culture Teatrali”, n. 1, pp. 11-16; Id., *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento*, ivi, pp. 157-172 (entrambi i testi sono ripresi in Id., *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000); Id., *Presentazione*, in M. De Marinis (a cura di), *Quarant’anni di Nuovo Teatro italiano*, in “Culture Teatrali”, nn. 2-3, primavera-autunno 2000; Id., *Il teatro dopo l’età d’oro*, cit. Per un approfondimento della situazione teorico-critica e storiografica, cfr. A. Attisani (a cura di), *Le forze in campo*, cit. (dove studiosi, artisti, critici e operatori sono chiamati a confrontarsi proprio con il problema dei nuovi orientamenti assunti dalla scena della ricerca); Ferdinando Taviani, *Inverno italiano* (1984), in cui si parla, appunto, di “strumenti che non funzionano più” e della necessità di non “guardare le cose nuove alla vecchia maniera”, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L’Aquila, Textus, 1997, pp. 90-104 (le citazioni sono estratte da p. 99).

²⁹ E si chiede: “[...] che senso ha parlare di generazione in un presente sempre più sfaccettato, veloce e molteplice, in cui sono saltati in aria gli steccati che dividono il ‘prima’ dal ‘dopo’ [...]?” M. Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, cit., p. 12.

³⁰ J. Lanteri, *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, cit., pp. 7-8. Il discorso di Lanteri prende mossa da alcune riflessioni in merito di Hannah Arendt (in particolare per quanto riguarda l’idea di frattura e la sua manifestazione al livello dell’interruzione di una tradizione; cfr. *Tra passato e futuro* [1954],

Le conseguenze teorico-critiche sono presentate poco oltre:

Senza poterli inserire in una dinamica storica, gli artisti che si descrivono nelle pagine che seguono sono come i reduci di un disastro atomico, in cui non c'è più nulla, nessuna società da salvaguardare, nessun ideale da perseguire, nessuna idea o traiettoria comune. Un deserto, una tabula rasa³¹.

In effetti, la rinuncia all'inquadramento storiografico dei fenomeni performativi degli anni Duemila (anche implicita nell'accentuazione del loro carattere di incommensurabile novità) è uno degli atteggiamenti critici più diffusi. Ma, di contro, si trovano anche tentativi di intenzione opposta, che rivendicano più o meno esplicitamente la necessità di una prospettiva innervata anche a livello storico³².

Anche Andrea Nanni affronta il problema della cangiante biodiversità che popola queste esperienze performative. E prova a dare una risposta, di segno praticamente inverso rispetto agli approcci che intenderebbero mantenersi "fuori dalla storia". Rilevando le diverse qualità di quel "panorama dominato dalle differenze", il critico si sofferma anche su quella che a suo avviso costituisce una linea di "continuità":

Invece di inseguire il miraggio falsamente purificatorio e rigenerante della tabula rasa, i teatri del presente sembrano mettere alla prova del tempo tradizioni diverse – tante quante ne conosciamo – nel tentativo di riempire di senso forme che ne sembravano definitivamente svuotate³³.

Così si legge, invece, nell'introduzione del libro:

Speranza, futuro: parole in cui si inciampa spesso in questo inizio di terzo millennio. [...] Un mondo appiattito sul presente sembra tornare a guardare al futuro [...], magari volgendo gli occhi al passato non per custodirne le ceneri ma per rinnovarne i fuochi³⁴.

Garzanti, Milano, 1991).

³¹ J. Lanteri, *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, cit., p. 9.

³² Esperienze preziose, in questo senso, si trovano ad esempio nel lavoro di Paolo Ruffini, che spesso volte è tornato sul tema, in particolare per quanto riguarda la possibilità di leggere la (presunta) tabula rasa degli anni Duemila alla luce delle vicende che hanno caratterizzato la precedente (cosiddetta terza) ondata del Nuovo Teatro italiano. Anche Graziano Graziani, nei suoi diversi contributi al tema, ha tentato imprese teorico-critiche simili, concentrandosi però più spesso sul nodo degli anni Ottanta: da un lato, per comprendere i tratti distintivi dei nuovi artisti, dall'altro per indagare i loro contesti di formazione (anche non teatrali). In questo senso va menzionato anche un importante sforzo di inquadramento firmato da Gerardo Guccini, legato al problema della "rimozione storiografica" degli anni Ottanta. Cfr. P. Ruffini, *Postfazione. Descrizione, né forma né essenza*, in G. Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones*, cit., pp. 359-363; G. Graziani, *La realtà allo stato gassoso. Uno sguardo al teatro degli anni Zero*, in "Altre Velocità", 2010; G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in "Culture Teatrali", nn. 2-3, primavera-autunno 2000, cit., pp. 11-26.

³³ A. Nanni, *Del potere*, in Id. (a cura di), *Teatri del tempo presente*, cit., pp. 185-187: 185.

³⁴ A. Nanni, *Inciampando nel futuro*, cit., p. 11.

Perché proprio questo forse è il punto, caldo e dolente. “Questo azzeramento [...] – constata Silvia Mei – è sintomatico di un presente non “in divenire”, ma che si nega un futuro”³⁵. Che la tabula rasa espressa dagli artisti degli anni Duemila sia autenticamente operante nelle loro estetiche o dinamiche produttive, o che essa sia soprattutto frutto dell’applicazione di un particolare filtro prospettico per osservarle, la qualità della cesura, il rifiuto dello sforzo storiografico, l’incentrarsi della prospettiva esclusivamente sul vertiginoso *unicum* del presente, metterebbe in questo senso a rischio non solo i percorsi di lettura del contemporaneo e del passato, ma anche la possibilità di immaginare – a partire da essi – un qualche eventuale futuro.

3. Pluralità estetica, unitarietà politica

Il rischio della forzatura e l’emarginazione del livello estetico

Intervenendo alla tavola rotonda del progetto *Interscenario*, nel 2008, Lorenzo Donati pone l’accento sul carattere dell’indipendenza: parla di “ecosistemi, gruppi-isole che reclamano la propria autonomia”. E constata:

A dimostrazione della loro indipendenza, nel momento in cui si cerca di trovare qualche arcipelago fra queste isole si arriva a delle forzature³⁶.

Molti sono tornati anche su questo punto. Si chiedeva qualche anno fa Attilio Scarpellini: “che ci sia un’ingovernabilità teoretica della materia? O come in certe osservazioni della fisica delle particelle, che sia ormai diventato impossibile misurare insieme la velocità e la direzione di un fenomeno?”³⁷.

Anche perché, a un certo punto il rischio si rivela non soltanto quello di un’impossibilità epistemologica di approccio (critico o storico che sia) ma – mette in guardia Simone Nebbia in un suo recente intervento – addirittura quello di “ridurre a categoria l’impossibilità di categorizzare”³⁸.

A questo punto, bisogna specificare che gli osservatori puntualizzano e declinano questa irriducibile varietà soprattutto al livello estetico (“termine danneggiato”,

³⁵ Silvia Mei, *Teatro: un’arte sui generis*, in “Culture Teatrali”, 17 luglio 2013, <http://www.cultureteatrali.org>. Il testo è stato scritto in risposta al dossier *Nuovo teatro italiano* pubblicato su “Alfabeta2”, n. 30, 2013, che comprendeva anche il contributo già citato di Mei.

³⁶ L’intervento è riportato nei già menzionati atti della tavola rotonda bolognese, inclusi nel libro di Cristina Valenti dedicato alle “generazioni del nuovo” del Premio Scenario. A. Limatola (a cura di), *Interscenario*, cit., pp. 146-148.

³⁷ A. Scarpellini, *Contro il pop (prima lettera critica)*, in “Teatro e Critica”, 16 dicembre 2010. Si precisa che l’intervento (e le domande da esso estratte) si riferivano in particolare al problema del rapporto fra la scena contemporanea e il pop (e a un saggio scritto in merito da Graziano Graziani, *Epica, etica, pop. Manovre di uscita dalla post-modernità tra letteratura e teatro*, edito online, ma poi rivisto e ripubblicato in F. Arcuri - I. Godino (a cura di), *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011, pp. 172-183).

³⁸ S. Nebbia, *Una mappa verso Ivrea*, cit.

lo definisce Antonio Audino)³⁹. Il che produce – si potrebbe ipotizzare – un duplice ordine di conseguenze: nei contributi “a caldo” si riconosce, da un lato, quello che non è eccessivo definire un processo di trasversale emarginazione dello stesso livello estetico e una diffusione di quell’approccio critico che abbiamo definito “etnografico” (come se, non avendo traiettorie comuni da condividere, fosse inopportuno o impossibile approcciare la dimensione estetica nel suo complesso); su un altro piano, si assiste a una piuttosto originale predilezione da parte dei critici per gli aspetti legati ai piani contestuali della politica culturale, dell’organizzazione e produzione, del sistema-teatro in genere. Naturalmente, il discorso non è così lineare né esaurisce il complesso dei diversi approcci critici ai teatri degli anni Duemila (per cui si trovano, come vedremo, tentativi diversificati e anche alcuni che provano a far luce sulle questioni di carattere estetico); ma la predilezione per gli aspetti strutturali, di carattere politico e organizzativo, è senza dubbio uno dei fenomeni più originali espressi dalla critica di questi anni.

Una prospettiva strutturale: l’attenzione per le politiche culturali

Questa tendenza – che segna originalmente e diffusamente gli approcci critici degli anni Duemila – si può inquadrare nei termini di una particolare attenzione alle condizioni contestuali condivise che determinano le specifiche e varie (sovra)strutturali estetiche dei teatri del nostro tempo⁴⁰.

In questo contesto si discutono concetti che fino a poco tempo prima erano considerati cardine del pensiero e dell’approccio al Nuovo Teatro: riscuote molta attenzione il problema dei “giovani” (fra necessità di visibilità e sostegno e rischi di ghettizzazione e di consumismo), dell’indipendenza e – come si è visto – della questione generazionale⁴¹. Ma in questo processo di revisione teorico-critica, una delle categorie più discusse è quella stessa di “nuovo”: secondo Graziani, è un concetto che “congiunge fatalmente la ricerca al consumo”; Donati intravede – insieme alle altre categorie citate – un rischio di sua conversione in categoria estetica; similmente, per Sergio Lo Gatto la logica di interdipendenza con cui spesso ci si trova a mettere in relazione le

³⁹ A. Audino, *Fine di una stagione visionaria*, in “Quaderni del Teatro di Roma”, n. 3, gennaio-febbraio 2012, pp. 6-7: 6.

⁴⁰ Sarà opportuno puntualizzare che, insieme ai molti interventi nell’ambito della politica culturale e teatrale, si rilevano anche numerose riflessioni che si concentrano sul più ampio contesto delle condizioni culturali, sociali e politiche coeve (come, ad esempio, l’avvento e il consolidamento della crisi globale).

⁴¹ Sul problema dei giovani, cfr. J. Lanteri, *Alle soglie di un tempo oltre la fine*, cit.; R. Sacchetti, *Non è un paese per giovani*, cit.; G. Graziani, *Digestione all’italiana*, in “L’Ottavo Peccato”, 14 ottobre 2011 (riedito online sul blog dell’autore). Sulla questione dell’indipendenza, molti si sono soffermati a rilevare la diversa declinazione espressa dai teatri degli anni Duemila rispetto alle stagioni precedenti del Nuovo Teatro: cfr. P. Ruffini, *Postfazione. Descrizione...*, cit.; sul problema della “generazione”, cfr. oltre ai contributi già citati: S. Mei, *Gli anni dieci...*, cit.; G. Manzella, *Lost in traslation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?*, in “Art’O”, n. 30, estate 2011, pp. 19-28 (una prima versione è stata pubblicata su “Il Manifesto”, 25 ottobre 2009, e il testo è oggi consultabile online sul sito web della rivista).

categorie di “nuovo” e “giovane” alimenta le minacce di appiattimento e la bulimia del sistema; mentre chi scrive si chiede “cosa significhi, in uno scenario socio-economico e politico congestionato come quello attuale, continuare a impegnarsi nella scoperta del nuovo, quando già si arranca a gestire l’esistente”⁴².

Entrando più nello specifico, per fare qualche esempio, si discute del nuovo ruolo dei festival, fra rischi e slanci (Marino), si rileva la velocità e la quantità che segna questi nuovi teatri (Palazzi); ci sono poi “questioni di formato” che impongono termini ad esempio di durata ai nuovi artisti, mettendone a rischio il processo creativo (Sacchettini) e avvertimenti rispetto alla tendenza all’iper-produzione che impedisce di verificare la tenuta e la crescita dei lavori (Nanni)⁴³.

La verità è che “il capitale (scarso) ha ancora una volta determinato la struttura dell’arte”, per dirla (“marxianamente”) con Andrea Porcheddu: “il sistema economico ha profondamente connotato il linguaggio, i tempi e i modi della creazione”; tanto che per Renato Palazzi, la “fase di radicale revisione linguistica” “nasce anche dall’esigenza di adattarsi alla mutata situazione economica e organizzativa” (ad esempio visibile nell’abbandono delle “esorbitanze dell’apparato spettacolare” e nella necessità di “andare dritto al sodo dei contenuti”)⁴⁴.

Che il problema della grande varietà (estetica) dei teatri degli anni Duemila si possa più trasversalmente approcciare da una prospettiva strutturale è un fatto, così come che in effetti quegli artisti condividano eminentemente elementi di carattere produttivo-organizzativo (più che stilistico-estetici). Però fermarsi a questo livello (che pure ha dato vita ad approcci originali e a discussioni di un certo spessore) non è sufficiente; anche perché, non è certo eludendo la questione estetica – o almeno evitando di affrontarla nel complesso – che si può risolvere il problema della biodiversità linguistica e stilistica di questi teatri. Anzi, forse il rischio implicito – lo accennavamo poco fa – è quello di convertire i criteri definiti in questo campo sul piano invece estetico (come se i concetti di “giovane”, “indipendente”, “nuovo” potessero stabilire delle qualità sul piano poetico, come del resto a volte è accaduto). Graziani, in proposito, parlava di “estetizzazione della rivolta”, laddove si rischia di confondere il mezzo con il fine, in relazione “ad alcune delle categorie mercologiche che la post-modernità ha trasformato in categorie estetiche” (fra cui, appunto quella del nuovo e quella del giovanile)⁴⁵.

⁴² G. Graziani, *La realtà allo stato gassoso*, cit.; L. Donati, *Premi per giovani e paesi per vecchi. Il teatro del Premio Scenario*, in “Doppiozero”, 19 dicembre 2011; S. Lo Gatto, *Biennale Teatro 41. Tutti al brunch per divorare le “giovani” compagnie*, in “Teatro e Critica”, 31 agosto 2011; R. Ferraresi, *B.Motion: forever young?*, in “Doppiozero”, 12 settembre 2013.

⁴³ M. Marino, *Tra incendio e marketing. Al via la stagione dei festival teatrali*, in “Quaderni del Teatro di Roma”, n. 7, giugno-settembre 2012, pp. 2-4; 2; Renato Palazzi parla dell’aspetto “quantitativo” e della “velocità del fenomeno” in un testo inedito, redatto nel 2009 per un convegno e messo cortesemente a disposizione dell’autrice; Rodolfo Sacchettini, *Sulla scena, questioni di formato*, in “Lo Straniero”, n. 112, ottobre 2009, pp. 129-135; A. Nanni, *Inciampando nel futuro*, cit.

⁴⁴ A. Porcheddu, *Il bando e la matassa. Come i soldi incidono sui linguaggi stessi*, in “Quaderni del Teatro di Roma”, n. 7, giugno-settembre 2012, pp. 8-9; Renato Palazzi, *Energetica crisi*, in “Linus”, n. 1, gennaio 2009, pp. 98-101.

⁴⁵ G. Graziani, *Disoccupate le strade dai sogni*, il testo è stato redatto per un convegno svoltosi nel 2011 nel contesto di Zoom, festival organizzato a Scandicci da Teatro Studio Krypton ed è consulta-

Scriveva qualche anno fa Rodolfo Sacchettini:

Se oggi è davvero assai arduo parlare di teatro senza riferirsi continuamente a un quadro di politica culturale, è ancor più vero che parlare unicamente di politica culturale, dimenticandosi di affrontare le necessità e le forme di fare teatro, significa adeguarsi all'attuale e inutile chiacchiericcio recriminatorio⁴⁶.

È quello che cercheremo di fare nelle prossime pagine: accantonando (ma non del tutto, si vedrà) questo tipo di prospettive, e provando ad assumere – con quegli sguardi che l'hanno fatto – il rischio della forzatura, per scavare complessivamente e trasversalmente la sostanza (anche estetica) dei teatri degli anni Duemila.

4. Un nuovo teatro politico?

Fame di realtà

Sarà dunque bene tentare – nonostante i rischi di forzatura che abbiamo esplicitato e in parte condiviso – un approccio *anche* estetico ai teatri degli anni Duemila.

Così scrive Graziano Graziani in *La realtà allo stato gassoso*:

[...] si può individuare nel rapporto con la realtà l'interrogativo principale – per quanto irriducibile ad una sola estetica – attorno a cui lavorano diverse compagnie che si sono consolidate nel decennio appena concluso. La realtà è oggi difficile da afferrare, è un oggetto mutevole e instabile, un oggetto che non ha solidità, ma che vive in uno “stato gassoso”, contraendosi e espandendosi a seconda dell'ambiente – questo sembrano dirci molti lavori della scena contemporanea, o almeno questo è il presupposto di molti di essi, a prescindere dagli approcci estetici con cui si articola il discorso⁴⁷.

Questo è uno dei rari punti su cui concordano le prospettive critiche a quest'altezza (anche in senso estetico): secondo Sacchettini, quella sulla realtà, “è stata la domanda più discussa degli ultimi anni” in scena (e si potrebbe dire anche nella critica)⁴⁸.

Ci sono naturalmente molti livelli in cui questa tendenza si esprime e si concretizza. Si può pensare alla scelta delle tematiche trattate (la contro-storia di Daniele Timpano, l'attivazione della memoria collettiva di Anagor, le vibranti istantanee di Babilonia Teatri) o alla definizione dei linguaggi (da quelli di stampo massmediologico di Teatro Sotterraneo alla raffinatezza tecnologica di Santasangre); c'è la constatazione del progressivo ingresso in scena di figure non attoriali o non professioniste e un'attenzione alle possibilità di coinvolgimento dello spettatore, che Sacchettini definisce

bile online sul blog dell'autore e su “Altre Velocità”.

⁴⁶ R. Sacchettini, *Non è un paese per giovani*, cit.

⁴⁷ G. Graziani, *La realtà allo stato gassoso*, cit.

⁴⁸ R. Sacchettini, *Tutto è politica*, in S. Casi - E. Di Gioia, *Passione e ideologia*, cit., pp. 65-70: 67.

come “arte relazionale” e Ponte Di Pino “teatro 2.0” (complice un’importante edizione del festival di Santarcangelo diretta da Enrico Casagrande); si guarda alla singolare riemersione di una *vis* comica o quantomeno di una serie di tendenze che tracimano verso il pop (a livello di forma e/o di contenuto); e si rileva trasversalmente la “volontà di dire in prima persona”, “segno probabilmente di un più generale bisogno di fare i conti col presente”, come constata Lorenzo Donati⁴⁹.

In questo contesto, sono numerosi gli osservatori che si concentrano sul problema del rapporto fra reale e finzionale, in particolare per quanto riguarda quei processi – per dirla con Palazzi – di “smontaggio del teatro” e di “destrutturazione dei meccanismi della rappresentazione”, tanto da far sospettare che non si tratti di una “fame di realtà” in senso stretto. Graziani è tornato spesso volte su questo aspetto. Nel suo *Epica, etica, pop* rileva come “una buona fetta delle ultime generazioni teatrali italiane” dimostrino “un’urgenza comune”: quella di “scardinare in vari modi i meccanismi della comunicazione [...] per mostrarne il funzionamento”⁵⁰. Una posizione simile è espressa anche da Ponte Di Pino, per cui “nell’enfasi grottesca di un ‘teatro incivile’, l’attore trova il punto di equilibrio tra la propria arte e sensibilità (anche politica), le attese del pubblico [...] e il contesto politico e sociale [...]”⁵¹.

Sarà bene a questo punto sgombrare il campo da un possibile malinteso. Buona parte degli osservatori che si assumono la responsabilità di affrontare complessivamente questi fenomeni dal punto di vista delle estetiche, sembrano identificare almeno due linee operative distinte: da un lato, “una più performativa, che si rapporta con il corpo in movimento, con l’ipercorpo”; “l’altra che si rapporta maggiormente con la parola”⁵². Post-realtà, fame di realtà, ritorno del reale⁵³ – non si tratta di una tenden-

⁴⁹ Per quanto riguarda l’utilizzo di attori non-professionisti, si rimanda a: G. Manzella, *Il corpo degli altri. “Altre” presenze nella scena contemporanea*, in “Quaderni del Teatro di Roma”, n. 17, novembre 2013, pp. 2-3; R. Palazzi, *Alcune considerazioni sull’estate teatrale*, in “Veneziamusica e dintorni”, n. 36, settembre-ottobre 2010, pp. 64-65. Sacchetti parla di “arte relazionale” (definizione coniata dal critico francese Nicolas Bourriaud, *Arte relazionale* [1998], Milano, Postmedia Books, 2010) in *La “realtà” a teatro. Domande aperte all’ultima stagione*, in “Lo Straniero”, n. 148, ottobre 2012, pp. 58-67 (riedito online su “Altre Velocità”); O. Ponte Di Pino, *Il teatro 2.0 ai tempi di Facebook*, in “Ateatro”, n. 127, 14 luglio 2010. L’edizione del festival di Santarcangelo in questione è quella del 2010 e comprendeva diverse opere di arte pubblica, relazionale, interattiva. La questione del comico è affrontata ad esempio da Scarpellini (*Contro il pop (prima lettera critica)*, cit.) e da Ponte Di Pino (*Il morbo italiano: paranoia nazionale, blocco cognitivo e Nuovo Teatro del Grottesco*, in “Ateatro”, 30 dicembre 2013); G. Graziani, *Epica, etica, pop*, cit.; per quanto concerne il campo del pop si rimanda inoltre al monografico *Performing Pop* curato da Fabio Acca per “Prove di Drammaturgia”, n. 1/2011; L. Donati, *Gli anni Zero...*, cit.

⁵⁰ G. Graziani, *Epica, etica, pop*, cit., p. 180.

⁵¹ O. Ponte Di Pino, *Il morbo italiano*, cit. (si puntualizza che il contesto della riflessione è quello del ritorno del comico o, come lo definisce il critico, del Nuovo Teatro del Grottesco).

⁵² Per riassumere le distinzioni fra queste due “macro-aree” identificate nei teatri degli anni Duemila si sono scelte le parole di Lorenzo Donati, dal suo intervento alla tavola rotonda *Interscenario*, cit., p. 148.

⁵³ Questi sono alcuni dei diversi termini che i critici hanno utilizzato per definire la questione: L. Donati, *Gli anni Zero...*, cit. (“post-realtà”); Rodolfo Sacchetti, *Fame di realtà?*, in F. Arcuri - I. Godino (a cura di), *Prospettiva*, cit., pp. 165-171: 166-167 (il titolo dell’articolo è anche quello di un “libro-manifesto” dedicato al tema da David Shields e affrontato dal critico: D. Shields, *Fame di realtà*, Roma, Fazi, 2010). “Il ritorno del reale” è invece il titolo di un libro di Hal Foster, *Il ritorno del*

za che si concretizza esclusivamente al livello di quei teatri che scelgono di parlare di attualità (molto spesso coi linguaggi dell'attualità). Anche l'altro filone contribuisce a modo proprio. Si potrebbe supporre che, laddove l'uno espliciti il fenomeno maggiormente a livello tematico, l'altro si concentri invece su forme di "ritorno del reale" in scena volte alla creazione di un'esperienza sensoriale (Silvia Mei parla a riguardo di "raddoppiamento della potenza figurativa")⁵⁴. In entrambi i casi, l'obiettivo è unico: la messa a punto di un linguaggio sempre *ad hoc* per coinvolgere lo spettatore in un'esperienza *reale*.

***Communitas* (dentro e fuori i teatri)**

Comunque lo si vada a declinare o lo si voglia affrontare, questo tipo di tentativi sembra concretizzarsi in una opportunità di rifondazione del rapporto con il pubblico – un altro tema all'ordine del giorno nell'agenda della critica degli anni Duemila. Su questo, c'è chi rileva l'ingresso a teatro di nuovi spettatori e chi coglie più nel complesso un mutamento di rapporto con essi: oltre al "teatro 2.0" e all'arte "relazionale", si può rilevare più in generale una rifondazione della prospettiva autoriale, che sembra farsi "debole" o quantomeno disponibile a venire condivisa con il fruitore⁵⁵.

Scrivono Attilio Scarpellini:

Il loro multiverso stilistico va compreso come il tentativo artigianale di costruire con i linguaggi che ci sono [...] qualcosa che prima non c'era. Un oggetto? Certo, ma, attraverso di esso, una diversa relazione con l'altro⁵⁶.

Andando più a fondo, non si tratta soltanto del tentativo di ridefinizione del ruolo dello spettatore: la "diversa relazione con l'altro" sembra attiva anche a livello intrateatrale, fenomeno che – attraverso le analisi di alcuni critici – si può verificare sia per quanto riguarda i rapporti fra gli artisti, che più in generale nelle peculiari modalità di relazione che essi instaurano nei confronti del sistema-teatro⁵⁷.

reale. L'avanguardia alla fine del Novecento [1996], Milano, Postmedia Books, 2006, e la definizione è utilizzata sempre da R. Sacchetti, *La "realtà" a teatro*, cit.

⁵⁴ S. Mei, *Gli anni dieci...*, cit., p. 234.

⁵⁵ In un convegno del 2009, Renato Palazzi rileva la presenza di un nuovo tipo di pubblico, non quello consuetamente legato all'avanguardia ma un "pubblico del teatro *tout court*, curioso, aperto, preparato, portatore di linguaggi e abitudini culturali che coincidono singolarmente con quelle dei gruppi stessi" (da un testo inedito cortesemente concesso all'autrice). Lo stesso constata Scarpellini per quanto concerne la "nuova scena romana": "Se c'è un fenomeno originale [...] è la creazione di un pubblico nuovo, autonomo e differenziato" (A. Scarpellini, *Prefazione. Libertà e patria*, cit., p. 14). Per Jacopo Lanteri (e molti degli artisti di *Iperscene* concordano) l'autorialità nei teatri degli anni Duemila si fa da parte, allo scopo di creare (più che opere) degli "oggetti da condividere" (*Iperscene 2*, cit., cfr. in particolare l'intervista a Muta Imago). "In questa opera di disassemblaggio del giocattolo comunicativo – scrive Graziani – il performer cerca di porsi accanto allo spettatore, abbandonando il piedistallo di un'autorialità aurea e intangibile" (*Epica, etica, pop*, cit., p. 180).

⁵⁶ A. Scarpellini, *Prefazione. Libertà e patria*, cit., p. 14.

⁵⁷ G. Manzella, lavorando sul concetto di "generazione", ne esclude le declinazioni consolidate: "tutt'al più si sentono complici, lo si vede da come partecipano l'uno al lavoro dell'altro" (*Lost in*

Si rende opportuno, qui, riprendere la nozione di *communitas*, così come è stata definita in questo campo da Silvia Mei:

La formula della comunità realizzata all'interno di uno spazio di lavoro e di condivisione poetica, di scambio intellettuale e di competenze artigianali, ha delineato e delinea tuttora un tempo essenziale per la crescita artistica di questi giovani gruppi e per il consolidamento di un lessico comune⁵⁸.

Questa vocazione – relazionale in molti sensi – è un altro dei caratteri distintivi trasversalmente individuati dalla critica a riunire le diverse esperienze della scena degli anni Duemila, tanto al livello del lavoro svolto internamente dai gruppi, quanto – come suggerisce Mei – per quanto riguarda lo sviluppo e il consolidamento di un “lessico comune”, trasversale alle diverse esperienze artistiche.

Sarà importante notare, fra l'altro, che questo tipo di tendenze dimostra un ulteriore piano operativo dal punto di vista teorico-critico: nel concetto di *communitas* e nel modo in cui è messo in opera dagli artisti di questi anni, vanno a coagularsi tanto questioni di carattere politico, produttivo, organizzativo che – come si è avuto modo di accennare – anche altre attive a livello estetico, linguistico e stilistico.

Tali atteggiamenti, insomma, sembrano possedere la capacità di congiungere i due piani del discorso. In questo modo, paiono spiazzare dall'interno il problema dell'emarginazione del livello estetico e quello correlato della massiccia (quando non univoca) concentrazione su questioni di politica culturale; non sarà azzardato ipotizzare che i dispositivi che nei teatri degli anni Duemila si possono racchiudere nella nozione di *communitas* manifestano l'opportunità di superare i termini della relazione dialettica (se non addirittura della tensione dicotomica ed esclusiva) che sembra a volte innescarsi fra estetica e politica nella prospettiva critica, forse invocando così una legittima e originaria unitarietà di approccio.

Un “nuovo” Nuovo Teatro: una prospettiva politica

Abbiamo aperto questa ricognizione all'insegna della cangiante biodiversità che sembra definire i teatri degli anni Duemila e spiazzare le coeve prospettive critiche; è ora tempo di tornare sulla questione, da tutt'altro punto di vista.

Rodolfo Sacchetti, approcciando il problema, descrive tale insieme di tendenze

traslation, cit., p. 19); Paolo Ruffini scrive: “dentro al sistema ma a modo loro. Dentro il sistema come mai era accaduto prima” (*Post-pop, ovvero tautologia del post-adolescente*, in J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, cit., pp. 209-218: 217). Così invece Attilio Scarpellini: “sono comunità molto più di quanto non facciano movimento o tendenza, e questo le rende non solo poco sintetizzabili dallo sguardo critico, ma fortunatamente indifferenti a quel settarismo che è stato il lievito delle avanguardie in un'epoca di scuole e di metodi l'un contro l'altro armati” (*Prefazione. Libertà e patria*, cit., p. 12).

⁵⁸ S. Mei, *Gli anni dieci...*, cit., p. 239. Importante puntualizzare che la studiosa definisce tale nozione sia per descrivere le modalità di lavoro interne ai gruppi che quelle di relazione fra i diversi ensemble (questione per cui porta ad esempio l'importante esperienza di *Aksé* fra il 2005 e il 2011, per cui cfr. Mauro Petruzzello (a cura di), *Aksé. Vocabolario per una comunità teatrale*, Mondaino, L'arboreto Edizioni, 2012).

come “un certo desiderio di rendersi immediatamente *irriconscibili* rispetto ai canoni del teatro, di cercare a ogni costo una propria autorialità [...], di inventarsi cioè un nuovo linguaggio della scena”⁵⁹. Ma, più che di linguaggi *nuovi* – dicono i critici degli anni Duemila – si tratta di trovare più probabilmente quelli *adatti*; adatti a quello che si vuole dire, all’interlocutore che ci si trova di fronte (e per questo forse cambiano ogni volta, rendendo il paesaggio quanto mai frastagliato)⁶⁰. Di nuovo ci troviamo sul crinale della ridefinizione del linguaggio teatrale in relazione al rapporto con l’altro (il pubblico, gli artisti, il sistema), nei territori dischiusi da quella sorta di “coincidenza, finora mai abbastanza sperimentata (e meno che mai nel Novecento) tra l’Etica e l’Arte” rilevata da Scarpellini in merito ai teatri degli anni Duemila⁶¹.

Il pluralismo teatrale di questa *nouvelle vague* viene spesso letto nei termini di un gesto politico (*ostinatamente* politico, per dirla con Nanni): per un verso, come opzione di resistenza tanto ai rischi di omologazione cui cede il sistema-teatro, quanto a quelli imposti dalla cultura di questo tardo capitalismo; quindi a causa dei suoi sforzi per rifondare una diversa relazione con il proprio interlocutore; infine, in quanto, come constata Graziani, “cercare di comprendere il rapporto che abbiamo oggi con la realtà [...] è un atto necessariamente politico”⁶².

Abbiamo rilevato come molti critici pongano l’accento sull’incommensurabilità dello scarto che separa questi teatri dalle precedenti stagioni della scena. Sacchetti parla di “strumenti linguistici complessi [...] che manifestano la necessità ancora una volta di una re-invenzione del senso e dei modi del teatro”⁶³.

Si profila così l’opzione di leggere la straordinaria varietà estetica espressa dai teatri degli anni Duemila attraverso il filtro unitario di una ricerca tesa a individuare un ruolo diverso per l’esperienza teatrale. Si potrebbe dire che si tratti di tutta un’altra serie di modi di fare teatro, che per le loro differenti premesse pare spesso difficile (ma non impossibile) equiparare gli uni agli altri e nell’insieme rispetto ai loro precedenti. Ma che, se guardati alla luce dell’unitarietà dello sforzo (politico) di rifondazione del senso e del ruolo della performatività, si mostrano nei termini di un paesaggio più omogeneo o quantomeno a posteriori attraversabile con maggiore serenità.

⁵⁹ R. Sacchetti, *Non è un paese per giovani*, cit.

⁶⁰ “Per ricerca, allora, intendo qualcosa che ha a che fare con una certa radicalità degli intenti, un teatro o una danza che di volta in volta si interroga sulle soluzioni estetiche più pertinenti per dire ciò che vuole dire”. G. Graziani, *Territori urlanti*, cit., p. 21.

⁶¹ A. Scarpellini, *Prefazione. Libertà e patria*, cit., p. 11.

⁶² Andrea Nanni parla di “ostinato gesto politico” in relazione ai tentativi messi in opera dalla “nuova danza” di “approntare strategie per sabotare gli automatismi del pensiero”, in una riflessione dedicata alle modalità di relazione fra questa e il pubblico (*Nulla da capire*, cit., p. 85); G. Graziani, *La realtà allo stato gassoso*, cit.

⁶³ R. Sacchetti, *Fame di realtà?*, cit., p. 167.

Elena Lamberti

SPENGNERSI IN ASSENZA DI MEZZI. PARABOLE DELLA SCENA 2000

Nel settembre 2004 la Fondazione Sipario Toscana - La città del teatro di Cascina, presso la quale da due anni mi occupavo dei progetti culturali, mi affidò l'incarico di seguire il Premio Scenario¹, di cui il teatro è socio.

La commissione della Toscana, Umbria e Sardegna – di cui facevo parte assieme a Stefano Cipiciani, presidente di Scenario e direttore artistico di Fontemaggiore, Adriana Vignali, del TPO di Prato e Rosalba Piras di Akroama a Cagliari – fece tappa a Cascina, Prato, Perugia, Spello e Cagliari per visionare circa 70 progetti dei 457 arrivati da tutta Italia².

Fra quelli che la commissione decise di promuovere per la tappa successiva c'era il progetto di una giovanissima compagnia che aveva presentato un lavoro estremamente originale e talentuoso: *11/10 in apnea*, opera prima di Teatro Sotterraneo.

Durante le selezioni avevamo visto molti lavori interessanti ma una delle problematiche più urgenti che emerse durante i colloqui con gli artisti era l'assoluta necessità di un dialogo aperto con gli operatori che permettesse agli artisti un percorso di crescita e maturazione professionale. In risposta a questa esigenza ideai e organizzai *Scenario in metamorfosi*, un percorso itinerante negli spazi de La città del teatro, occupati per quattro giorni dagli artisti che la commissione regionale aveva ritenuto meritevoli di attenzione, con un incontro finale con critici, operatori del territorio, membri del Premio. Un progetto certamente non semplice, data la fragilità e l'incompletezza di alcuni lavori, ma necessario come momento di confronto.

In questa rassegna Teatro Sotterraneo, presente con due progetti, riscosse una notevole attenzione da parte dei critici e degli operatori invitati. *100°C: cose di Andersen*, ideato dal collettivo come *site specific* per gli spazi in ristrutturazione dell'ex hangar, fu il primo passo di una produzione per teatro ragazzi commissionata dalla Fondazione Sipario Toscana. *Uno. Il corpo del condannato* del solista Iacopo Braca fu scelto da Fabrizio Arcuri per la prima edizione del suo festival Short Theatre, mentre Roberto Castello affidò alla compagnia un *site specific* per Rizoma, progetto da lui curato al castello Malaspina in Lunigiana.

¹ Il Premio Scenario, uno dei premi più importanti per la scena teatrale italiana, è a cadenza biennale. Le commissioni zonali, in cui devono essere presenti almeno tre membri di strutture differenti, hanno il compito di selezionare i progetti inviati in risposta al bando edito dal Premio. Dopo questa prima fase di selezione i progetti selezionati sono visionati da una commissione formata dai soci di Scenario e da commissari esterni, scelti fra critici, artisti e operatori teatrali. La tappa finale del premio si svolge durante il festival di Santarcangelo.

² L'edizione 2005 fu straordinaria per la qualità (e non solo per la quantità) dei progetti presentati. In quell'anno si presentarono, fra gli altri, Teatro Inverso, Città di Ebla, Francesca Proia, Teatro Sotterraneo, Santasangre, Cosmesi, Daniele Timpano, Lisa Ferlazzo Natoli.

Quando essere giovani non andava di moda

Non avevo mai lavorato con una compagnia teatrale, non conoscevo i meccanismi della distribuzione né il mercato teatrale, i miei settori fino a quel momento erano stati quelli dell'ufficio stampa e della progettazione culturale, fu allora un autentico progetto quello ideato per il Teatro Sotterraneo.

La compagnia era composta da quattro performer e un dramaturg giovanissimi, e proprio la loro età sembrava costituire il problema principale. Nel 2006 erano rari i teatri e i festival che riservavano una parte della programmazione agli artisti di recente formazione, ai quali, di contro, era richiesta una maturità professionale che non potevano possedere. Avremmo dovuto aspettare l'anno successivo perché gli operatori, il pubblico e i critici ponessero maggior attenzione alla grande ondata di giovani artisti e compagnie che emergevano in quegli anni.

Il Premio Scenario, del resto, se da un lato assicura alle compagnie vincitrici una notevole visibilità, dall'altro prevede la replica del progetto produttivo dello spettacolo, della durata di venti minuti, in alcuni festival estivi e ne fissa il debutto entro la fine dell'anno con la conseguenza, in alcuni casi, che le compagnie più inesperte raffininò quanto fatto ma non riescano a realizzare uno spettacolo di ampio respiro.

Questa eventualità si presentò puntualmente nel caso di *11/10 in apnea*. I venti minuti dello spettacolo avevano riscosso un vasto consenso di pubblico e di critica sia durante la finale a Santarcangelo, sia nelle repliche ai festival di Volterra e Drosdesera ma, sia per l'inesperienza della compagnia, sia per gli impegni successivi alla vittoria che avevano assorbito la loro attenzione, lo spettacolo concluso, con debutto al Teatro Furio Camillo, a Roma, in ottobre, non convinse pienamente gli operatori presenti.

Si diffuse quindi l'opinione, che sentii ripetere molto spesso nelle lunghe telefonate con i direttori artistici che potevano essere interessati alle repliche dello spettacolo, che il Teatro Sotterraneo fosse una compagnia di artisti intelligenti, talentuosi, ma non ancora sufficientemente matura per essere inserita, al momento, nella programmazione dei loro teatri.

Analizzato il contesto culturale in cui si andava a collocare Teatro Sotterraneo, focalizzai la mia attenzione sulla creazione di una rete di relazioni con operatori e critici che fossero sensibili e attenti alla poetica della compagnia e che permettessero, con un confronto dialettico, la piena maturazione del potenziale artistico della compagnia.

Altri artisti avevano riscosso l'attenzione degli operatori durante il Premio, come ad esempio Daniele Timpano con *Dux in scatola*, il lavoro di Lisa Ferlazzo Natoli, il progetto disturbante di Cosmesi, che aveva ricevuto una menzione a parte, e una compagnia che non era giunta in finale ma che faceva intuire un enorme potenziale: Santasangre.

La prima mappatura per individuare quali operatori potessero essere interlocutori interessanti fu quindi creata guardando ai luoghi che accoglievano gli spettacoli di queste compagnie, e fu incrementata con le tournée dei progetti vincitori.

Era necessario scegliere con attenzione i luoghi a cui proporsi: uno spazio che facesse una buona programmazione, frequentato da operatori e critici poteva offrire

una buona visibilità ad una giovane compagnia, farla entrare nel novero dei gruppi da seguire. Ci accorgemmo che gli artisti che stimavamo – Cosmesi, Santasangre, Accademia degli Artefatti o Daniele Timpano – avevano tournée abbastanza simili. Il Pim Spazio Scenico e il Teatro i a Milano, il Teatro Fondamenta Nuove a Venezia, Teatro Inverso a Brescia, il Teatro delle Moline a Bologna, il Rialto Santambrogio e il Kolatino Underground a Roma erano fra gli spazi in cui era importante essere presenti, Primavera dei Teatri a Castrovillari, Drodesea, B.motion a Bassano del Grappa e Short Theatre a Roma erano i festival a cui volevamo partecipare.

Nuove opportunità

Il 2 aprile 2007 Francesco Rutelli, allora Ministro per i Beni e le Attività Culturali, presentò l'“Atto di Indirizzo per le attività dell'Ente Teatrale Italiano per l'anno 2007”³ in cui indicava le nuove linee di indirizzo strategico che, pur nel rispetto dell'autonomia progettuale e operativa dell'ETI, avrebbero dovuto informare l'attività dell'Ente Teatrale Italiano per l'anno 2007. Il punto 3 dell'Atto riguardava le giovani compagnie, indicando fra i compiti dell'ETI: “Valorizzare, in applicazione dell'art. 2 dello statuto dell'ETI, l'innovazione, la sperimentazione dei nuovi linguaggi della scena, le giovani generazioni. In tale contesto l'ETI potrà dialogare con festival e premi che svolgono funzioni di osservatorio delle nuove generazioni”⁴.

In merito a questa indicazione Ninni Cutaia, dal febbraio di quell'anno direttore generale dell'Ente, dichiarava:

In un Paese in cui non sempre c'è limpidezza dal punto di vista istituzionale, l'atto del ministro Rutelli chiarisce una volta per tutte le funzioni di un ente nazionale. L'ETI dovrà sostenere e accompagnare le giovani generazioni, promuovendo anche relazioni internazionali, in un momento in cui è molto forte all'estero l'interesse per il giovane teatro italiano. Un'istituzione moderna deve essere un punto di riferimento, una casa aperta ai giovani artisti dell'interdisciplinarietà, non solo legata al teatro, ma anche alla danza⁵.

Fra le iniziative messe in atto in risposta a queste indicazioni istituzionali l'ETI ideò una serie di progetti fra cui il bando Nuove Creatività, che finanziava quei festival, teatri e spazi residenziali che presentassero dei progetti per promuovere e rendere visibile il lavoro degli artisti emergenti, valorizzando l'innovazione e la sperimentazione dei nuovi linguaggi della scena, incentivando l'interdisciplinarietà e favorendo così le condizioni ideali per la creazione artistica e per il rinnovamento della scena teatrale. Fra i progetti vincitori⁶, presentati dal 15 al 30 maggio 2009 a

³ Francesco Rutelli, *Come cambia l'ETI. L'atto di indirizzo 2007*, in “Ateatro”, 108.2, 10 aprile 2007.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. Andrea Nanni (a cura di), *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la nuova creatività*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, dove si illustra il percorso dei dieci progetti dal punto di vista di dieci osservatori, anch'essi giovani critici o studiosi.

Roma, al Teatro Valle e a Palazzo Altemps, nella rassegna *Teatri del tempo presente*, la Fondazione Romaeuropa con il progetto *Seigradi* dei Santasangre, il Teatro Kismet in collaborazione con Ravenna Teatro e Teatro Pubblico Pugliese con *Fibre Parallele*, Drodesea con gli artisti di *Fies Factory One*, in cui era inserito Teatro Sotterraneo.

In questo clima di attenzione verso la forza creativa e l'indagine sulla contemporaneità degli artisti emergenti, altri bandi, festival e progetti iniziarono ad avere come centro propulsivo il lavoro delle giovani compagnie.

Sempre nel 2007 il festival Es.Terni lanciò con il bando *Dimora Fragile* un'operazione ambiziosa di mappatura delle realtà artistiche emergenti della scena nazionale. Un bando nato da uno sguardo attento nei confronti della creazione contemporanea, molto ricca per linguaggi e inclinazioni, che prevedeva la possibilità per gli artisti di usufruire di un periodo di residenza creativa negli spazi performativi della città, del supporto tecnico e amministrativo e del confronto artistico, che rappresentano le fondamenta di un percorso nato per rispondere alle necessità degli artisti. A questo si aggiungeva un piano di affiancamento da parte di personalità della scena culturale contemporanea europea: da Sven Åge Birkeland (direttore del teatro BIT di Bergen in Norvegia), a Cristina Ventrucci, da Bush Hartshorn (cultural advisor dell'Arts Council di Plymouth in Gran Bretagna) a Silvia Bottioli. *Dimora Fragile* si caratterizzava come formula che voleva dare spazio e risorse alla progettualità, che spostava l'attenzione sul processo produttivo e non solo sul risultato finale, garantendo un'occasione preziosa di incontro e confronto con altre realtà. Il bando, che raccolse 250 progetti, ebbe una proiezione di vita su due anni con un primo gruppo di artisti prodotti nel 2007 ed un secondo gruppo per progetti da sviluppare nel 2008. Fra i vincitori alcune delle compagnie emergenti come Menoventi, Costanzo-Rustioni, Roberto Corradino, Fagarazzi & Zuffellato, Cosmesi, Teatro Sotterraneo.

Nello stesso periodo, nella sezione Alveare del festival Contemporanea a Prato, ambientata negli spazi degli ex Macelli, undici compagnie (fra gli altri: Cosmesi, Teatro Sotterraneo, Ambra Senatore, Antonio Tagliarini, Roberto Corradino/Reggimento Carri, Menoventi) replicarono un site specific o un frammento di spettacolo di un quarto d'ora ogni sera per una settimana. Da questo incontro, che permise alla compagnia, per la prima volta dai tempi di Scenario, di osservare da vicino il lavoro di altri artisti della loro generazione, nacque *SUB*, un documento in serie che raccoglieva le riflessioni di questi artisti intorno ad alcuni interrogativi circa il modo di lavorare, la visione artistica e la prassi organizzativa della nuova generazione⁷.

Suggerii ai membri della compagnia di coinvolgere, oltre alle compagnie incontrate a Contemporanea, anche gli artisti presenti nel libro *Iperscene*, curato in quello stesso anno da Mauro Petruzzello per la collana Spaesamenti ideata e diretta da Paolo Ruffini per l'editore indipendente Editoria & Spettacolo. Cosmesi, Città di Ebla, Santasangre, gruppo nanou, Ooffouro, le cinque compagnie della nuova scena

⁷Nato dal desiderio dei membri di Teatro Sotterraneo di confrontarsi con artisti e compagnie della nuova generazione, *Sub* fu un'esperienza isolata, un dossier prezioso, e purtroppo ormai introvabile, che fu inviato agli addetti ai lavori del settore dello spettacolo.

italiana presenti nel libro, erano accomunate dall'esigenza di mettere in discussione il confine fra i vecchi e i nuovi linguaggi che costituiscono la pratica della scena. Con interviste ai gruppi, riflessioni poetiche e manifesti programmatici scritti dalle compagnie stesse, gallerie fotografiche degli spettacoli e saggi di giovani critici, *Iperscene* divenne (e rimane tutt'oggi coi volumi che gli hanno fatto seguito) una testimonianza preziosa della pratica teatrale di queste compagnie.

L'incontro e il successivo impegno lavorativo con i Santasangre, proposto a fine 2007 e concretizzato a marzo 2008, mi mise in relazione con una compagnia che univa, ad uno dei percorsi artistici più originali e innovativi del panorama teatrale contemporaneo, una forte esigenza di progettazione culturale. Nel 2005 i Santasangre, nati quattro anni prima, avevano aperto uno spazio teatrale nel quartiere Collatino, all'interno di un'occupazione abitativa, in una ibridazione fertilissima tra operatori, collettivi e movimenti culturali indipendenti, romani e non. Lo spazio fu inaugurato in occasione della Notte Bianca, un luogo aperto alla sperimentazione e alle pratiche artistiche fuori dalle ottiche istituzionali e di mercato e che trasuda dell'immaginario artistico della compagnia che lo abita.

Il Kollatino diviene in quegli anni un luogo che si dispiega lungo delle progettualità, che non garantisce una programmazione tradizionale o costante, come osserva Graziano Graziani:

È in quest'ottica che va immaginato il "nodo romano" della rete Ipercorpo – che è il progetto in cui maggiormente si condensa l'apporto "semantico" che la compagnia fornisce allo spazio, proprio perché il ruolo di organizzatori e quello di artisti si sovrappone fino a coincidere, nella democratica orizzontalità di una rete. Qualcosa di diametralmente opposto alla logica degli scambi in cui sono naufragate le speranze innescate dalla stagione degli "stabili", artisticamente ripiegati su se stessi. Nell'interlocuzione attiva con il territorio romano e nello scambio con le altre realtà del circuito indipendente, questa esperienza brilla di una luce di necessità.

Altri esperimenti e collaborazioni in quegli anni permisero ai giovani artisti di crescere e maturare grazie ad occasioni di confronto, molto spesso ideate dagli stessi artisti, aperture e contaminazioni preziose e vitali, come nel caso di Città di Ebla che collaborò con gruppo nanou, Santasangre, Muta Imago e Paola Bianchi alla creazione di alcuni spettacoli.

Di nuovo Santasangre con il Kollatino Underground, assieme al Teatro Furio Camillo, Triangolo Scaleno Teatro, Rialto Santambrogio e Angelo Mai, costituiti in rete dal 2005, danno vita nel 2007 al progetto ZTL-pro per sperimentare forme di produzione inedite a Roma e nel Lazio, dedicate alla scena contemporanea del territorio⁸. Una direzione artistica plurale, in collaborazione con la Provincia di Roma e la Fondazione Romaeuropa, che ospita i debutti degli spettacoli prodotti nell'arco delle sue cinque edizioni all'interno della programmazione del Teatro Palladium, assicurando ad artisti di generazioni diverse, distanti per percorsi e codici ma che ben rappresentava-

⁸ Circa questo progetto, si veda G. Graziani (a cura di), *Zone Teatrali Libere. Un esperimento di produzione indipendente a Roma*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

no la ricchezza e la vivacità del panorama romano, un'occasione di visibilità nazionale.

Una pratica consolidata degli spazi indipendenti romani – quella di sostenere le produzioni artistiche fornendo spazi per le prove, dotazioni tecniche, assistenza a costo zero –, che con il progetto ZTL-pro fa un salto di livello e permette la connessione di metodi e saperi del circuito indipendente con il sostegno economico istituzionale.

Dedicato alla circuitazione degli spettacoli e non, come di consueto, alla produzione, fu il bando In-Box, ideato dalla compagnia Straligut di Siena che, partito in sordina nel 2009 all'interno della rassegna TeatriInScatola, è divenuto adesso un progetto a diffusione nazionale che conta su una rete composta da 35 partner – tra teatri, festival e soggetti istituzionali – in 13 regioni. Obiettivo del progetto è sostenere e promuovere la circuitazione del teatro emergente, obiettivo a cui si è affiancato un progetto gemello, Sonar, sempre ideato da Straligut, che costituisce una piattaforma gratuita online per la visibilità del teatro emergente.

Non solo Santasangre, Città di Ebla e Straligut mostrarono una vocazione all'organizzazione di progetti che permettessero una circuitazione sana di idee. Dal 2005 al 2011 gruppo nanou progettò *Aksè* un'esperienza che si distanziava dalla semplice residenza di supporto ad una produzione, con relativa prova aperta e il conseguente rischio di generare esiti di un pensiero ancora acerbo, immaturo, bisognoso di tempi più dilatati rispetto alle esigenze della produzione teatrale imposte dal mercato. L'esperimento della comunità di *Aksè* coinvolse alcuni artisti (fra gli altri Santasangre, Muta Imago, Città di Ebla), critici e operatori provenienti da teatro, danza e fotografia, mettendoli in relazione attraverso periodi di condivisione di spazi di prova e convivenza⁹.

L'esperimento, realizzato con il contributo de L'arboreto di Mondaino, Centrale Fies di Dro, Anticorpi e React!, non era finalizzato alla produzione di un'opera ma ad un continuativo confronto tra modalità artistiche. Elemento fondante di questo progetto fu la convivialità, nel senso di una comunità di artisti che si incontravano per mettere in discussione la loro pratica teatrale, senza l'obbligo di un'apertura verso lo spettatore, e in un tempo separato, distinto, altro rispetto alle tempistiche scandite dalle logiche di produzione. Uno dei motivi che dettero origine a questa esperienza fu l'urgenza di un'autoformazione da parte dell'artista, da compiersi sia nella relazione tra gruppi/compagnie diverse, sia attraverso "maieuti", invitati ad osservare per brevi periodi questa interazione per poi aprire un dialogo e ulteriori interrogativi.

Altri progetti, negli stessi anni, cercavano confronto ma anche mutuo sostegno.

A Roma, nel 2003, era nata Ubusette, fondata da tre collettivi teatrali romani – Circo Bordeaux, amnesiA vivacE, Olivieri Ravelli Teatro – a cui, nel 2005, si unirà la compagnia teatrale LABit. In principio c'era il desiderio di una reciproca conoscenza che si concretizzava nell'assistere ai rispettivi lavori e nel confrontare idee, poetiche, condizioni, con la coscienza di condividere una condizione marginale costituita da

⁹Cfr. M. Petruzzello (a cura di), *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, Mondaino, L'arboreto Edizioni, 2012.

l'essere giovani e praticamente sconosciuti; il sentirsi "professionali" ma, contemporaneamente, l'essere esclusi da qualunque circuito "ufficiale"; il sentire la propria vocazione teatrale in termini di progetto artistico personale da sviluppare, far crescere, portare avanti a prescindere dai riscontri di pubblico e di critica. L'obiettivo diviene quindi quello di unirsi e "fare rete", per portare alla luce e valorizzare quell'area marginale del teatro fatta di professionismo a metà, di autoproduzioni coraggiose rivolte alle dimensioni della "ricerca", della nuova drammaturgia, del teatro civile¹⁰.

Una rete fatta di rassegne in collaborazione con istituzioni pubbliche come l'Assessorato alle Politiche Culturali della Provincia di Roma e organizzate in piccoli comuni del Lazio, ma composta anche da "Ubusettete", periodico di critica e cultura teatrale e Ubu Settete! Fiera di Alterità Teatrali Romane, nata come rassegna del teatro indipendente romano e successivamente ampliata a livello nazionale, in buona parte ospitata negli spazi del Rialto Santambrogio¹¹.

Sempre a Roma, nel 2008, e nuovamente generato dal bisogno di confronto reciproco, la danzatrice e operatrice culturale Elvira Frosini organizza Uovo Critico (divenuto due anni dopo Novo Critico), un progetto che prevede una serie di appuntamenti tra compagnie di teatro e di danza nazionali, per offrire un panorama articolato e approfondito sulla nuova scena e il rapporto con la critica e il pubblico. Nato per condividere percorsi, linguaggi, identità, per combattere l'isolamento in cui si trovano artisti e compagnie, per instaurare un dialogo diretto e attivo con il pubblico, per avviare una riflessione critica e teorica sulle pratiche e i linguaggi della nuova scena performativa, ogni appuntamento di Uovo Critico prevedeva, dopo lo studio presentato dall'artista, un dibattito aperto tra pubblico e artisti, coordinato da critici sempre diversi.

Di fondamentale importanza, per la crescita dei giovani artisti è stata (e resta oggi) inoltre la rassegna Trend. Nuove frontiere della scena britannica, curata da Rodolfo Di Giammarco al Teatro Belli di Trastevere, progetto che da circa dieci anni propone al pubblico una scelta ragionata di autori e testi provenienti dal Regno Unito, che raccontano un teatro attento rispetto ai temi e alle questioni del contemporaneo ma anche – e soprattutto – un teatro capace di rinnovare i suoi linguaggi affidandosi all'estro e al mestiere di giovani autori, permettendo loro di confrontarsi con altre drammaturgie, riscrivendo con felicissime invenzioni testi complessi come *Terminus* di Mark O'Rowe, affidato a Babilonia Teatri e *Have I none* di Edward Bond per Fibre Parallele. Tutte esperienze fertili, di crescita e mescolanza di saperi fra compagnie, con esclusivo interesse alla pratica artistica, come Teatro Sotterraneo o Cosmesi, e con una forte vocazione per la progettazione culturale, fra cui, oltre ai già citati Città di Ebla, gruppo nanou e Santasangre, anche Anagoor che gestiscono uno spazio, La Conigliera di Castelminio di Resana (Treviso), uno spazio che offre residenze anche ad altri artisti e gruppi come Santasangre e Silvia Costa/Plumes

¹⁰ Cfr. <http://www.ubusettete.it>.

¹¹ Nel 2008 Ubusettete, divenuto consorzio, aggiunge alle sue attività una piccola casa editrice, pubblicando testi di drammaturgia di quattro autori (Fabio M. Franceschelli, Daniele Timpano, Marco Andreoli, Dario Aggioli). I numeri della fanzine sono scaricabili dai siti <http://www.ubusettete.it> e <http://www.dramma.it>.

dans la tête nel 2008, Snežanka Mihajlova l'anno successivo, Dewey Dell nel 2010. Una programmazione eclettica per uno spazio ideato come incubatore di arti contemporanee, che mescola una scuola annuale di discipline teatrali con laboratori di arti visive, corsi di video e cinematografia con i cineforum, i concerti, vari eventi teatrali tra cui un festival estivo.

Non semplici programmazioni di spazi, quindi, ma progetti artistici dove ospitare il lavoro di altri, lo sviluppo di una rete di incontri, collaborazioni, ispirazioni, pratiche artistiche. Spazi teatrali come il Rialto Santambrogio e il Kollatino divengono a Roma luoghi di incontro o suggestione, festival come Short Theatre, organizzato dall'Accademia degli Artefatti, o Zoom Festival a Scandicci concentrano la loro attenzione sulla visione degli spettacoli delle nuove compagnie, teatri stabili come il CSS di Udine o festival internazionali come Fabbrica Europa, Romaeuropa, B-Motion a Bassano del Grappa aprono le loro porte ai giovani e divengono veri e propri incubatori di impresa.

Convegni, incontri e articoli sono in questi anni dedicati all'emergere della nuova scena teatrale, fino ad arrivare, nel 2010, al Premio Speciale Ubu 2009, che viene assegnato a Santasangre, Babilonia Teatri, Muta Imago e Teatro Sotterraneo, "gruppi guida dell'attuale cambio generazionale, per la loro capacità di rinnovare la scena mettendo alla prova la tenuta del linguaggio e facendo emergere gli aspetti più inquieti e imbarazzati del nostro stare nel mondo attraverso l'uso intelligente di nuovi codici visuali"¹².

Fra operatori

L'emergere e il consolidarsi della nuova scena non poteva non invitare gli operatori a un'attenta riflessione sulla mutazione del panorama culturale di quegli anni.

Nel luglio 2009 si tenne a Sansepolcro, nell'ambito di Kilowatt Festival un convegno aperto a quegli operatori che, programmando nei loro spazi o festival le giovani generazioni, dimostrarono un'attenzione particolare verso il contemporaneo. Vietato parlare dell'aurora. Proposte concrete per il lavoro delle giovani compagnie italiane e dei teatri e festival che le programmano vide la partecipazione di oltre cento direttori di teatri, festival, spazi e rassegne.

Durante il convegno, dopo tre giorni di gruppi di lavoro ristretti nei quali ogni operatore ebbe la possibilità di confrontarsi con altri colleghi sulle proprie pratiche d'azione, emerse un panorama nazionale profondamente frastagliato e disomogeneo. Accanto a piccole strutture molto attive e orgogliosamente fiere della loro alterità, coesistevano (come del resto ancora oggi) festival e teatri stabili d'innovazione, che non hanno rinunciato alla loro missione originale, piccole e medie strutture, profondamente radicate nei propri territori d'appartenenza, che affiancano all'ospitalità e alla valorizzazione del nuovo un meccanismo di laboratori e azioni formative, garantendo la sussistenza del loro progetto complessivo. Di fronte a esigenze e bisogni nuovi, la maggior parte degli operatori riuniti a Sansepolcro concordò nell'affermare che era propria responsabilità il

¹² Dalle motivazioni della giuria, consultabili online su <http://www.ubulibri.it>.

farsi carico di una proposta concreta di cambiamento del sistema teatrale.

Per intervenire in maniera attiva in questo cambiamento sembrava necessario che il sistema italiano degli operatori attenti alla contemporaneità arrivasse a parlare in maniera più unitaria. Pertanto, il primo obiettivo individuato fu la costituzione di un soggetto che avesse la forza di essere un interlocutore riconosciuto da tutti, per portare avanti istanze ritenute comuni all'intero sistema.

Emerse quindi la volontà di creare un tavolo di lavoro che prima studiasse nel dettaglio la situazione attuale, poi formulasse proposte concrete di riforma del sistema italiano dello spettacolo dal vivo, con particolare riferimento alla contemporaneità. A partire dal settembre 2009 quel tavolo si attivò, coinvolgendo una ventina di operatori che lavorarono in sessioni di lavoro a Castiglioncello, Siena, Roma, Milano, Campsirago e Mondaino. Durante questi incontri furono analizzati gli elementi di forza e di debolezza del sistema teatrale, e successivamente furono formulate proposte di azione come la definizione di un manifesto identitario, la redazione di un codice deontologico degli operatori, l'individuazione di alcuni punti base per la modifica dell'attuale sistema dei finanziamenti e lo sviluppo di proposte per arrivare a una maggiore tutela di tutti i lavoratori dello spettacolo dal vivo. Il materiale così elaborato durante un anno di lavoro fu inviato a tutti gli operatori invitati a Bassano nel settembre 2010, per costituire prima una piattaforma di discussione delle proposte elaborate in questo percorso e dare poi vita a un organismo di progettualità condivisa, concreto strumento in cui si potessero riconoscere tutte le realtà della scena contemporanea impegnate nell'attività di programmazione.

C.Re.S.Co. - Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea nasce il 4 settembre 2010 a Bassano del Grappa dove Operaestate Festival Veneto ospitò, all'interno della sezione B-Motion dedicata alle giovani compagnie del teatro e della danza, l'incontro nazionale delle realtà della scena contemporanea italiana. È questo un altro momento di confronto fra artisti e operatori che sta tuttora, faticosamente, cercando di cambiare le regole del gioco.

Attualmente C.Re.S.Co. conta oltre un centinaio di soci in tutto il territorio nazionale e articola il suo lavoro in cinque tavoli di lavoro, dedicati all'elaborazione di un codice deontologico a cui sono tenuti ad aderire tutti i soci e che si rivolge agli operatori, programmatori e artisti, all'analisi del sistema dei finanziamenti per l'elaborazione di proposte concrete sui nuovi decreti ministeriali, all'approfondimento delle problematiche relative ai temi previdenziali, assistenziali e inerenti alla sicurezza sul lavoro, alla progettazione e ai rapporti internazionali e, infine, ad un momento di riflessione sul contemporaneo chiamato laboratorio delle idee¹³.

Tutto bene, quindi?

Nel mese di febbraio 2014 Roberto Scappin di Quotidiana.com diffonde un appello al "Teatro Assente", ovvero a quegli artisti e gruppi del teatro italiano speri-

¹³ Cfr. <http://www.cresco.it>.

mentale (ma anche semplicemente “nuovo” e/o “contemporaneo”) che non rientrano nelle programmazioni degli Stabili: Daniele Timpano, Menoventi, Capotrave, Gli Omini, Teatro Sotterraneo, Città di Ebla, gruppo nanou, Francesca Proia, inQuanto Teatro, Muta Imago, Fagarazzi & Zuffellato, Cosmesi, assieme a compagnie e artisti già storicizzate: Kinkaleri, Claudio Morganti, Sacchi di sabbia, Andrea Cosentino, Deflorian-Tagliarini, Accademia degli Artefatti, Scena Verticale, Tony Clifton Circus, Elvira Frosini/Kataklisma, Motus, Fanny & Alexander, Lisa Ferlazzo Natoli, Silvia Rampelli, Danio Manfredini, Cristina Rizzo, Masque Teatro, MK.

Poi ci sono i teatri stabili privati, i teatri stabili di innovazione, i circuiti teatrali... Abbiamo scelto di non segnalare quelle presenze del nuovo teatro che qua e là fanno capolino in alcuni stabili poiché rappresentano un’eccezione e non costituiscono certo un autentico riconoscimento delle nuove creatività. Crediamo che nessuno dei teatri citati possa essere assunto a modello solo perché possiede uno spiraglio di consapevolezza rispetto al teatro contemporaneo. Ciò che sollecitiamo è un ripensamento più ampio del sistema teatro. I cartelloni delle stagioni teatrali finanziate dal Ministero possono cambiare¹⁴.

Molte delle stesse compagnie che con la loro vitalità e carica prorompente avevano suggerito la prospettiva di un imminente ricambio generazionale si trovano nell’elenco di Scappin. Cosa è successo? La ballerina di Cosmesi in *Mi spengo in assenza di mezzi* danzava grazie alla presenza di un uomo ricoperto di lampadine accese, e moriva lentamente con il progressivo allontanamento di questi. È un’immagine poetica e crudele nello stesso tempo, che mi torna in mente ogni volta che penso agli ultimi anni di queste compagnie.

I finanziamenti elargiti nel 2007, in una fortunata congiuntura economico-politica, portarono all’attivazione di progetti e la diffusione di risorse *ad hoc* per i giovani del Nuovo Teatro che permisero l’emergere di molte realtà artistiche che vivevano, in maniera ferocemente creativa, nel sottobosco di progetti e fermenti culturali di cui erano molto spesso i primi ideatori. I tagli progressivi e sempre più netti hanno tarpato le ali a molti festival, hanno portato molti spazi a chiudere i battenti, molti progetti a morire. Le prospettive future sono plumbee, e anche quegli operatori che hanno continuato per anni a dimostrare che, con fantasia e inventiva, si riusciva ad avviare al taglio dei finanziamenti, devono riconoscere che senza nessuno spiraglio di speranza anche la fantasia muore. Possiamo pensare, come suggerisce Roberta Ferraresi nell’articolo uscito quest’estate su Doppiozero, che a parte alcuni casi felici di festival, teatri, spazi residenziali, rassegne, sia mancato generalmente un ampio respiro progettuale, e che, nonostante gli sforzi di alcuni, in altri casi si sia investito nell’entusiasmo del presente, senza curarsi troppo di elaborare un ragionamento di sistema.

Non è tuttavia solo un problema legato ai finanziamenti pubblici, alcuni “vizi” del mercato teatrale hanno la loro parte consistente di colpa: la richiesta di debutti, di *site specific*, di esclusive in molti festival estivi costringe alcuni spettacoli a una vita breve, a bruciarsi nel giro di un anno, impone alle compagnie una produzione conti-

¹⁴Dall’appello di Roberto Scappin, pubblicato su “Delteatro”, 28 maggio 2014.

nua di spettacoli e progetti sempre nuovi. I bandi riservati quasi esclusivamente agli under 35, lontani ormai dall'essere un'opportunità per una fascia di artisti alcuni anni fa esclusi da buona parte del mercato, tagliano fuori una serie di artisti "colpevoli" di essere in quella età di mezzo fra i 35 e i 50, non più giovanissimi e non ancora "maestri". Di contro, a questi artisti under 35 si riservano molto spesso sezioni o cartelloni specifici all'interno di alcune programmazioni, per i quali i curatori destinano ovviamente cachet molto inferiori a quelli degli artisti "adulti". Nel corso di questi anni il fatto di essere giovani ed emergenti è diventato un dato strutturale, convertendo la contingenza dell'elemento generazionale in categoria estetica, valida al di là dell'effettivo valore della proposta artistica.

In questo *stato di gioventù forzata* credo che uno dei problemi sia che a questa nuova scena teatrale non viene riconosciuto, dallo stesso sistema teatrale, il tempo per il consolidamento del proprio linguaggio artistico. Molte formazioni artistiche che sono venute alla ribalta negli ultimi anni erano composte da artisti di diversa provenienza che, al termine di un percorso collettivo, hanno manifestato il desiderio di affrontare percorsi artistici individuali, come nel caso dei Santasangre, e in parte del Teatro Sotterraneo. Aspirazioni legittime, che devono essere elaborate da parte dei membri restanti della formazione artistica per un riassetto sano degli equilibri interni e che necessitano di tempo. Lo stesso tempo che deve essere riconosciuto a tutti gli artisti per sperimentare il proprio linguaggio e lavoro, tempo di creazione e riflessione, necessario come le risorse per produrre e gli spazi per lavorare in un'ottica diversa da quella sperimentata finora.

Clarissa Veronico

PUGLIA ANNI X

Premessa

Questo viaggio teatrale per la Puglia comincia con il cinema.

È quasi una coincidenza ma è impossibile non coglierne il segno.

È stato proiettato da poco il film documentario *In viaggio con Cecilia*, di e con Cecilia Mangini e Mariangela Barbanente.

Cecilia Mangini ha 87 anni, l'avevo conosciuta due anni fa in occasione di una bella presentazione dei suoi documentari nell'ambito del Festival dei Saperi e delle Pratiche delle Donne. Era stata allora la volta di *Essere donne*, *La briglia sul collo*, *Maria*, *Comizi d'amore*: un lungo percorso in un'Italia di trenta anni fa, quando Cecilia Mangini l'aveva attraversata tutta, soffermandosi soprattutto in Puglia, per segnare con la macchina da presa il cambiamento epocale dall'economia contadina a quella industriale. Di lei mi aveva colpita la straordinaria sensibilità e intelligenza, la determinazione e l'inarrendibilità.

In quella occasione ci disse che con molta paura, forse, sarebbe tornata a girare. E ora eccola qua, due anni più matura, nel suo nuovo percorso.

Il film *In viaggio con Cecilia* torna sui luoghi, torna in Puglia e riprende addirittura gli stessi spazi e le stesse città di trent'anni prima, ritrova gli operai dell'Italsider intervistati da giovani e oggi in pensione. Attraversa la città di Taranto con i suoi fumi e il suo movimento politico, entra nelle case, si ferma davanti al Nuovo Teatro Verdi di Brindisi a parlare con i ragazzi della movida notturna, fotografa bellissimi cieli e campagne desolate. Crudelmente e tagliente lo sguardo di prima, e ancora crudelmente lo sguardo di oggi, solo che l'oggetto è cambiato. Quelle voci nitide degli intervistati, degli operai, delle donne, dei passanti che a volte si nascondevano nel coro ma poi riprendevano in assolo, oggi sono come smorzate, in parte senza speranze, arrabbiate ma senza toni, afasiche.

Poi il documentario finisce e Cecilia Mangini viene accolta dall'abbraccio di questa sua terra d'origine e mentre parla e si parla della Puglia, di ciò che ha filmato, di ciò che ha visto, mi colpisce la straordinarietà della sua voce fuori dal coro: "questa è una regione profondamente ferita".

Capitolo 1: Il contesto

La Regione Puglia si dota di una legge regionale in materia di spettacolo nel 2004 (L.R. 29/4/2004, n. 6) e con i successivi Regolamenti (ultimo n. 17 del 22/10/10) stabilisce le modalità e le procedure di attuazione della legge al fine di disciplinare l'azione regionale in favore dei soggetti pubblici e privati che operano nell'ambito dello spettacolo. La legge regionale, voluta dal Presidente Raffaele Fitto con il for-

te contributo dell'Agis e di una commissione di esperti, istituisce il FURS e l'Albo Regionale dello Spettacolo suddiviso nei settori del teatro, danza, musica, cinema, spettacolo viaggiante e circense, a loro volta distinti per criteri di produzione, distribuzione, esercizio, promozione, festival, rassegne. Riconosce inoltre i soggetti di interesse regionale, ovvero gli Enti, le Fondazioni e i Consorzi cui la Regione partecipa in qualità di socio. L'istituzione dell'Albo in particolare è cosa nuova poiché per accedere sono previsti specifici requisiti di storicità e attività, oltre che il documentato possesso di criteri quantitativi e qualitativi al fine dell'ottenimento dei contributi. Nel 2004 insomma cessa una volta per tutte il criterio della distribuzione dei contributi a pioggia e la Regione si allinea per approssimazione ai criteri del regolamento ministeriale. Non solo, con l'istituzione di programmi triennali punta sulla promozione non occasionale della cultura e dello spettacolo per dare nuova vita e nuova immagine al territorio pugliese.

Proprio questa legge voluta da Fitto prende il via in un contesto insolito e originale per la Puglia. Con una campagna elettorale ad altissimo impatto comunicativo, fondata sull'elogio della differenza, nel 2005 diventa presidente della Regione Nichi Vendola.

La novità non è di poco conto se si pensa che proprio la Puglia era stata fino ad allora uno dei più grandi bacini elettorali di Forza Italia, avamposto e terra di sperimentazione delle politiche imprenditoriali, industriali e culturali iperliberiste dagli anni Ottanta in poi.

Nel 2005 gli striscioni elettorali che citano stralci di poesie, i manifesti col volto di Nichi Vendola marchiato a chiare lettere con le parole *diverso, estremista, pericoloso* (e naturalmente la relativa specifica sul diverso da cosa, estremista e pericoloso per chi) impattano una regione ormai abituata da sempre alla destra e ai suoi uomini. La campagna elettorale diventa una specie di tsunami. Vendola istituisce le "fabbriche di Nichi", ovvero comitati di giovanissimi e meno che si occupano di web, social, creative e che suggeriscono, propongono, immaginano quella che poi sarà richiamata come la Puglia Migliore. La vittoria elettorale del 2005 si connota da subito come una vittoria fondata sulla creazione di un nuovo immaginario, parole nuove, età nuove (per quanto l'ex presidente Fitto fosse a sua volta da poco quarantenne), dunque una nuova cultura. I primi anni di lavoro sono anni di grande sterzata e di rinominazione del reale. L'assessorato alla cultura prende il nome di Assessorato al Mediterraneo, Pace Attività Culturali indicando chiaramente i nuovi obiettivi di una regione dai chiari confini marittimi e orientata alla *vision* europea 2007-2013.

In questo contesto prendono il via alcune iniziative cardine, garantite dal sapiente utilizzo dei fondi FESR-Fondo Europeo di Sviluppo Regionale, finalizzati alla valorizzazione culturale del territorio anche con finalità turistiche: nasce l'Apulia Film Commission per il cinema, parte la stretta sinergia con il Teatro Pubblico Pugliese per la programmazione e la distribuzione internazionale, il programma Puglia Sounds per il circuito delle musiche, la riunificazione delle diverse APT in un'unica agenzia Puglia Promozione, senza dimenticare il programma Bollenti Spiriti, inaugurato nel 2005 dall'Assessorato alle Politiche Giovanili e Cittadinanza Sociale, articolato in molteplici azioni a sostegno dell'imprenditoria giovanile, il recupero di beni pubblici da destinarsi ad attività culturali aggregative, finanziamenti a idee-progetti imprendi-

toriali under 35, lotta alle mafie e diffusione della cultura della legalità.

Molti dei giovani animatori delle fabbriche di Nichi, quasi tutti a dire il vero, trovano collocazione e risposte all'interno di questi nuovi gangli culturali. Quanti non avevano partecipato allo tsunami traggono comunque beneficio dalla messa a disposizione di bandi e call pensati in primo luogo per gli under 35: nascono associazioni culturali e microimprese, nascono progetti. Nel mondo del teatro fioriscono e si consolidano giovani compagnie, talvolta in rotta di collisione con quelle storiche poco abituate agli Info Day, ai Camp, alle Reti, che pure in rari casi riescono a cogliere il vento del cambiamento e a posizionarsi, forti della storicità e dei requisiti quantitativi accumulati per anni.

Nel 2012 sono iscritti all'Albo 228 enti privati, di cui 47 per il teatro, oltre a 4 riconosciuti di interesse regionale quali il Consorzio Teatro Pubblico Pugliese, La Fondazione Petruzzelli e Teatri di Bari, la Fondazione Paolo Grassi Onlus di Martina Franca, la Fondazione La Notte della Taranta di Melpignano¹.

Le residenze teatrali

Nel 2008 si comincia a parlare senza più imbarazzi di industria creativa e sempre grazie ai fondi europei la Regione affida al Teatro Pubblico Pugliese il primo bando per le residenze teatrali: Teatri Abitati. L'articolo 8-bis del regolamento definisce le Residenze quali progetti di attività pluriennali, proposti da soggetti di produzione dello spettacolo dal vivo, che consistono nella gestione e nella programmazione di uno spazio pubblico (di proprietà o comunque nella disponibilità esclusiva di un ente locale o di un ente pubblico) attraverso una convenzione pluriennale tra lo stesso soggetto e l'Ente. Il progetto di residenza include, altresì, un'attività di produzione del soggetto proponente e un'attività di promozione e formazione del pubblico.

Con le residenze nasce dunque un'azione di sistema tra enti pubblici, dotati di spazi teatrali e compagnie regionali di teatro o di danza che in questi luoghi si stabilizzano per gestirli.

Il primo bando per le residenze attribuisce a 18 compagnie, alcune delle quali in partenariato tra loro, 11 teatri comunali da gestire. I bandi successivi vengono pubblicati nel 2010 e nel 2013.

Sono proprio queste compagnie, residenti in spazi pubblici poco o male utilizzati, a essere chiamate a rappresentare la novità più significativa del nuovo corso teatrale post 2005 e del nuovo utilizzo dei fondi europei. Il nome è bellissimo. Teatri Abitati era stato il sogno di tutti i gruppi costituiti il secolo prima e di tutti i gruppi del nuovo teatro 1980-2000. Niente più cantine, capannoni ricollocati a prezzi considerevoli, masserie o addirittura acquisti di edifici privati a suon di ipoteche, ma teatri veri, comunali, all'italiana in molti casi, affidati a artisti più o meno giovani a patto che aves-

¹ L'albo è consultabile e scaricabile in pdf sul sito della Regione, <http://www.regione.puglia.it>. Ai fini di una comparazione negli anni, si veda anche l'albo 2014, che registra una lieve perdita di strutture.

sero i requisiti di accesso, fossero voluti dalle rispettive amministrazioni con apposita convenzione e delibera, fossero capaci di programmare, gestire, amministrare, formare, creare sinergie, partenariati, indotto, ricaduta economica nel territorio e, naturalmente, essendo soggetti della produzione, produrre.

Il progetto riceve importanti riconoscimenti: l'Eolo Awards nel 2011, il Premio Hystrio Altre Muse nel 2012, il Premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro nel 2013. Dall'altro lato del proscenio, le compagnie sono schiacciate dal peso della complessa gestione amministrativa dei fondi europei. Alcune sono composte da bravissimi organizzatori ma non da altrettanti artisti, altre fanno belle produzioni ma incontrano enormi difficoltà gestionali, alcune per fortuna riescono a fare entrambe le cose. Fatto sta che le compagnie in residenza allo start del 2009 si trovano a inaugurare un modello unico in Italia: dare o addirittura ri-dare vita a territori periferici, tradurre in atto le istanze regionali tese a modificare lo *status quo*, praticare la sfida lanciata anni prima dal raggruppamento dei teatri senza tetto, trovandosi per la prima volta "con tetto e con legge". Leggendo il progetto sulle residenze come fosse un progetto europeo, quale appunto la fonte di finanziamento, appare chiaro l'obiettivo generale e specifico della Regione: la valorizzazione del territorio, l'apertura e la restituzione alla fruizione pubblica di beni architettonici ristrutturati con soldi pubblici ma spesso chiusi o funzionanti solo in pochi mesi dell'anno, la creazione di nuovi posti di lavoro nel settore dell'arte e della cultura, la formazione e l'incremento del pubblico. Le azioni tese al raggiungimento di questo obiettivo sono molteplici, e la produzione artistica è una di queste. Ma se per l'amministrazione regionale la differenza tra obiettivo e azione è chiara, non lo è altrettanto per gli operatori, i critici, gli amministratori e i rappresentanti politici dell'arte. Si genera l'equivoco o semplicemente l'aspettativa, che la produzione artistica sia parte dell'obiettivo stesso, e che le compagnie in residenza insomma siano proprio la nuova misura pugliese dei processi e dei prodotti artistici, che la disponibilità di una casa teatro sia, e debba essere, garanzia di qualità. L'equivoco del resto si presta benissimo alla nuova rappresentazione della Puglia. Alle immagini nuove, alle parole nuove si sarebbe accostato benissimo anche il nuovo teatro. Cavalcando più o meno consapevolmente questa confusione tra obiettivo e azione, la visibilità del nuovo corso, la narrazione della nuova Puglia usa come indicatori di valutazione contemporaneamente lo sviluppo economico culturale e lo sviluppo artistico. E mentre lo sviluppo economico culturale è fuor di dubbio, lo sviluppo artistico crea una nuova nominazione: "teatro pugliese".

All'inizio il rapporto tra teatro e impresa è pesante, il processo di relazione con i territori e addirittura di valorizzazione degli stessi ha bisogno di tempi lunghi e di dedizione totale. Lo sforzo culturale richiesto non è condizione necessaria e sufficiente per tradursi in prodotto artistico. E allora le compagnie? Il Teatro Pubblico Pugliese usa diversi sforzi per rendere visibile la produzione artistica frutto delle residenze teatrali nel contesto nazionale. Sin dal 2009 si impegna in accordi di programma, attività di disseminazione dei risultati e occasioni di confronto. Alcune delle compagnie con vocazione al teatro per ragazzi vengono presentate, in maniera strutturata, nel festival Una città per gioco di Vimercate, lo stesso accade nel Festival Internazionale Castel dei Mondi con un'ampia sezione in dieci spettacoli tutti provenienti dai Teatri

Abitati. Proprio l'idea di strutturare la provenienza degli spettacoli da una stessa condizione e premessa, rivela però l'equivoco: un conto sono le pratiche politiche e un conto sono le pratiche artistiche. Se le prime avevano destato l'interesse nazionale, le seconde non riscuotono altrettanto successo e con buona pace di tutti le compagnie in residenza proseguono il loro percorso individuale, in rete tra loro, in connessione con i territori, con spettacoli più o meno belli e tanti sforzi soprattutto nella gestione finanziaria.

Il bando per la gestione 2010-2012 raddoppia il bilancio messo a disposizione. La disponibilità di questi nuovi spazi facilita l'accesso anche a quelle compagnie rimaste comunque senza tetto e apre a una dimensione di "mercato" prima inesistente. Da una condizione che contemplava esclusivamente due Teatri Stabili d'Innovazione e molti spazi comunali gestiti unicamente dalle amministrazioni socie o meno del Consorzio Teatro Pubblico Pugliese, si passa a una più ampia possibilità di circuitazione e di proposta: una boccata d'ossigeno per la pratica di nuovi linguaggi e di una nuova idea di teatro.

Genius loci

La novità Puglia è talmente dirompevole che si comincia a parlare di "teatro pugliese" come se fosse un *genius loci* regionale. Mentre scema l'interesse a rappresentare le residenze teatrali attraverso i loro prodotti artistici, al punto che nell'ultimo bando il parametro della produzione è citato tra le premialità; mentre si rarefanno le occasioni di approfondimento sul senso di una residenza nel processo artistico, la macchina della nomina è già partita suo malgrado. E dove non trova risposte, sposta l'interesse volta per volta su soggetti sempre nuovi, sempre più giovani o sempre più diversi. La grande occasione diventa per gli artisti una sorta di gabbia.

Nel 2011 il Festival Castel dei Mondi di Andria, diretto da Riccardo Carbutti, viene definito "il festival più importante d'Italia a sud di Napoli". Moltissimi spettacoli, platee con posti esauriti già da molti giorni prima, presenze internazionali e ospiti da tutta Italia. Eppure l'esposizione mediatica della Regione fa in modo che tra tutti gli spettacoli si torni a parlare di teatro pugliese. In realtà erano presenti dall'estero: uno spettacolo di circo francese, un concerto inglese, uno spettacolo italo-australiano, una performance italo-inglese; dall'Italia: due compagnie venete, una calabro-milanese, una toscana, una piemontese, una romano-romagnola, due romane, una siculo-lombarda, una pugliese-emiliana, finalmente tre pugliesi di danza contemporanea, una pugliese su testo inglese, una pugliese con agibilità calabrese, sette pugliesi e due pugliesi agli esordi. Insomma su ventotto spettacoli, sette erano dotati di carta d'identità certa: il 25%. La critica teatrale però parla quasi esclusivamente di questo venticinque per cento che, eccezion fatta per la compagnia Fibre Parallele, non ha brillato. Che cosa è successo nella *Puglia Felix*? La definizione "teatro pugliese" è diventata una chiave di lettura identitaria, stretta come qualsiasi identità che non c'entri con il teatro. Si è equivocato.

Si è pensato che lo spettacolo dal vivo potesse far parte integrante di un rinnovato o addirittura inaugurato marketing territoriale, essere allo stesso tempo oggetto e

progetto di un territorio da promuovere, sviluppare e rendere attrattivo. Il nuovo teatro pugliese entra nell'invenzione di una idea di territorio/area geografica e ne paga lo scotto. Nel mercato è l'avvento del glocal. Ma per fortuna l'arte è un'altra storia.

Capitolo 2: Il teatro classe 2000 tra storia e geografia

Il nuovo teatro in Puglia nasce e cresce alla presenza stimolante, e qualche volta ingombrante, di due strutture: i due Stabili d'Innovazione Teatro Kismet OperA a Bari e Cantieri Teatrali Koreja a Lecce. Le altre esperienze significative per offerta artistica e impegno formativo sono rappresentate dal Teatro Abeliano di Bari, dal CREST di Taranto, dalla Compagnia Astragali di Lecce e dal Cerchio di Gesso di Foggia.

La nuova generazione che vuol vedere e fare teatro alle soglie del 2000 passa necessariamente da qui. E da qui, nell'ultimo decennio del secolo scorso, passano compagnie e maestri importanti che lasciano il segno: Teatro Valdoca, Teatro delle Albe, Santagata e Morganti, Leo de Berardinis, Danio Manfredini, Societas Raffaello Sanzio, César Brie, Pippo Delbono, Ascanio Celestini, Marco Paolini, Gabriele Vacis.

Soprattutto si struttura e trova interlocutori attenti una delle esperienze più importanti per le giovani compagnie dagli anni Novanta in poi: il Premio Scenario.

Nato con l'intento di creare un dialogo tra due generazioni teatrali, quella che negli anni Settanta e Ottanta aveva avuto la forza e la visionarietà di sbaragliare vecchi linguaggi e di reinventare visioni, e quella dei più giovani che sembravano prigionieri di un'eterna formazione che non permetteva autonomia creativa, il Premio Scenario arriva in Puglia grazie alla visione lunga di due direttori artistico organizzativi: Paolo Ambrosino a Bari e Franco Ungaro a Lecce. Attraverso l'istituzione di un bando, le compagnie e i teatri aderenti all'Associazione Scenario si impongono e propongono di incoraggiare e incentivare la produzione artistica di gruppi molto giovani, seguendo il percorso per tappe e attribuendo al vincitore, oltre che un cospicuo premio in denaro per la produzione dello spettacolo, visibilità e circuitazione.

Da questa esperienza nascono compagnie importanti in tutta Italia. A Bari si afferma con la vittoria del 1993 la compagnia Japigia Teatro con lo spettacolo *Sonia la rossa*, il cui regista e autore è Mariano Dammacco, successivamente protagonista di esperienze significative lontano dalla Puglia. Il Premio Scenario dimostra che è possibile avere vent'anni e fare teatro e, soprattutto, farlo mostrandosi a un pubblico di oltre 80 operatori con cui parlare del processo artistico, delle ragioni e motivazioni. È tempo di cerniere e l'istituzione di questo premio, tutto il percorso di formazione del pubblico, il rapporto con le scuole, la trasformazione del teatro in centro di vita e di rigenerazione urbana negli anni Ottanta e Novanta, crea un sano ponte generazionale che concorre alla nascita delle nuove compagnie di oggi.

Nel 2003 partecipano al Premio Scenario per la prima volta Roberto Corradino, oggi responsabile artistico della compagnia Reggimento Carri, e Michele Sinisi, condirettore della compagnia Teatro Minimo di Andria, che si aggiudica la menzione speciale con lo spettacolo *Murgia*. Nel 2005 vince lo spettacolo *Il deficiente* di Gian-

franco Berardi e Gaetano Colella entrambi di Crispiano, Taranto. La generazione del nuovo teatro in Puglia, quasi tutta, ha avuto il suo trampolino attraverso questa importante partecipazione.

Nonostante la forte chiamata al teatro d'impresa, molte compagnie si costituiscono per coppie, altri addirittura sono soggetti singoli. L'idea di gruppo appartiene solo a poche esperienze principalmente legate al teatro per ragazzi. È sicuramente il riflesso delle difficoltà economiche del settore, ma anche di un cambiamento nelle possibilità e nel modo di intendere i percorsi creativi.

Nel disegnare una geografia, assolutamente non esaustiva, del teatro nato in questo ultimo decennio, alcuni elementi sembrano attraversare e accomunare i processi artistici pur da un capo all'altro della Regione: sono temi e linguaggi ricorrenti che disegnano radici storiche e sociali di provenienza, approdi e condizioni dell'essere, immagini e immaginario.

Lingua e radici

È tornata in scrittura la lingua-dialetto o per lo meno l'inflessione dialettale, testimone a volte di una radice che compone l'appartenenza al territorio, altre volte semplicemente di una volontà di segnare la propria identità con qualche rischio folclorico. Alcune compagnie portano in scena una poetica fotografica, quasi naturalistica, di un universo mondo geograficamente collocato al Sud. La famiglia, i riti sociali ad essa legati, tra tutti il matrimonio e il funerale, l'accesso al lavoro, la casa come luogo in cui si deposita il conflitto, attraversano ancora, quasi ostinatamente, l'orizzonte poetico di compagnie anche molto differenti tra loro.

Teatro Minimo. Nasce nel 2001 dall'incontro tra Michele Sinisi e Michele Santeramo, il primo attore, il secondo soprattutto autore. Nel 2003 la coppia teatrale si presenta al Premio Scenario con *Murgia (cartolina di un paesaggio lungo un quarto)*, che riceve la menzione speciale della giuria.

Il riconoscimento è importante perché *Murgia* è la pietra angolare del loro percorso artistico. La radice e lo sradicamento sono il terreno di una scrittura che attraverso la solidità del racconto, pone al centro della scena la rappresentazione di un contemporaneo assolutamente informato dalla memoria, dalla tradizione, dal rapporto con la terra e l'origine. La perdita di identità dentro l'eccesso di identificazione valoriale di un passato mai superato, nella cultura meridionale soprattutto, è il fulcro del loro teatro e della loro narrazione. Omaggio alla radice e gusto della vivisezione delle sue punte più estreme: la famiglia, il rapporto tra fratelli, la figura genitoriale, il lavoro, il rito. Il loro è un teatro che non può fare a meno dei fatti, fatti raccontati e fatti che accadono in scena: inizio, sviluppo e fine. Non è un caso che i testi di Santeramo, oltre ad essere editi, sono tra i più premiati: Premio Riccione 2011 per il testo de *Il Guaritore*, Premio ANCT nel 2013, Premio Hystrio alla Drammaturgia 2014. I suoi testi si possono mettere in scena e si possono leggere. Ma in scena (con Michele Sinisi e naturalmente gli altri attori con cui il gruppo collabora) appare la vera natura

di questa radice: ammalata, marcia, disfatta. Il contemporaneo raccontato dal Teatro Minimo è un quadretto antico che stenta a rompersi, ma a chi ben guarda rivela tutti i segni dell'abuso.

La compagnia collabora da anni con la Fondazione Pontedera Teatro e, per gli ultimi spettacoli, con il regista Leo Muscato. È titolare dal 2010 di una residenza Teatri Abitati nella città di Andria. Partecipa al Laboratorio Urbano MAT a Terlizzi. Non riceve finanziamenti ministeriali.

Teatro Scalo. Nasce nel 2001 dall'incontro tra Michele Bia, autore e regista anche cinematografico, e Franco Ferrante, attore. Il nome fa riferimento allo scalo ferroviario della piccola cittadina di provenienza, Modugno, a soli dieci chilometri da Bari, ma solo dieci anni fa ancora immersa in un clima lontano, di piccolo paese. Nel 2004 in uno spazio che è poco più di un garage, allestiscono un teatro e propongono la loro prima rassegna Carne cruda. Arriva per la prima volta a Modugno un teatro diverso, contemporaneo, "straniero". Soprattutto per la prima volta si apre un teatro gestito da una giovane compagnia e con le idee ben chiare in fatto di visione contemporanea. Nel Teatro Scalo trovano spazio anche le prime produzioni della Compagnia. La scrittura di Michele Bia parla di Sud, come origine e come luogo del conflitto, dello scontro, della rabbia. Attraverso un utilizzo serrato dei dialoghi, in cui forte è la lezione di Pinter, propone situazioni grottesche, tragicomiche. Franco Ferrante è l'ottimo interprete di un apparente "uomo di tutti i giorni", cui Bia affida di volta in volta ruoli che disegnano una vita al limite della norma, per disagio, per emarginazione, per diversità. Il teatro va di pari passo con il cinema e nel 2007 arriva la vittoria del David di Donatello per il cortometraggio *Meridionali senza filtro*. L'occasione crea cassa di risonanza per la produzione teatrale che corre sul filo di una drammaturgia sempre tesa allo sguardo sul sociale, una scrittura tragica, quella di Bia, per un attore irrimediabilmente comico, Ferrante. Lo spettacolo che li vede più maturi è del 2012: *Via del Purgatorio*, storia di una famiglia che ha deciso di suicidarsi la notte di Natale ma che, in attesa dei botti che attutiscano il loro rumore, si lascia andare a confessioni profonde che prendono i tratti dell'iper-realtà. Molto cinismo e ironia nella loro arte, e molta disperazione, denuncia di un Sud scuro e orgoglioso, massacrato e arrabbiato. La compagnia Teatro Scalo ha una tournée nazionale decisamente difficile, molto più radicato il lavoro sul territorio praticato in rete con altre compagnie e associazioni. Dal 2008 è titolare di diverse residenze in partenariato con altre compagnie. Dal 2013 partecipa al Laboratorio Urbano che recupera in teatro l'ex macello di Modugno. Non riceve finanziamenti ministeriali.

Fibre Parallele. Nasce nel 2005 con Licia Lanera e Riccardo Spagnulo. L'esordio vero e proprio appartiene al 2007 con la finale del Premio Scenario e lo spettacolo *Mangiarmi l'anima e poi sputala*. Sanguigni e irriverenti, intrisi di iconografia etnologica e spiazzanti nelle conclusioni, le due Fibre Parallele conquistano un'ottima attenzione di pubblico e di critica. Fondamentale nel 2009 è il debutto di *Furie de sanghe (emorragia cerebrale)*, uno spettacolo in lingua barese e italiano "dialettizzato", un quadretto di famiglia devastata dall'abuso e dal sopruso, coazione a ripetere di sche-

mi e comportamenti che diventano gabbia, altare e contraltare dell'ideologia del radicamento. *Furie de sanghe* è una casa grotta che è basso dei vicoli ma anche grotta preistorica, una famiglia abulica e morbosamente desiderante, personaggi maschere dell'umano, emarginazione del presente. Ma *Furie de sanghe* è anche il finale di un sorriso liberatorio, speranza e risoluzione del conflitto. Tutta la giovinezza e l'energia di Lanera e Spagnulo irrompono a sorpresa con questo spettacolo, grazie anche al coraggio di un allestimento scenico complesso e curato. Col sostegno dell'ETI e del Teatro Pubblico Pugliese lo spettacolo viene presentato all'estero: Skopje, Chambéry, Parigi. In Italia partecipa a numerosi festival e inizia una bella e articolata tournée. Con impegno e dedizione si impone come una delle migliori novità italiane (Premio Hystrio 2011). Seguono gli spettacoli *Duramadre*, *Have I None (non ne ho)*, fino ad arrivare all'ultimo *Lo splendore dei supplizi* che vale a Riccardo Spagnulo la candidatura Ubu come miglior attore under 30 e allo spettacolo la candidatura come migliore novità. Il teatro di Fibre Parallele sta nella capacità di fotografare il presente *quasi* com'è, una fotografia dai contrasti forti, sovraesposta, che riporta a una realtà deformata. Ma nel rapporto con questa realtà l'umano è elemento imprescindibile. Gli spettacoli di Fibre Parallele lasciano sempre accesa la luce in fondo al tunnel, e verso quella luce portano con sé gli spettatori. La compagnia riceve dal 2015 finanziamenti ministeriali.

Solitudini e sradicamenti

Solitudine poetica e solitudine sociale. Quasi un contraltare al tema del conflitto depositato nella relazione micro-macro mondo. Il proposito di abdicare da sé, lasciare, andare, è un altro dei temi ricorrenti. La lingua è ancora una volta linguaggio, ma è una lingua-dialetto esistenziale, accennata come parte indomita di un io sradicato.

Reggimento Carri. È una sigla che prende il nome dal 31° Reggimento dell'esercito italiano di stanza ad Altamura, ed è proprio originario di Altamura il suo fondatore, Roberto Corradino.

Il primo vero momento pubblico è con lo spettacolo *Perché ora affondo nel mio petto*. Il testo e la messa in scena traggono spunto da *Pentesilea* di Herinch von Kleist, ma di Kleist lo spettacolo ha solo l'odore e la struggente ansia di morte. In Puglia è fresca la migrazione di massa proveniente dall'Albania e dai paesi dell'Est e con essa la nuova prostituzione di strada e da chat. Pentesilea, regina delle amazzoni, nella (ri)scrittura di Corradino diventa una regina della notte che parla con accento rumeno-albanese, un'amante abbandonata, una regale puttana. *Perché ora affondo nel mio petto* è un canto senza consolazione al bisogno d'amore e di radici, è un atto di solitudine estrema e di vertigine di vita. Roberto Corradino fa vivere in scena una donna e un uomo, due posture fisiche e spirituali. Sembra uscito dal nulla con i suoi 29 anni, mentre è palese la vicinanza a molti stati dell'anima impressi nel teatro di Danio Manfredini o del primo Pippo Delbono. Da quello spettacolo parte il percorso di Reggimento Carri. Si misura con la scrittura di Giuseppe Montesano, Michel

Marc Bouchard, Jean-Luc Lagarce, Antonio Tarantino. Attraversa appuntamenti importanti come la produzione di *Cuore, come un tamburo nella notte* in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, affresco che riprende De Amicis e lo riconduce ai giorni nostri. Eppure questi appuntamenti, nati nel tentativo di costruire e rendere solido un gruppo di lavoro, non sono sufficienti a raccontare la sua poetica. Perché è nella poetica della solitudine che il teatro di Roberto Corradino, ad oggi, sa stare meglio. Da solo con gli spettatori. *Nudo e in semplice anarchia, Le Braci. Primo movimento*, fino ad arrivare all'ultima produzione *L'Osso Duro*, sono spettacoli che non possono fare a meno del pubblico, che cercano continuamente il dialogo, a volte la conferma della presenza, contemplanò l'interazione, chiedono quasi di essere continuamente interrotti dal pubblico. Gli appassionati della narrazione, nella poetica di questo teatro ne sentono la mancanza e ne denunciano l'assenza, nominandola spesso come assenza di regia. Reggimento Carri invece compone il suo processo artistico chiedendo allo spettatore semplicemente di stare al patto della solitudine condivisa, a volte al patto della disperazione o della felicità più intima, al patto d'anima. Roberto Corradino sta faticosamente costruendo la sua storia: apparizioni clamorose e tournée difficili da conquistare. A Bari ha un buon rapporto di sostegno produttivo con il Nuovo Teatro Abeliano e con il Teatro Kismet. Nessun finanziamento.

Compagnia Berardi Casolari. Apparso al pubblico nazionale nel 2005 con la vittoria del Premio Scenario per lo spettacolo *Il deficiente*, Gianfranco Berardi inizia la sua storia artistica con Gaetano Colella con cui condivide appunto il premio, il pensiero e la scrittura dei primi anni di lavoro. Anni fertili in cui i due attori-autori, accompagnati da attori altrettanto bravi, propongono forme teatrali apparentemente naturalistiche e narrativamente compatte ma che improvvisamente aprono le pieghe di amare contraddizioni e ferite. Insieme portano in scena *Nessuna omelia, Il deficiente, Popeye s.r.l.*: spettacoli importanti per la capacità compositiva e per la straordinaria energia di entrambi. Sciolta la coppia teatrale, il lavoro di Berardi prosegue con Gabriella Casolari, già incontrata precedentemente e diventata nel 2008 socia e partner artistica della Compagnia.

Moltissimi i premi e i riconoscimenti in Italia e all'estero, moltissime tournée e un omaggio speciale di Franco Quadri che per la Ubulibri pubblica e cura nel 2010 l'introduzione del libro *Viaggio per amore: dal Deficiente a Land Lover*. Il libro, che raccoglie i testi degli spettacoli, segna il carattere peculiare di questo teatro che giace sì nella forza scenica di Berardi ma non può non tenere conto di una forza ulteriore e interiore che è nella scrittura. Gianfranco Berardi è attore non vedente e gli anni della maturazione rivendicano questo limite come occasione poetica. Occasione di ricerca dello svelamento, della verità umana, esistenziale, noumenica. L'ultimo spettacolo, *In fondo agli occhi* (regia di César Brie), è la messa in scena quasi strampalata e destrutturata di una vicenda di coppia in un bar di provincia, ma ciò che resta al pubblico sono le parole di vita, la grazia dell'anima con cui i due protagonisti approfittano del palcoscenico per lanciare un grido di allarme e di amore.

La Compagnia Berardi Casolari ha ricevuto per diversi anni il sostegno produttivo amministrativo del Teatro Stabile di Calabria. Non riceve finanziamenti.

Nasca Teatri di Terra. La prima parola significa naso e anche nascere, teatri di terra è la ritrovata concretezza e l'origine. Entrambe le cose rappresentano Ippolito Chiarello, attore-autore di Corsano (Lecce), già presente in molte compagini teatrali e cinematografiche e associato prevalentemente alla lunga adesione ai Cantieri Teatrali Koreja. Nel 2002 Ippolito Chiarello inizia il suo percorso individuale e dà vita al progetto Nasca con lo spettacolo *Oggi Sposi*, ma la sua attività artistica è prevalentemente legata a un pensiero politico del fare teatro che trova espressione nel progetto di Barbonaggio Teatrale. L'occasione nasce nel 2008 con lo spettacolo *Fanculopen-siero Stanza 510*, tratto dal testo di Maksim Crisan per la regia di Simona Gonella. Lo spettacolo è il racconto di un'abdicazione da ogni ruolo sociale, di una fuga nella vita e nella realtà. Il protagonista, nel mezzo di una carriera fortunata, lascia tutto per andare a vivere per strada e scrivere. Portando fino in fondo l'esperienza di questo spettacolo, Chiarello lo trasforma in esatta coincidenza tra forma e contenuto. Nasce nel 2010 *Fanculopen-sier'off*, che fa del nomadismo teatrale l'occasione per un confronto diretto e libero con gli spettatori. Un'esperienza che lo porta in tutta Italia e Europa armato di una valigia e di uno scranno, al centro di un cerchio liberamente assemblato di spettatori, in cui ciascuno, fissato il prezzo e la disponibilità di tempo, può chiedere un pezzo dello spettacolo. Ponendo al centro della sua poetica il sapere dell'attore, Chiarello fonda così una pratica di ri-abitazione degli spazi, siano essi cortili, atri di teatri, strade, osterie o interi quartieri, andando a verificare in prima persona le modalità per intercettare e dialogare con gli spettatori, alla pari. Prima ancora che si parlasse diffusamente di sostenibilità, low cost ed etica dello scambio, il Barbonaggio Teatrale attraversa città e capitali europee mettendo alla prova la capacità del teatro di farsi ed essere necessario, senza scene, senza contratto, senza cachet, senza soprattutto i consueti riferimenti del mercato. Da questo esperimento nasce anche una rete di luoghi non teatrali disposti ad ospitare eventi performativi e a condividere una relazione d'arte diretta, nei quali Nasca chiama a partecipare altri attori nel segno della stessa visione poetica e politica. Il percorso del Barbonaggio Teatrale è raccolto nel film *Ogni volta che parlo con me* (2014, regia di Matteo Greco) realizzato con il contributo degli spettatori e degli spazi che lo hanno ospitato, cui successivamente si è affiancata la partecipazione dell'Apulia Film Commission e della rete dei Teatri Abitati. Accanto all'importante esperienza di nomadismo teatrale, in Puglia Chiarello è responsabile di progetti di residenza di gruppo, ancora una volta in spazi non teatrali, volti a indagare e esperire con attori e autori temi di volta in volta differenti, che trovano al termine del percorso un momento di condivisione pubblica.

A scenari solitari, nervosi e immateriali sono legate le esperienze di due compagnie di danza: Resextensa e Qualibò.

Resextensa, diretta da Elisa Barucchieri, ha sede a Bari e gestisce la residenza del Teatro Rossini di Gioia del Colle. Fortemente formata alla scuola di Carolyn Carlson, Barucchieri ha avuto il merito di catalizzare su di sé molte istanze delle compagnie di danza pugliese e di imporsi a livello nazionale con i propri lavori estremamente fisici e drammaturgicamente articolati. Insieme ad Anna Moscatelli porta in scena spettacoli

il cui tratto distintivo è il conflitto e la tensione depositata nei corpi e nella relazione. Resextensa è riconosciuta dal Mibact.

Qualibò, compagnia diretta da Lisa Masellis con Maristella Tanzi, Francesca Giglio e Carlo Quartararo, lavora da molti anni su un linguaggio anch'esso estremamente fisico ma informato da una visione più concettuale e tecnologica nell'utilizzo delle musica e degli elementi scenici. Importante per la maturità della compagnia è stato lo spettacolo *Cosa Vedi?* presentato al Festival Castel dei Mondi nel 2011. La Compagnia è partner della Residenza Teatri Abitati di Ruvo di Puglia e a Bari organizza il Festival di Danza Contemporanea Visioni di (p)arte.

Immagini e visioni

Paesaggio rurale e paesaggio urbano. Sud da cartolina e Sud da quartieri periferici. Uno dei tratti scenici è il corredo di immagini e di immaginario che sostengono lo spazio e il luogo di alcuni spettacoli. Come se il paesaggio non potesse fare a meno di stagliarsi nell'orizzonte poetico. Le luminarie delle feste, gli ulivi, il Sud pop e il Sud mediterraneo appaiono in messe in scena che riscrivono classici del teatro e li rivivono al contemporaneo, nel proprio tempo e nella propria terra.

La luna nel letto. Nasce nel 2002 dall'esperienza già consolidata dell'associazione Tra il dire e il fare, vocata principalmente all'educazione culturale per l'infanzia. Proprio dal rapporto quotidiano e profondo con i bambini, la Compagnia sviluppa la sua ricerca e inizia un capillare lavoro di laboratori, incontri con le scuole e con le famiglie, seminari e creazioni artistiche dedicate all'infanzia ma con una forte predisposizione al teatro *tout public*. Stabile a Ruvo di Puglia (Bari), si connota da subito come un vero gruppo, composto da attori e attrici, organizzatori, educatori, tecnici. Un gruppo portato a sintesi spettacolare da Katia Scarimbolo per la drammaturgia e da Michelangelo Campanale per la regia. Il primo spettacolo, *La Bella addormentata*, nel 2002, porta con sé il lungo lavoro di laboratori con i bambini sul tema del sogno e manifesta apertamente una poetica e una forma di scrittura che si compone dall'interazione e dalla partecipazione degli stessi destinatari dello spettacolo. La scenografia è elemento drammaturgico e registico. Nato dalle sapienti mani artigiane di Michelangelo Campanale, il grande letto della bella è anche casa, castello, luogo simbolico del sogno e riposo sotto un grande ulivo cui è affidata la narrazione. A partire da questo spettacolo la compagnia si impone a livello nazionale e costituisce un punto di riferimento per il teatro per ragazzi. Ricevono importanti premi gli spettacoli *Senza Piume*, per la regia di Damiano Nirchio, collaboratore di lunga data, e *Il vecchio e il mare*. L'ultimo spettacolo *Cenerentola. Across the Universe*, propone un'acuta indagine sul confine tra bontà e cattiveria e accompagna gli spettatori nelle loro stesse paure di preadolescenti in cerca di una strada per trovare se stessi e la propria libertà. Un lavoro di grande serietà che mette l'infanzia al centro della riflessione sul cambiamento civile. La luna nel letto fa parte di una rete di compagnie che ragionano sul teatro

per l'infanzia attraverso il gruppo di studio T.R.I (Teatro. Ricerca. Infanzia) e partecipa con altre residenze teatrali nazionali al progetto *Cartoline dall'Italia*. Dal 2010 è titolare di una residenza Teatri Abitati nel Comune di Ruvo in partenariato con la compagnia di danza Qualibò.

Factory Compagnia Transadriatica. Nasce nel 2009 ad opera di Tonio De Nitto, Paola Leone, Anna Miccolis e Fabio Tinella. Insieme mettono a frutto il lungo lavoro svolto in campo artistico, sociale e organizzativo prevalentemente a Lecce, molto del quale all'interno di Koreja. Il primo spettacolo è *Sogno di una notte di mezza estate*, prodotto all'interno della residenza Teatri Abitati di Nardò (Lecce) affidata a Terramare Teatro. Seguono nel 2012 *Romeo e Giulietta* e *Cenerentola*. Peculiarità di questo teatro è una riscrittura corale e colorata dei classici, riportati alla contemporaneità in una forma scanzonata e irridente che mescola scenografie da sagra di paese con tridimensionali immagini di libri illustrati, luci acide e costumi baroccheggianti con la semplicità del corpo dell'attore, poesia viva con musica pop. Gli spettacoli, pensati anche per il pubblico degli adolescenti e delle scuole superiori, riscuotono da subito un buon successo di pubblico e di critica. Nel 2011 *Sogno di una notte di mezza estate* è presentato all'Elfo Puccini di Milano per la rassegna Puglia in Scena organizzata dal Teatro Pubblico Pugliese. Nel 2013 *Cenerentola* partecipa al Fringe Festival di Edimburgo. La compagnia svolge anche un progetto di teatro con i detenuti della Casa Circondariale Borgo San Nicola di Lecce dal titolo *Io ci provo*, per il quale è sostenuta dall'Assessorato al Mediterraneo della Regione Puglia.

I linguaggi del teatro di figura

Nonostante la costante riduzione dei contributi pubblici nei confronti del teatro di figura e dello spettacolo viaggiante, vale la pena citare alcune esperienze che praticano questo antichissimo linguaggio. Nell'ambito del teatro di burattini si distingue la compagnia Burattini al Chiaro di Luna di Massimiliano Massari, burattinaio e scenografo che, rinnovando la tradizione di Pulcinella, conserva l'anima ribelle e resistente, tipica di questo linguaggio, con spettacoli curati nelle forme artistiche e nei contenuti. Con sede a Conversano (Bari), Burattini al Chiaro di Luna organizza la rassegna di teatro di figura Fiabe sotto le Stelle e co-gestisce la Casa delle Arti, spazio teatrale recuperato all'abbandono e sede di rassegne teatrali e cinematografiche.

Tra il teatro di figura e il teatro d'attore si colloca la Compagnia Burambò attiva a Foggia e fondata da Daria Paoletta e Raffaele Scarimboli. Burattini, pupazzi in gomma piuma e scenografie in carta pesta, sono gli elementi di un dialogo tra attori e spettatori di tutte le età. La compagnia nel 2012 ha vinto il premio Eolo Awards per lo spettacolo *Secondo Pinocchio*.

Fondata sul teatro d'attore ma con una potente presenza di oggetti, ombre e linguaggio circense è la Compagnia Principio Attivo Teatro di Lecce, nutrito gruppo di attori di diversa provenienza che, dopo importanti e fondative esperienze nel teatro contemporaneo, si sono riuniti intorno a un progetto di lavoro sul territorio caratte-

rizzato da un offerta molteplice. La poetica che contraddistingue i pur diversi spettacoli si fonda sulla poesia delle immagini: trasformazioni in atto di oggetti, ombre del corpo, forme che, accompagnate dalla parola, restituiscono spazi e mondi di poesia e surrealità. La compagnia ha vinto il premio Eolo Awards per lo spettacolo *La Bicicletta Rossa* nel 2013.

Conclusioni

La fotografia del teatro nato in Puglia in questo primo decennio del 2000 è senz'altro sfocata. Molte compagnie non sono citate, per esperienza troppo breve, oppure perché nate ben prima di questo arco temporale, oppure perché troppo localizzate.

Non sono citate esperienze importanti come il Teatro Civile Festival di Monte Sant'Angelo (Foggia) diretto da Franco Salcuni, il recente progetto Start Up ideato a Taranto da Gaetano Colella, la residenza innovativa della compagnia Thalassia a Torre Guaceto (Brindisi) che coniuga teatro e valorizzazione ambientale, la residenza della Bottega degli Apocrifi a Manfredonia (Foggia) che ha ridato vita a un territorio addormentato, coinvolgendo le scuole e ospitando progetti europei sugli scambi culturali.

È sfocata perché la Puglia è sicuramente una regione in movimento, grazie anche al nuovo corso politico-amministrativo che ha avuto il merito di intervenire potentemente nel settore culturale aprendo spazi, stimolando la connessione con i territori, reclamando un'attenzione nazionale e transfrontaliera, imponendo una metodologia di impresa inedita per il settore.

Ma se questo ha portato senza dubbio alla nascita di nuove compagnie e di nuovi spazi, non è ancora maturato un teatro che si possa dire davvero contemporaneo, inteso come teatro capace di stare al presente e fuori dal tempo, di stare nella sapienza tecnica e nella profondità dell'anima, nelle radici e nel nulla, nell'immanenza e nella trascendenza. È forse a causa di questo che è stato possibile chiamarlo "teatro pugliese" e non teatro e basta, che le tournée sono settoriali e i pubblici e la critica ancora legati a filoni di genere. Le responsabilità sono politiche, come abbiamo detto, ma anche culturali e sociali nella domanda quanto nell'offerta; stanno in un immaginario che sente ancora troppo l'urgenza di raccontarsi, di descrivere, di essere al passo concreto di un neo-naturalismo identitario e connotativo.

La forte attenzione ai parametri quantitativi nella regolamentazione del settore dello spettacolo, la formulazione di bilanci ancora basati sul debito hanno creato nuove cellule d'impresa spinte a occupare o a soppiantare gli spazi delle vecchie, a correre e concorrere per la stessa idea di settore e di mercato. Questi primi dieci anni non hanno ancora visto scambi di artisti, ma scambi di prodotti. Non hanno visto contaminazioni di linguaggi, pratiche comuni, coproduzioni, condivisione di temi poetici, investimenti comuni in autoformazione. Tutta concentrata su un nuovo modello di gestione, l'amministrazione pugliese non si è occupata di stimolare un nuovo modello di creazione. Il tema è spinoso e opinabile perché è pur vero che il Teatro Pubblico Pugliese ha promosso ad esempio, sempre con fondi europei, un laboratorio aperto a trenta allievi, attori e registi pugliesi, diretto da Eimuntas Nekrošius, o ancora nel

2012-2013 ha coprodotto nell'ambito del programma di cooperazione internazionale Grecia-Italia, lo spettacolo *La guerra di Kurukshetra* per la regia di Giorgio Barberio Corsetti con un cast quasi tutto pugliese e un allestimento realizzato nella Residenza di Santeramo in Colle. Seppur formative e arricchenti, queste esperienze raccontano una metodologia unidirezionale della formazione, un'occasione permessa e scelta da altri e dall'alto, uno stimolo per gli attori pugliesi ad accreditarsi tra accreditati. La necessità di impostare la promozione regionale attraverso gli strumenti del marketing territoriale ha fagocitato qualsiasi possibilità di ripensare completamente i processi, tentando da subito di valorizzare e identificare i prodotti al fine di esportarli.

Gli anni a venire, affinché tutto questo lavoro non sia sprecato, dovranno comprendere più profondamente il valore partecipativo che sottende l'accesso ai fondi europei e da quella metodologia trarre ispirazione. Rendere accessibile il sostegno economico al processo, alla ricerca e non solo alla realizzazione del prodotto. Se si nomina la cultura come volano di sviluppo ma non si immagina uno sviluppo differente in termini di metodologie, tematiche, misuratori, codici, allora la cultura potrà essere pur sempre volano ma di uno sviluppo sempre più arrancante, sempre più in crisi, sempre più vecchio nel pensiero che lo sottende e nel sistema a cui si riferisce. E il teatro come parte dei processi culturali vedrà pure begli spettacoli, e artisti coraggiosi e sguardi poetici luminosi, ma non riuscirà a essere al presente e fuori dal tempo, radicale cambiamento.

Bari, 20 settembre 2014

Lorenzo Donati

ROMAGNA ANNI ZERO. PREPARARSI A UN TERRENO DI SCONTRI PIÙ AMPIO

Romagna, terra di imprese collettive e di contrapposizioni politiche, di idilli paesaggistici e di archeologie postindustriali. Terra di ponti romani, di basiliche paleocristiane, di zone umide paludose bonificate e poi lavorate. Terra di briganti e di cooperatori, di capitani d'industria e di operatori del turismo balneare, di scrittori, teatranti e danzatori, di agricoltori, corpi forestali e portuali. Più volte, negli studi teatrali e negli interventi critici recenti, ci si è interrogati sull'esistenza di una "questione romagnola"¹. Il ricorrere di tale domanda è certamente specchio di una fertilità, se è vero che ancora ci ritroviamo a formulare ipotesi di risposta che possano dare conto di una vitalità fuori dalla norma. O, più semplicemente, di una molteplicità difficile da riscontrarsi altrove, nella quale, come cerchiamo di testimoniare nell'attacco di questo articolo, ogni tentativo di descrivere i caratteri della Romagna deve fare i conti con un'irriducibile polimorfismo. Quale migliore alveo per dare alimento ai *teatri*, quelle imprese collettive dove lo sguardo verso "l'altro da sé" è alla base della relazione fra chi agisce e chi osserva? Su invito della curatrice del volume, non vogliamo però descrivere per esteso le traiettorie estetiche, se non per brevi accenni utili a illuminare il paesaggio. La suggestione che percorreremo, concentrandoci sul primo decennio del ventunesimo secolo (d'ora in poi anni Zero) riguarda i "luoghi", da intendersi come occasioni che il teatro in Romagna ha creato per uscire dall'isolamento, per affilare i propri strumenti e ovviamente per incontrare gli spettatori. Proviamo subito a saltare alle conclusioni: siamo in presenza di una proposta romagnola nella quale, probabilmente in maniera peculiare rispetto ad altre zone italiane, i luoghi stessi sono divenuti tasselli fondanti delle poetiche. Pensiero artistico e pensiero organizzativo si sono indissolubilmente intrecciati per dare vita a festival, rassegne, progetti speciali e incontri, che possono essere considerati come *altri modi per creare opere*. La generazione romagnola anni Zero, dunque, può essere osservata anche tramite i processi che hanno permesso di connettere dimensione estetica e dimensione organizzativa, proseguendo in questo modo il discorso iniziato dai Teatri Novanta, tenendo inoltre presente il pensiero di chi sostiene che il loro emergere rappresenti un nuovo inizio².

¹ Fra i molti segnaliamo R. Molinari (a cura di), *R/Romagna*, in *Il Patalogo*, n. 9, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 236-238; P. Ruffini - C. Ventrucci, *Mappa degli ultimi teatri (I gruppi 90)*, in *Il Patalogo*, n. 19, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 201-230; R. Molinari - C. Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro*, Milano, Ubulibri, 2000; C. Ventrucci, *Romagna felix / Romagna paranoica - genealogia involontaria dei fuori legge*, in A. Calbi (a cura di), *Teatri 90 Festival. La scena ardita dei nuovi gruppi*, catalogo della rassegna (Milano, 20 febbraio - 1 marzo 1998), Milano, s.n., 1998, pp. 139-140.

² Mi riferisco per esempio al "nuovo cominciamento" evocato da Marco De Marinis, che utilizza questa formula per riprendere i fili del ragionamento attorno al teatro post-novecentesco (cfr. *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013 p. 16), ma anche alla nozione di "terza

Prima di immergerci nel racconto, ci sia concessa un'ulteriore premessa. Il taglio scelto non permetterà di riportare in maniera esaustiva le connessioni fra i casi presi in esame e le vicende dei gruppi e dei teatri più prossimi, di quelli più distanti (geograficamente e politicamente) e di tutto ciò che teatro non è (i coevi accadimenti politici, sociali, economici, italiani ed europei). Si procederà, dunque, per fugaci illuminazioni che dal generale possono meglio illuminare il particolare, dando rilievo a quei passaggi a nostro avviso più utili per sostenere la tesi di una Romagna che ha saputo coniugare vocazione artistica e spinta organizzativa, radicalità delle visioni poetiche e messa in opera di spazi concreti d'azione. Nel migliore dei casi, forse le nostre note potranno fungere da sprone per percorsi nascenti o che si stanno sviluppando in diverse latitudini, insieme all'invito a prendere spunto dalla "capacità della Romagna di produrre immagini destinate a suggestionare le mentalità collettive". A parlare è Roberto Balzani, che descrive un andamento storico che ha dato particolare rilievo ai fatti romagnoli quando questi sono stati in grado di rappresentare circostanze più generali:

La Romagna continuava a produrre immagini destinate a suggestionare le mentalità collettive, che valevano non tanto per ciò che essa era, quanto per ciò che, dell'intero paese, essa sapeva o avrebbe potuto rappresentare³.

Come il catalogo delle immagini "tipiche" del regionalismo politico e culturale create nel corso della sua storia (la Romagna anticlericale e "rossa", che diverrà campagna *solatìa* e industriosità rurale, fino alla "mercificazione" di ombrelloni, piadina e accoglienza turistica), probabilmente anche la *Romagna Felix* teatrale ha subito un processo di sottolineatura e di parziale "invenzione" che ne ha enfatizzato, tramandandoli, alcuni caratteri. Si tratta di un andamento nel quale risulterebbe poco fruttuoso tentare di districare il dato originario dalla sua sottolineatura culturale, e che ha operato affiancando la vocazione all'autonomia di molte esperienze teatrali a una sorta di "carattere ereditario" romagnolo, refrattario ai poteri costituiti. In che modo la Romagna stessa è responsabile della "differenza" del teatro romagnolo, ma anche dell'atteggiamento in apparenza speculare, quello che alimenta uno spirito dei tempi festaiolo, "da discoteca"? Quanto le visioni degli artisti sono riuscite ad rinfocolarne i contorni, dando alimento alle fiamme delle narrazioni tipiche della Romagna? Domande che ci paiono essere state poco frequentate e che l'osservatore con ambizioni storiografiche deve tenere presente, con la speranza che possano preludere ad approfondimenti e studi ulteriori.

Procediamo dunque cercando di ricostruire occasioni ed episodi lungo la storia degli ultimi dieci anni, per poi soffermarci sulla Romagna delle poetiche e su quattro

avanguardia" introdotta da Silvia Mei nel suo *Gli Anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in "Annali Online di Ferrara - Lettere", VII/2, 2012. In tal senso, può essere utile consultare anche i pochi tentativi che tracciano un quadro del teatro dell'ultimo decennio: si vedano almeno M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, in part. pp. 9-17; F. Acca, *Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2011; R. Sacchettini, *Non è un paese per giovani*, in "Lo Straniero", nn. 98-99, agosto-settembre 2008.

³ R. Balzani, *La Romagna*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 42.

concreti esempi di luoghi: Itinerario Festival a Cesena, Ipercorpo a Forlì, la residenza itinerante Aksè, il festival Wam! a Faenza.

Le occasioni di una storia in corso

A guardare da vicino, si tratta di riprendere i fili di una storia che, a partire dagli anni Novanta, si è sviluppata in maniera a volte parallela, a volte profondamente intrecciata. Certo è che le vicende dei gruppi che hanno preceduto i teatri degli anni Zero (pensando soprattutto, in area romagnola, a Fanny & Alexander, Motus, Masque Teatro, Francesca Proia, Monica Francia, Selina Bassini e altri) hanno costituito una precondizione per la formazione delle estetiche dei teatri successivi quindi anche per la nascita dei luoghi. Il lavoro di gruppo nanou, Città di Ebla, Menoventi e altri non sarebbe semplicemente cresciuto, per come oggi lo conosciamo, senza le esperienze precedenti, che si sono poste come *nuovi fondamenti*, dimostrando che un certo modo di “iniziare” indipendente, autoprodotta, autorganizzata era necessario, oltre che possibile. A questa constatazione si affianchi la crescita del riconoscimento della generazione ancora precedente, quella nata negli anni Ottanta, che nel frattempo era riuscita a trovare sponde istituzionali e spazi per radicarsi nelle città (pensiamo al Teatro Rasi di Ravenna per il Teatro delle Albe, al Comandini di Cesena per la Societas Raffaello Sanzio, agli spazi di via Aldini per il Teatro della Valdoca, sempre a Cesena). La parabola dei gruppi romagnoli potrebbe essere così descritta: facendo propria una spinta autorganizzata, fondamentale per sedimentare le poetiche e per chiamare a raccolta i compagni di viaggio, ci si muove consolidando i percorsi e andando in cerca di interlocutori istituzionali. Con una specificità legata agli anni Zero, anche se anticipata da alcune esperienze precedenti: insieme agli spettacoli nascono dei “luoghi”, inestricabilmente e da subito connessi con la produzione artistica.

Come per i Teatri Novanta è stato possibile individuare una serie di date che sono diventate gli episodi di un *racconto di formazione*⁴, così per i teatri degli anni Zero possiamo raccontare le occasioni di una storia in corso, un groviglio di appuntamenti fatto di rassegne, incontri, convegni, spettacoli, festival, bandi, residenze.

Cesena, dicembre 2004. La vocazione nomade della scena musicale di ricerca porta alla nascita di Itinerario Festival, inizialmente concepito come circuito di festival e rassegne condiviso da alcune etichette discografiche indipendenti ma che negli anni metterà sempre più al centro il teatro creando connessioni fra diverse discipline. Sempre nel 2004, grazie al progetto di formazione *Epidemie* diretto da Marco Martinelli

⁴ 1994: l'apertura del Ramo Rosso e la nascita del festival Crisalide di Masque Teatro; la rassegna teatrale *Giardini* di Tredozio organizzata da Fanny & Alexander e Teatrino Clandestino dal 1993 al 1995; la prima edizione del festival Opera Prima a Rovigo e la nascita dei Teatri Invisibili nelle Marche sempre nel 1994; nel 1996 la rassegna Extraordinario a Roma; infine, nel 1999, l'organizzazione congiunta di Prototipo, ideata da Fanny & Alexander, Teatrino Clandestino, Motus e Masque Teatro a Interzona di Verona. Per un racconto più disteso, vedi R. Molinari, *Appunti per un racconto di formazione*, in R. Molinari - C. Ventrucci, *Certi prototipi di teatro*, cit., pp. 15-37.

del Teatro delle Albe (promosso da ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione, lo Stabile Regionale con sede a Modena), debutterà lo spettacolo *Salmagundi*, occasione per la nascita del gruppo Menoventi, che stabilirà la sua sede a Faenza.

Inverno 2005: in una ex scuola elementare alle porte di Ravenna, di fronte a un campo di orti pubblici comunali e con i fumi del petrolchimico in lontananza, da oltre un anno è attivo il Centro Sociale Autogestito Spartaco. Lì s'incrociano due realtà che usufruiscono gratuitamente degli spazi: in una saletta laterale è montata la camera ottica dello spettacolo *Orthographe de la physiologie en mouvement*, che verrà presentato alla Biennale Teatro diretta da Romeo Castellucci e che darà il nome alla compagnia Orthographe. Nelle altre sale provano e discutono gli artisti di AgoràKajskènè, progetto di residenza collettivo guidato da gruppo nanou, percorso che negli anni diverrà itinerante e contribuirà ad alimentare le poetiche di molti artisti della scena italiana. A Venezia, come già accennato, nel settembre del 2005 ci sarà l'edizione seminale della Biennale diretta da Castellucci, un momento fondativo almeno per la definitiva autorevolezza guadagnata da *una certa idea* di teatro e di rappresentazione⁵. Qualche mese prima, a marzo, Città di Ebla aveva organizzato a Forlì il convegno *Il Teatro che viene*, con ospiti Lorenzo Bazzocchi di Masque Teatro e il filosofo Rocco Ronchi, fra gli altri. In quella sede viene espressa la distinzione fra *praxis* e *poiesis* riferita all'agire artistico, dove la *praxis* descriverebbe un fare il cui fine non è la produzione di opere ma la ricerca stessa⁶. È un periodo in cui fioriscono bandi e occasioni di sostegno, come il Premio Iceberg a Bologna, organizzato dal Comune, che nel 2005 decreterà vincitrice la formazione Cosmesi. Nel 2006, in un paese a dieci chilometri da Forlì dal nome Terra del Sole, un capannone industriale ospita fra settembre e novembre la prima edizione romagnola del festival Ipercorpo, che era stata anticipata da una omonimo evento organizzato a Roma dal collettivo Santasangre, da un libro e da un originario convegno di studi⁷. Alla fine dello stesso anno, alle porte di Bologna, a Borgo Panigale, viene organizzata la terza edizione del festival Loro del Reno, dal sottotitolo eloquente *Teatri indipendenti in Emilia-Romagna*. A farsi carico del progetto è Teatri di Vita, che seleziona le compagnie tramite un bando e attribuisce premi al miglior spettacolo e interprete. Il festival, dopo le prime due edizioni nel 1989 e 1990, si svolgerà con continuità dal 2006 al 2009.

Il 2007 sembra essere un anno in cui vengono a coincidere, forse non casualmente, diverse circostanze: a maggio, con il sostegno di ERT e curata da Silvia Bottirolì, a Longiano viene organizzata la rassegna *Non ho mica vent'anni!*, che ha avuto il merito di fare il punto sulla scena italiana emergente chiamando a raccolta compagnie e

⁵ Oltre al catalogo dell'edizione 2005, *Pompei. Il romanzo della cenere*, un piccolo ma utile compendio di materiali, a cura di Agnese Doria ed Enrico Pitozzi, è raccolto nella rivista "Art'O" (n 18, autunno 2005).

⁶ La trascrizione integrale dell'incontro è disponibile su www.cittadiebla.com, mentre una discussione dei concetti è proposta in M. Petruzzello (a cura di), *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, Mondaino, L'arboreto Edizioni, 2012, in part. pp 57-61.

⁷ La storia completa si trova in P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.

operatori (erano presenti, fra i tanti, Dewey Dell, Menoventi, Sutta Scupa, Cosmesi). Dalla parte opposta dell'Appennino, a Prato, la quinta edizione del festival Contemporanea assolve a un doppio ruolo: da un lato si propone di fare il punto delle estetiche dei Teatri Novanta, programmando gli spettacoli di Fanny & Alexander, Motus, Teatrino Clandestino, Kinkaleri e convocando una giornata di studi, dall'altro si pone come vedetta del nuovo, invitando forse per la prima volta insieme, nella sezione Alveare, i futuri protagonisti degli anni Zero (da Menoventi a Teatro Sotterraneo, da Reggimento Carri di Roberto Corradino a Antonio Tagliarini, da Ambra Senatore a Snejanka Mihaylova a molti altri). E sarà proprio in una serata al dopofestival che, in maniera spontanea, i gruppi trentenni autoconvocheranno un momento di discussione collettivo, come a prendere consapevolezza del proprio ruolo: "Cosa vuol dire essere emergenti? Di quale circuito facciamo parte? Come mai in molti dei nostri lavori ricorre l'idea della morte?" sono solo alcune delle domande di una tavola rotonda "provocata" dalle domande di Roberto Corradino. Questa scintilla di un agire collettivo sarà poi fatta propria da ogni partecipante e riportata a casa nelle rispettive regioni d'origine, e forse non è un caso che tale primo innesco accada in quello stesso 2007 in cui Beppe Grillo organizzava il primo V-Day in Piazza Maggiore a Bologna, raccogliendo la sfiducia diffusa verso una politica retta da meccanismi poco trasparenti, troppo distanti dalla quotidianità delle persone. Stando nel campo teatrale che ci compete, a ripensarci oggi la discussione di Prato assume un sapore profetico, dal momento che le compagnie dei trentenni si sarebbero trovate a vivere anni in cui destreggiarsi fra occasioni di piccolo sostegno e l'endemica difficoltà a costruire percorsi produttivi di dimensioni rilevanti. Alcuni territori, e fra questi c'è la Romagna, sapranno infatti interpretare a proprio vantaggio le direttive nazionali attraverso Accordi di Programma Quadro stipulati con il Ministero delle Politiche Giovanili e Attività Sportive (POGAS), guidato da Giovanna Melandri nel contesto del secondo Governo Prodi. In quelle regioni fioriranno, a partire dal 2007, iniziative rivolte ai giovani, nuove rassegne, progetti speciali, piccoli percorsi di produzione e residenza riservati alle compagnie "emergenti"⁸. Ma in tutti gli altri casi, quindi in definitiva nella maggior parte del territorio italiano, sarebbe valsa la regola dell'autorganizzazione, come già era stata messa in pratica lungo gli anni Novanta: in assenza di istituzioni nazionali di cui fidarsi, l'unica strada è stata quella di agire in maniera indipendente,

⁸ Non è un caso che la fase finale del Premio Extra, iniziativa di monitoraggio nazionale per portare alla luce i "nuovi creativi" del teatro, della danza e della performance, si sia tenuta a Forlì nel 2008. Il Premio, coordinato da Andrea Nanni, era sostenuto dall'allora esistente ETI - Ente Teatrale Italiano e faceva parte delle azioni del programma di lavoro biennale Italia Creativa del Dipartimento della Gioventù, in collaborazione con l'ANCI e con il GAI - Associazione per il Circuito dei Giovani Artisti Italiani. Dopo avere vagliato oltre duecento proposte giunte da tutta Italia, una commissione di selezione composta da giovani critici e studiosi portò a Forlì dodici compagnie emergenti (fra gli altri, Daniele Albanese, Cristian Chironi, Fibre Parallele). L'iniziativa, che attribuiva un premio di produzione in denaro e periodi di residenze alle prime tre compagnie classificate (Snejanka Mihaylova, Menoventi, Fagarazzi & Zuffellato), oltre che assicurare visibilità e circuitazione, nelle intenzioni sembrava poter rappresentare un giusto completamento del lavoro del Premio Scenario. La vasta rete di sostenitori e la diversità degli enti coinvolti, che per una volta non erano solo teatrali, lasciarono ben sperare in merito agli sviluppi del percorso ma quella rimase la prima e unica edizione.

chiamando a raccolta altri compagni di viaggio e presentandosi alle istituzioni più vicine “a cose fatte”. Il 2007 è anche l’anno della nascita di Anticorpi XL e della Vetrina della Giovane Danza d’Autore nel ravennate (ne parleremo a seguire), dell’ingresso della nuova scena romagnola (gruppo nanou, Sonia Brunelli) nella programmazione “adulta” di rassegne quali l’allora denominato Santarcangelo International Festival of the Arts e della decisione della compagnia Città di Ebla, dopo un primo anno sperimentale, di tenere in vita Ipercorpo, che nel tempo diventerà luogo d’incontro della scena performativa italiana. Il 2007 è l’anno in cui al Premio Scenario, il più autorevole osservatorio sui gruppi emergenti, trionfa *made in italy* di Babilonia Teatri e viene segnalato *La timidezza delle ossa* di Pathosformel, opere prime che oltre a un radicale ripensamento degli elementi stessi della scena impongono di riflettere sui luoghi in grado di contenerla⁹. Il 2007 è l’anno in cui esce il self title *Le luci della centrale elettrica*, songwriter di una nuova *Emilia Paranoica* dove la cappa del presente pare avere occluso molti desideri, forse non tutti: “Rovistando fra i futuri più probabili / Voglio solo futuri inverosimili”. Una Romagna *dei teatri e dei futuri inverosimili*.

L’Emilia-Romagna e i luoghi dell’immaginario

La vicina Emilia va sicuramente ricordata per la presenza dello Stabile e del suo festival internazionale Vie (la cui prima edizione risale al 2005), ma anche per la spinta di un altro polo dell’immaginario, rappresentato dal Dams di Bologna. Oltre a essere un naturale “attrattore” per gli studi scientifici in discipline teatrali, l’allora Dipartimento di Musica e Spettacolo (oggi Dipartimento delle Arti visive, performative e mediali) ha rappresentato un punto di riferimento per molteplici generazioni di teatranti, basti pensare all’attività di promozione teatrale del Centro La Soffitta (dal 2002 con sede stabile presso i laboratori DMS a Bologna) e ai fondamentali contributi dati allo sviluppo della storia del nuovo teatro da alcune riviste che sono riuscite a valicare i confini dell’Accademia per diffondersi presso teatranti e spettatori¹⁰. In questa rassegna di occasioni il cui peso è stato decisivo per la crescita degli artisti e dei loro luoghi, è necessario soffermarsi sul già evocato festival di Santarcangelo. Da sempre caratterizzato per la capacità di far convivere la molteplicità dei *teatri*, intesa come fotografia delle ricerche artistiche ma anche come spazio condiviso da gruppi emergenti come da maestri internazionali, il festival alle porte di Rimini si presentava, a metà del decennio, in cerca di una propria identità. Dopo alcuni passaggi di co-direzione che avevano tolto il fiato alla progettualità, si decise per la nomina del direttore francese Olivier Bouin affiancato da Paolo Ruffini, imprimendo una svolta in senso internazionale. Due anni dopo, al termine dell’edizio-

⁹ Per un approfondimento sul lavoro del Premio Scenario, si veda C. Valenti (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010.

¹⁰ Citiamo almeno due riviste che siamo certi essere state nelle mani di tanti teatranti di differenti generazioni: la stessa “Culture Teatrali”, in particolare pensando al numero *Quarant’anni di Nuovo Teatro italiano*, nn. 2-3, primavera-autunno 2000, e “Prove di Drammaturgia”, diretta da Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi, nata nel 1995 e oggi giunta al diciottesimo anno di pubblicazioni.

ne 2007, il presente assetto mutò radicalmente, travolto da divergenze di bilancio e da un consenso locale in fase calante. Ci si presentò così a un'edizione 2008 senza direzione, circostanza che produsse lo slancio per la nascita di *Potere senza potere*, coordinamento temporaneo di artisti, critici, organizzatori che, avendo a cuore le sorti della rassegna, decise di sfruttare la vacanza per organizzare incontri, discussioni, interventi sull'idea stessa di festival e di teatro. Ne venne fuori una rassegna "esplosa" e costellata da incursioni artistiche e interventi di pensiero, fondamento per le successive triennali e dimostrazione concreta della tesi sostenuta in questo saggio: il pensiero dell'arte, della progettazione organizzativa e della critica possono far parte di un comune disegno, non esente da rischi e da fatiche ma in grado di dare forma a quella complessità capace di reggere il confronto con le sfide del presente. Per fare questo non occorre attendere nessuna investitura, giacché la politica, anche nei casi migliori, fatica a stimolare nascite e interviene a "fotografia avvenuta", dando ossigeno a situazioni e proposizioni già nate. Alle visioni dell'arte il compito di spostare i limiti di ciò che è ritenuto possibile, spingendo le istituzioni a guardare dalla parte giusta, e confidando in una capacità di ascolto che non va mai data per scontata¹¹.

Anche per questi motivi, in Romagna, i gruppi nati negli anni Ottanta e Novanta si sono presi la responsabilità di creare occasioni di formazione, sostegno e crescita. Dallo sprone continuo all'immaginario dato dalla *non scuola* del Teatro delle Albe, che ha alimentato l'interesse nel teatro e nell'arte di centinaia di studenti, alla vera e propria bottega di produzione e sostegno offerta dall'Officina Valdoca ad artisti emergenti (dalla compagnia Opera di Vincenzo Schino al lavoro musicale e performativo degli Aidoru di Dario Giovannini, una delle realtà che dirigeranno Itinerario Festival). Anche la Societas Raffaello Sanzio, dopo l'esperienza della Biennale Teatro, inventerà contesti nei quali radunare realtà performative emergenti italiane ed europee, come la rassegna Incunabola, diretta da Romeo Castellucci nel 2007, che presentava linguaggi definiti "in riverberazione reciproca", oppure il festival Astratto del

¹¹ Il percorso avventuroso degli ultimi anni del festival di Santarcangelo meriterebbe uno studio approfondito. Qui possiamo solo segnalare l'organicità di un disegno nato dall'impeto visionario e concreto di *Potere senza potere* (tutti i materiali raccolti sono disponibili su www.altrevelocita.it nella sezione *Potere senza potere / Santarcangelo 08*), e che è proseguito con il "triennio degli artisti": il 2009 diretto da Chiara Guidi per la Societas Raffaello Sanzio, il 2010 da Enrico Casagrande di Motus, il 2011 da Ermanna Montanari del Teatro delle Albe, affiancati da un "coordinamento critico-organizzativo" composto da Silvia Bottiroli, Rodolfo Sacchettini, Cristina Ventrucci. Una medesima chiave di pluralità ha sovrinteso le scelte del triennio successivo, diretto da Silvia Bottiroli con la condirezione di Sacchettini e Ventrucci. Venuta meno la spinta degli artisti non è stato semplice ricostruire una visione in grado di tradursi in una direzione artistica plurale ma non frammentaria, e con le dimissioni di Cristina Ventrucci dopo appena un anno di lavoro, nel 2012, si temeva che parte dell'iniziale polifonia potesse disperdersi. Si è invece proseguito, nel 2013 e 2014, preservando quella molteplicità di visioni capace di dare conto delle ricerche performative internazionali e italiane, organizzando decine di incontri di approfondimento, offrendo residenze, progettando convegni, evitando in definitiva di rinchiudere il festival nell'espressione di una sola tendenza. Silvia Bottiroli è stata confermata alla guida del festival anche per il triennio 2015/2017, questa volta come unica direttrice e con Roberto Naccari passato dalla presidenza alla direzione generale. Difficile tentare valutazioni complessive, basti accennare a una edizione 2015 centrata sulla performance, sulla danza e su spettacoli relazionali.

2008. Il gruppo cesenate darà vita anche ad alcuni importanti contesti di formazione, dalla Scuola di movimento ritmico di Claudia Castellucci (la Stoa) ai percorsi sulla voce e sull'infanzia curati da Chiara Guidi, che nel 2009 confluiranno nella prima edizione del festival di ricerche vocali Mântica e nel 2012 nel festival Puerilia. Raccontate nel loro insieme, si tratta di vere e proprie "non-pedagogie" che hanno dato forma all'immaginario di molti, come ha rimarcato il Dams di Bologna in particolare grazie a un progetto curato da Marco De Marinis per il Centro di promozione teatrale La Soffitta da lui diretto. Anche per sollecitare riflessioni presenti e future, in quel contesto venne espressa una tesi in modo esplicito: se osservate nel più ampio e frastagliato panorama formativo odierno, le proposte di Albe, Valdoca e Societas rappresentano in realtà una fondamentale porta d'accesso, un prologo a successivi percorsi professionalizzanti¹².

Ma le occasioni sono state davvero molteplici, create da operatori teatrali e di danza che si sono spesi per costruire contesti in cui i giovani gruppi potessero creare e mostrare i propri lavori. Pensando alla danza, dal 1994 l'Associazione Cantieri ha rappresentato un faro a livello non solo regionale, scoprendosi negli anni vocata al sostegno di giovani "danzatori". Festival quali Lavori in Pelle (ad Alfonsine dal 1996 al 2007), Ammutinamenti (a Ravenna dal 1999), la Vetrina della giovane danza d'autore (dal 2007) sono stati una palestra fondamentale per molti protagonisti del nostro racconto (Barokthegreat di Sonia Brunelli, Antonio Rinaldi, Simona Bertozzi eccetera), che in questi luoghi hanno potuto presentare spettacoli, intrecciare relazioni, incontrare addetti ai lavori provenienti da Italia ed Europa. Grazie a Cantieri si è sviluppata la Rete Anticorpi, un network regionale di festival e rassegne che condividono strumenti per accompagnare le giovani realtà coreutiche (su tutte segnaliamo il premio GD'A, organizzato annualmente dal 2007 al 2013 e attualmente in fase di ridefinizione¹³). Se pensiamo invece alle residenze, oltre al già citato Santarcangelo, non può sfuggire il lavoro de L'arboreto di Mondaino (Rimini), che fra le altre cose ha accolto nei suoi spazi il progetto Aksè già dal 2006, offrendosi come interlocutore per formazioni allora in fase nascente. L'arboreto è un giardino botanico sperimentale al cui interno sono stati edificati un teatro e un'ampia foresteria, e ha rappresentato una sponda spesso decisiva nei percorsi produttivi di molte compagnie regionali e italiane, avendo ospitato anche incontri e convegni¹⁴.

¹² *Scuole di teatro: la formazione dell'attore oggi. Tre esempi eretici*, a cura di M. De Marinis, Centro di promozione teatrale La Soffitta - Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, 28 gennaio - 5 maggio 2008. Il percorso riunì non scuola, Officina Valdoca, Stoa e si compose di laboratori, seminari, dimostrazioni di lavoro, spettacoli e di un denso incontro teorico-esperienziale conclusivo.

¹³ Per approfondire il concetto di danz'autore, così come il lavoro di Cantieri in Emilia-Romagna e non solo, rimandiamo alla pubblicazione curata da Altre Velocità, *Giovane danza d'autore. Azione e immaginazione da Cantieri a Anticorpi XL*, Ravenna, Anticorpi Edizioni, 2010; e a F. Acca - J. Lanteri (a cura di), *Cantieri extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.

¹⁴ Sul sito www.arboreto.org si può consultare una cronistoria di attività, residenze e incontri. La polifonia che ha contraddistinto il lavoro dell'Associazione L'arboreto negli anni Zero sembra ultimamente essersi focalizzata in alcune aree di intervento all'interno delle quali sollecitare e guidare un mutamento del panorama italiano (ad esempio le residenze e il loro ruolo "poetico e istituzionale" nel progetto Nobiltà e Miseria o il sistema del contemporaneo nel raggruppamento C.Re.S.Co.).

La Romagna delle poetiche

Per descrivere il panorama delle poetiche è per prima cosa necessario esplicitare lasciti e influenze dei teatri nati negli anni precedenti. I gruppi emersi negli anni Ottanta e Novanta hanno infatti nutrito l'immaginario teatrale italiano e i loro spettacoli sono stati episodi di formazione per i nostri gruppi. Forse non possono essere considerati come padri ma certamente si tratta di compagni di viaggio, di fratelli e sorelle maggiori. Al contrario, si è parlato spesso dei gruppi degli anni Zero tralasciando di dare il giusto rilievo alle proposte estetiche di chi li ha preceduti, giunte a piena maturità spesso proprio nel decennio in questione. A nostro avviso si tratta invece di vere e proprie precondizioni, che hanno avuto il merito di plasmare alcune delle forme più diffuse della sintassi teatrale della ricerca, contribuendo a diffonderla come cultura teatrale *tout court*. Come non pensare, per esempio, al procedere per cicli della Società Raffaello Sanzio e al percorso della *Tragedia Endogonia*, campo di indagine pluriennale (2002-2004) composto da undici diversi spettacoli e da una moltitudine di performance ed eventi collaterali, nei quali figure sfrondate da contesti narrativi immediatamente leggibili traducevano un discorso sull'odierna scomparsa del tragico? Come non pensare alla dinamica di compenetrazione fra solitudine e coro proposta negli spettacoli del Teatro delle Albe, nei quali la presenza dell'attore, fra visione autoriale e dialogo con la scrittura scenica e registica, ci interroga sul nostro essere cittadini, sul potere, sulle relazioni (da *Salmagundi*, 2004, passando per *Sterminio*, 2006, fino a *Ubu Buur*, 2007)? Oppure al Teatro Valdoca, dove parole ad alto tasso di evocazione poetica intessono dialoghi sulla natura, sull'amore, sull'uomo, "dette" da presenze attoriali trasfigurate attraverso pitture corporee e mascheramenti animali (basti ricordare la trilogia *Paesaggio con Fratello Rotto*, 2004). Se ci spostiamo sui Teatri Novanta i rimandi fra poetiche appaiono forse meno accentuati, ciononostante si tratta di traiettorie estetiche senza le quali non potremmo comprendere il lavoro dei gruppi nati negli anni Zero. Dal 2003 al 2005 si sviluppa, per esempio, il ciclo *Ada o Ardore* di Fanny & Alexander, ispirato a Nabokov e composto da una teoria di episodi spettacolari e installativi, in una scena barocca che invita lo spettatore a perdersi negli specchi di un rapporto amoroso e ad attraversare labirinti visivi e uditivi, dove la presenza degli attori si manifesta in piccoli obli, si diffonde in voci nel buio, si cela dietro a pareti domestiche o nelle pieghe di rossi sipari di teatri all'italiana. Uno sguardo che deve farsi vigile ed è spinto a interrogarsi sulla sua stessa funzione, dal momento che viene chiamato a completare o a creare integralmente il senso dell'opera. Così avviene in *Postanovscik* di Masque Teatro (2003, ispirato a *Stalker* di Tarkovskij), spettacolo in cui il pubblico sedeva su una tribuna semovente e veniva risucchiato letteralmente all'interno della creazione, abitando un paesaggio postapocalittico al cospetto di figure apparentemente indifferenti alla sua presenza. Qualche anno dopo, a partire dal 2007, periferia e marginalità saranno al centro del lavoro di Motus, gruppo riminese che con il progetto *X(ics) Racconti crudeli della giovinezza* indagava "terzi paesaggi" relazionali e urbani, mettendosi in ascolto, con estremo pudore, di biografie di adolescenti e giovani. In spettacoli che ospitavano videofondali con funzione drammaturgica, il racconto filmico documentario si alternava a racconti

performativi carichi di silenzi e ad alta densità di azioni, spesso con tinte surreali e “contro la realtà” grazie alla presenza della performer e attrice Silvia Calderoni. Ma per tratteggiare un paesaggio fatto di dialoghi reciproci sarebbero necessari molti altri riferimenti, che per giunta non dovrebbero limitarsi a una prossimità geografica (come la “sparizione” dell’attore in un universo di voci, rumori e figurazioni filmiche quasi olografiche in *Madre e assassina* di Teatrino Clandestino, come la mostra anatomica dei corpi esibiti, plasmati, allenati e messi in forma per l’immediato consumo di Paola Bianchi, come gli “attori sensibili”, provenienti da condizioni di disagio ma in grado di rinnovare i linguaggi della scena in Lenz Rifrazioni, come la proposta di un teatro popolare di strada e di impegno civile del Teatro Due Mondi), sarebbero necessari altri riferimenti, dicevamo, che dovrebbero aprirsi a gruppi italiani e non solo ospitati nei luoghi della Romagna, gruppi che per oggettivi limiti di spazio qui non possiamo ricordare.

Scendendo dunque nel terreno delle estetiche, ci troviamo a descrivere un panorama complesso, nel quale le categorie consuete (teatro, danza, performance eccetera) risultano scarsamente efficaci per osservare un canone della molteplicità che richiede un maggior grado di precisione. Una ipotetica suddivisione, comunque di comodo, ci porterebbe a parlare di una tendenza all’astrazione del movimento e della danza che gradualmente si sposta verso territori narrativi della recitazione, attraversando ambienti performativi di varia natura.

Quando la scaturigine delle visioni della scena è nel movimento e nelle sue implicazioni, possiamo parlare di corpo come spazio. Simona Bertozzi contraddice la tensione armonica del fraseggio costruendo un alfabeto della disarticolazione, dapprima danzando e coreografando i propri assoli, poi gradualmente disegnando un territorio della scena stratificato, che accoglie la presenza di altri danzatori e aumenta di complessità simbolica. Il percorso *Homo Ludens* (2009-2012) è composto da quattro episodi che indagano le dinamiche relazionali del gioco in una danza che introduce oggetti, costumi ed evocazioni narrative, fabbricando immagini che si solidificano per istanti nel *continuum* di una significazione corporea che saremmo tentati di non interpretare. Sempre radicato in area bolognese è il lavoro di Fabrizio Favale, la cui danza “è tutta nel ricamo, nell’arabesco. Sfugge il significato e cerca le disponibilità dei corpi; guarda con infinito stupore i movimenti della natura e i segni segreti del mito”¹⁵. Favale negli anni ha tratto ispirazione da poemi indiani, da movimenti di animali, da alberi e fantasmi. I corpi abitano spazi scenici spesso scarni, ma nelle volute dei movimenti, nei segni dei costumi e oggetti (copricapi, coperte, tessuti) i ricami della compagnia Le Supplici trasportano chi guarda in dimensioni extra-quotidiane, rituali. Il CollettivO CINETIC della ferrarese Francesca Pennini si muove come una “banda” che opera attraverso formati molteplici (spettacoli, laboratori, pagine web, installazioni eccetera), guidata da visioni a cavallo fra coreografia, regia, performance. Lo spazio della scena è uno spazio “esplosivo”, vuoi per la tendenza a destrutturare i fraseggi coreografici in

¹⁵ M. Marino, *Atleti della scena / Fabrizio Favale*, in “Giornale del festival - Approfondimenti critici da Santarcangelo 14”, in “Corriere Romagna”, domenica 13 agosto 2014.

pose ed esercizi, vuoi per la tensione a uscire dai teatri proponendo azioni in negozi e strade. La carica ludica s'associa a un genoma concettuale che ci invita a riflettere sull'atto stesso del guardare, e sulla costruzione culturale per eccellenza, il corpo umano, nelle sue virtuali e mediatiche ma anche "teatrali" rappresentazioni. Sonia Brunelli, ginnasta di formazione e originaria di Forlì, era partita da terra, facendo vibrare le dita della mano in traiettorie minime. Il ritmo pareva auto-generarsi grazie a contrazioni e spasmi in dialogo con ambienti di geometrie e luci, descrivendo gesti spesso rasoterra, a schiena adagiata. Dallo spasmo al ritmo, passando per evocazioni ferine, il 2008 vede la nascita del gruppo Barokthegreat (con Leila Gharib, e con lo spettacolo dello stesso anno *Barok*), dove i muscoli reagiscono agli stimoli delle onde sonore prodotte dal vivo e viceversa, arrivando a sondare temperature atletiche e marziali.

Paesaggi narrativi fra danza e teatro sono quelli costruiti da alcuni artisti, come gruppo nanou, compagnia ravennate che fin dagli esordi disegna ambienti dove segni corporei, scenografici, musicali e luministici operano per sottrazione. Accadimenti di cui vediamo spesso gli esiti ma non le cause, ipotetiche scene del crimine in cui manca il corpo del reato, relazioni di coppia in ambientazioni fra il noir e l'horror (per esempio il progetto triennale *Motel*, 2008-2011) fanno dei lavori di nanou una sfida continua allo spettatore, spinto a stabilire una gerarchia tra apparenti primi piani coreutici e presunti sfondi scenografici popolati da corpi in bilico fra quotidiano e soprannaturale, fra presenza e personaggio. Interni borghesi e frammenti di narrazione, evocati con qualche oggetto quotidiano (una pianta di cactus, occhiali da sole sul volto, bottiglie di superalcolici sul fondo) sono il setting dei pezzi del parmense Daniele Albanese, indagini su solitudini e relazioni dove il movimento procede per linee non conciliate, in un dialogo sottile fra astratta inquietudine del gesto e tentazione alla narrazione della coreografia. Un orizzonte fortemente agganciato a uno studio dell'uomo e dei suoi "ambienti" è quello del danzatore Stefano Questorio, veneto di origine ma bolognese d'adozione, impegnato in soli o in duetti (per esempio con la riminese Valentina Buldrini) che ambiscono a catalogare i diversi tipi esistenti di spazi, dagli individuali ai collettivi. Una sottile venatura ironica percorre i suoi lavori, in una gestualità volutamente indecisa fra astrazione e quotidianità, in fraseggi che oscillano fra calembour e analisi sociologica (catalogazione con tinte di critica sociologica presente anche nel percorso della riminese Chiara Girolomini). Nelle visioni di Dewey Dell, gruppo cesenate nato nell'alveo della Società Raffaello Sanzio (e composto, tra gli altri, da Teodora, Agata e Demetrio Castellucci), siamo sospinti a cercare trame di racconto presentate in forma di figure in movimento: fin dal primo *à elle vide* (2005), lotta ritmica fra un gallo e uno scorpione, la compagnia tratteggia universi fantasy popolati da alieni con la testa oblunga o ricoperti da tute con fianchi larghi. Immaginario musicale e movimenti concorrono in pari misura a diffondere una temperatura emotiva non quotidiana, sostenuta da partiture in bilico fra sincronia e aritmia, fra rispetto e disobbedienza a invisibili norme.

Spostandoci verso estetiche legate alla visione e alle immagini, ci sembra corretto parlare di ambienti performativi, scritture della scena che si sostanziano prevalentemente in drammaturgie dello spazio e del corpo. I forlivesi Città di Ebla sono stati impegnati in un percorso multidisciplinare attorno al concetto stesso di corpo, ripar-

tendo da origini sacre e sacrificali per indagare attualità medicalizzate. *Pharmakos* (2006/2011) è una costellazione di performance definite *movimenti* e affiancate da pubblicazioni e incontri. Tavoli anatomici per ipotesi di dissezioni, sanguinamenti, oggetti chirurgici sospesi nello spazio, carrelli della spesa per corpi “consumati”, lavagne in cui la scrittura traduce la natura ineffabile del dire corporeo sono solo alcuni elementi di una “campagna di scavo” che coniuga l’emotività immediata delle immagini con un sostrato di filosofie e sociologie, campagna che in anni recenti ha dato forma ad ambientazioni iper-realistiche mediate da alcuni classici letterari (Kafka, Joyce). Venato da destrutturante ironia è invece il lavoro di Cosmesi, formazione bolognese che conferisce alla scena la consistenza di una costruzione architettonica regolata da leggi spesso confliggenti con la quotidianità. Pavimenti inclinati per le operazioni di una ragazza che portano al suicidio, vamp in accappatoio che si gassano dentro ad altolocate station wagon, ma anche figure femminili che partoriscono uova indossando gonne che paiono mongolfiere. Negli anni il teatro di Cosmesi subisce una smaterializzazione fantasmatica: doppi proiettati, in una scena ormai svuotata, combattono con solitarie presenze umane, fino a un grado zero che sembra un paradossale punto di arrivo. Sul palco di un teatro all’italiana resta ora solo una cassa di amplificazione che rimanda amare considerazioni vocali, perché il teatro ormai “è fuori da qui” (*Esecuzione 2*, 2011). Più difficilmente classificabili sono i lavori di Antonio Rinaldi, artista che percorre territori diversi e che spesso collabora con progetti scenici altrui (ad esempio come macchinista e disegnatore luci). I suoi lavori sono venati da una sorta di “azionismo ambientale” che invita a osservare lo spostamento di raggi di luce e a varcare soglie, in modo da potere notare artificialità e naturalità di paesaggi e architetture. Le performance de *La Pesatura dei Punti*, da Bologna, creano spazi operativi dove le le azioni dialogano con scritture testamentarie e memorie processuali riprodotte in audio. Ancora differenti sono gli spazi creati dai ravennati ErosAntEros, partiti immergendo lo spettatore nel buio mentale di una coppia di fratelli, di cui ascoltavamo le voci come in un radiodramma dal vivo e scorgevamo metonimiche azioni osservando contorni gestuali nell’oscurità (*Treno Fantasma*, 2010). Una vocazione letteraria rintracciabile anche negli spazi immaginati da Korekané, ensemble riminese che da universi narrativi (Bergman, Beckett) compone temperature emotive fatte di silenzi e relazioni.

Arrivando in zone più teatrali, anche se ancora un passo prima dell’utilizzo di elementi legati alla sua tradizione (la regia, l’utilizzo di testi, la presenza di “attori”), dovremmo concentrarci su compagnie che riflettono sulla rappresentazione e sui suoi dispositivi. I ravennati Orthographe esordiscono nel 2005 ricreando una camera ottica, dove gli spettatori sedevano a osservare le ombre di sagome rifratte. Fra arti visive, performance e teatro il gruppo indaga successivamente la rappresentazione mediatica della guerra e s’immerge in percorsi installativi che producono paesaggi sonori elettronici, prima dell’esplosione verso territori partecipativi: percorsi itineranti lungo tante stazioni performative sull’odierna tele-realtà e opere che scimmiettano show televisivi immergendo il pubblico in serate di quiz con presentatori, vallette e musicisti (*Una settimana di bontà _ stagione 2*, 2012). Forzature del rispecchiamento e narcisismo auto-riflessivo dello sguardo: elementi che compaiono anche nel percorso

di In_Oculta, formazione faentina nei cui lavori chi guarda assume dichiaratamente il ruolo di protagonista. Per metà originario di Bologna è invece Pathosformel, gruppo che nella sua traiettoria poetica ha scomposto e ricomposto più volte gli elementi tecnico-formali della scena. Corpi che s'imprimono live su schermi di pvc e osservabili solo come calchi, baluginii di movimenti nel buio ottenuti illuminando *silhouettes* con lampade wood, scheletri di legno manipolati a vista e "messi in vita", come a cercare scintille nell'inanimato (*La prima periferia*, 2009). Il teatro di Pathosformel ha rappresentato una sfida continua alla percezione e all'identità stessa del teatro, una provocazione alle sue macchinerie, un invito allo sconfinamento degli orizzonti, processo condotto con una tale radicalità che pare essersi concluso per il prosciugarsi interno delle domande, dal momento che il gruppo ha annunciato il suo scioglimento nella primavera 2014.

L'ultimo orizzonte che proponiamo in questa veloce ricognizione ha a che fare in maniera diretta con il teatro e con le sue possibilità, anche alla luce del generale contesto mediale e di rappresentazione nelle arti. Gruppi che rielaborano gli elementi del teatro e della sua tradizione, mai in maniera neutra, riflettendo sulla scena stessa come luogo in cui smascherare processi di dominio e controllo, non solo per disinnescarli. La compagnia Menoventi, da Faenza, evidenzia le cornici della rappresentazione, per eroderne sottilmente i confini: in attesa di uno spettacolo che non inizierà mai, sul palco si presentano un uomo e una donna, due addetti di sala costretti a prendere tempo e che si scoprono sovratitolati ed eterodiretti, derisi da un'entità superiore e dal pubblico (*Invisibilmente*, 2008); seguiranno contratti siglati con un faustiano regista, che promette di farci diventare protagonisti dello spettacolo in cambio dell'anima (*Postilla*, 2009), fino a giochi di specchi e di piani nei quali il racconto si disperde nei labirinti della complessità, operazione oggi più che mai rara (*L'uomo della sabbia*, 2011, spettacolo ispirato a E.T.A. Hoffman e prodotto da ERT). La derisione come arma per mettere a fuoco una realtà sempre più opaca connette il lavoro di Menoventi con quello di Quotidiana.com, duo riminese con alle spalle esperienze teatrali diverse, che si fa notare grazie alla *Trilogia dell'inesistente* (2008-2011). Il loro è un teatro frontale tutto parlato, che riproduce sul palcoscenico dialoghi serrati e taglienti fra uomo e donna, un'autobiografia che contesta se stessa e che rivela l'assurdità quotidiana delle relazioni. I territori della comicità sono abitati dal gruppo Panda Project, formazione ravennate che propone un teatro di strada surreal-popolare, mentre se ci spingiamo verso scrittura e messa in scena di testi teatrali occorre citare il percorso dell'attore e regista Oscar De Summa. Pugliese di origine e bolognese di adozione, i suoi spettacoli impastano personaggi teatrali shakespeariani con evocazioni biografiche, lasciando sullo sfondo il racconto di sé. Così è, per esempio, in *Amleto a pranzo e a cena* (2008), cinque attori che si presentano come compagnia di teatranti e che di fronte a noi litigano, ridono, si calano nei personaggi e ne escono restituendo credibilità alla finzione. Nel 2014 debutta *Stasera sono in vena*, evocazione questa volta compiutamente autobiografica di una giovinezza divisa fra volontà di ribellione e rifugio nelle certezze quotidiane delle droghe.

La Romagna dei luoghi: esempi per un modello

Come abbiamo provato a raccontare, le poetiche descritte hanno trovato casa in un ecosistema complesso, in parte basato sulla spinta all'autoproduzione e in parte reso possibile dal sostegno concreto di finanziamenti, in particolare da quelli regionali. La legge 13 del 05/07/1999, "Norme in materia di spettacolo", che prevede la triennialità delle progettualità, unita alla L.R. n. 37 del 1994 "Norme in materia di promozione culturale", hanno dato forma a un sistema di partecipazioni dirette, convenzioni, interventi concertati con gli enti locali che ha impresso agli indirizzi regionali un segno legato ai linguaggi contemporanei, dovendo ovviamente conformarsi al quadro dei decreti ministeriali¹⁶. Fra i soggetti finanziati, hanno infatti trovato spazio sia realtà come festival e rassegne (Santarcangelo, Ipercorpo, Itinerario) sia percorsi che si sono assunti il compito di accompagnare la produzione (Xing di Bologna, la rete Anticorpi, la Corte Ospitale a Rubiera), oltre che i singoli gruppi. Nella spesa culturale complessiva, che deve assicurare il funzionamento di fondazioni liriche e di teatri stabili, stiamo chiaramente parlando solo di "accenti". Pur trattandosi di finanziamenti che, nella maggioranza dei casi, sono sufficienti a garantire la sopravvivenza delle esperienze che qui stiamo raccontando, per un consolidamento duraturo del sistema del contemporaneo si dovrebbe potere contare su ben altri budget, che beninteso nessun intervento regionale, per quanto "illuminato", da solo può garantire¹⁷.

Tale premessa legata a finanziamenti ed economie crediamo possa esserci utile per osservare da più vicino la morfologia della Romagna dei luoghi, anche per comprendere se possa davvero rappresentare una proposta replicabile. Durante Potere senza potere un nutrito numero di artisti, addetti ai lavori e intellettuali venne invitato a tenere delle brevi relazioni sul senso della parola festival. Non si trattava di conferenze, bensì di discorsi da pronunciare prima dell'ingresso agli spettacoli con l'ausilio di un megafono. Affermò Lorenzo Bazzocchi di Masque Teatro:

¹⁶ Il panorama che stiamo descrivendo è stato disegnato annualmente dall'applicazione del Decreto Ministeriale del 12 novembre 2007. Fino a tutto il 2014 si contavano in Emilia-Romagna un Teatro Stabile ad iniziativa pubblica (Emilia Romagna Teatro Fondazione di Modena), un Teatro Stabile ad iniziativa privata (Fondazione Teatro Due a Parma), uno Stabile di Innovazione (Ravenna Teatro soc. coop.) e quattro Stabili di Innovazione per l'infanzia e la gioventù (Teatro Gioco Vita a Piacenza, Solares Fondazione delle Arti a Parma, Accademia Perduta a Faenza, La Baracca a Bologna). Un quadro così composito non ha comunque permesso ai gruppi di cui stiamo parlando di sganciarsi dall'autoproduzione: eccettuando casi che si contano sulle dita di una sola mano, gli Stabili non sono risultati "produttori" delle compagnie qui prese in esame. L'applicazione del Decreto Ministeriale del 1 luglio 2014, i cui risultati sono stati resi noti nei primi mesi del 2015 (ERT diventato Teatro Nazionale, il Teatro Due riconosciuto come Teatro di Rilevante Interesse Culturale, Ravenna Teatro divenuto Centro di Produzione Teatrale etc.) sta portando a un inevitabile riassetto generale che avrà importanti conseguenze anche dal punto di vista produttivo e la cui discussione esula dai confini temporali del nostro lavoro.

¹⁷ Per una trattazione più ampia del sistema teatrale dell'Emilia-Romagna rimando al mio *Sei modelli regionali: Emilia-Romagna*, in G. Graziani - S. Lo Gatto (a cura di), *La scena contemporanea a Roma*, Roma, Edizione della Provincia di Roma, 2013.

È questo che noi vediamo qui, in maniera estremamente leggibile, un concerto di solitudini, che come tali si incontrano, si riconoscono e affilano armi dialettiche fra di loro, per prepararsi a un terreno di scontri più ampio¹⁸.

Crediamo che questa definizione ben si presti a descrivere un certo modo di procedere che ha caratterizzato la Romagna negli anni zero. Vediamo all'opera modalità diverse che, se prese nell'idea di complessità che insieme rimandano, descrivono i lineamenti di un discorso collettivo: auto-formazione, rapporto con il paesaggio e con il contesto culturale, autodeterminazione della vocazione dei luoghi e costruzione condivisa di azioni culturali per la città.

Aksè è una "residenza creativa e non espositiva" dove alcuni gruppi condividono la vita quotidiana utilizzando lo stesso spazio teatrale, abitato in orari separati. La compagnia che organizza e cura il progetto, gruppo nanou (composto da Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci, Roberto Rettura) detta poche semplici condizioni: chi lo desidera può tenere aperto il proprio spazio prove; durante i momenti conviviali vengono attivati confronti collettivi su alcuni problemi e sfide legati alla creazione; regolarmente sono invitati dei "maieuti", figure in grado di intervenire nelle discussioni per accelerare la messa a punto di domande e risposte. Affianca il percorso un osservatorio critico, al quale chi scrive ha preso parte. Di questo progetto interessa, in particolare, una vocazione all'autoformazione sempre più rara da rinvenire, intesa in questo caso come un'attitudine a "non adattarsi", a conoscere prassi e punti di vista diversi sul lavoro scenico. Un processo che, giocoforza, si presta a innescare domande di senso e sollecita scintille di crisi, che i più inquieti sono riusciti a rivolgere al proprio stesso operare, per rinnovarlo¹⁹.

Un altro pilastro risiede nella relazione fra arti sceniche e paesaggio, inteso sia da un punto di vista naturalistico sia come contesto culturale. Itinerario Stabile è un festival guidato dall'Associazione Aidoru nato come meeting di etichette musicali nel 2004, e che trova il suo specifico negli anni successivi nel rapporto fra arti dal vivo (musicali e performative) e paesaggio fluviale, architettonico, urbano. Giugno 2009: scesi da un pullman che conduceva a una destinazione ignota, venivamo invitati a se-

¹⁸ L. Bazzocchi, *Può un festival essere il luogo di uno spreco ossia il luogo della volontà estrema di salvaguardare un tempo estraneo all'economia corrente dello Spettacolo?*, nella già citata sezione *Potere senza potere* / Santarcangelo 08 su www.altrevelocità.it.

¹⁹ Dopo la prima edizione presso il Csa Spartaco nel 2005, ci si sposta in un centro per residenze, L'arboreto di Mondaino, che accoglie gli artisti di Aksè per alcuni anni scommettendo sul valore dell'incontro e dell'autoformazione: dapprima in un percorso di una settimana per anno (2006 e 2007), in seguito ospitando il gruppo per diverse sessioni nell'arco dell'intero 2008. Durante i sette anni di attività anche altre strutture hanno sostenuto il progetto: il festival Drodeseera con i suoi spazi per residenze alla Centrale Fies di Dro, il Teatro Petrella di Longiano, il Festival Ipercorpo di Forlì, il Premio GD'A, Santarcangelo Festival. In tutti questi contesti verranno organizzate tappe di Aksè, composte anche da momenti di confronto aperti al pubblico, da incontri e serate danzanti. Fra le compagnie che hanno preso parte figurano alcune delle formazioni di punta del teatro nato negli anni Zero, come Città di Ebla, Santasangre, Muta Imago, Pathosformel, Reggimento Carri, CollettivO CineticO e altri. Fra i maieuti ricordiamo Paolo Ruffini, Cesare Ronconi, Eugenia Casini Ropa, Monica Francia. Per una cronistoria completa, si rimanda a M. Petruzzello (a cura di), *Aksè*, cit, pp. 124-127.

guire l'esplorazione di un bambino all'interno di un deposito di ferrivecchi. Il bambino maneggiava una gru giocattolo, posizionandosi proprio sotto una vera gru. Il macchinario industriale appariva allora l'esatta riproduzione in scala maggiore del giocattolo, e non viceversa (*Sulla cavità delle vene* di Antonio Rinaldi). Proponendo siffatti viaggi nel tessuto urbano e costruendo accampamenti lungo la sponda del Fiume Savio, il festival era riuscito a rendersi autorevole laddove spesso si fallisce: conferire al teatro un peso *culturalmente rilevante* e in grado di abitare la dimensione urbana nella sua quotidianità, sebbene nella temporalità ridotta di una rassegna²⁰. Sempre di festival occorre parlare per introdurre Ipercorpo. Dopo un incontro avvenuto a Roma nel 2004 a margine della rassegna Danza und Tanz, e dopo la pubblicazione nel 2005 del volume *Ipercorpo*²¹, nasce un evento che verrà ospitato al Kollatino Underground per volere del collettivo di ricerca artistica Santasangre. A un anno di distanza, nei mesi di ottobre e novembre 2006, una grande aia con dei bassi capannoni sarà la location che ospiterà l'*Evento Ipercorpo* di Forlì, curato da Città di Ebla. Inizialmente concepito come itinerante, punto di ritrovo e "nodo" di una rete di gruppi diffusa sul territorio nazionale, Ipercorpo troverà il terreno fertile per mettere radici a Forlì, cambiando la sua natura e diventando a tutti gli effetti un'occasione per fare il punto della scena performativa italiana e degli incroci possibili con un'area di ricerca musicale affine (con la doppia direzione teatrale di Claudio Angelini e musicale di Davide Fabbri)²². Gli obiettivi delle origini, descritti da Claudio Angelini in una conversazione con chi scrive, crediamo siano rimasti inalterati, seppure perseguiti attraverso una forma che è mutata nel tempo:

²⁰ "Crediamo che l'arte sia capace di suggerire e inventare nuove modalità per intervenire negli spazi, per renderli visibili e vivibili; che possa trasformare il luogo di transito in spazio espositivo, in spazio d'indugio, e che possa scardinare dalle fondamenta l'uso statico dei luoghi", scrive Aidoru nel 2007. Dopo il biennio 2009-2010, tematicamente declinato sull'idea di "passaggio", Itinerario dovrà fare i conti con un budget ridotto e dunque concentrare le attività in due giornate riducendo così la propria portata (nel 2011 e 2012, anni in cui, grazie a un bando del Comune di Cesena, la prestigiosa Rocca Malatestiana verrà co-gestita proprio dall'Associazione Aidoru, dopo essere divenuta location del festival). Dal 2013 Itinerario torna a essere tutto musicale intersecando il proprio programma con quello delle manifestazioni estive della città.

²¹ La rassegna era curata da Alessandra Sini al Teatro Vascello. Per questi e altri riferimenti, cfr P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo*, cit.

²² Parallelamente alla programmazione artistica sarà sempre proposto un calendario di incontri, vegni, dibattiti, nel tentativo di approfondire da un punto di vista teorico alcune delle questioni indagate nelle opere. Scrive Città di Ebla, presentando il progetto nel 2006, che "Ipercorpo è un'invenzione che si materializza nella volontà di proporre nuovi sguardi alla rappresentazione teatrale, e nuovi luoghi", tensione che viene mantenuta anche negli anni a venire e che travalicherà i Magazzini Interstock in cui si sono svolte le prime edizioni, dal momento che già dal 2010 il festival utilizza anche gli spazi della Fabbrica delle Candele (una sala polivalente del Comune di Forlì), del Diagonal Loft Club, del Teatro Diego Fabbri e infine dell'ex Deposito di bus e corriere ATR, che diventa la "sede" del festival dal 2011 al 2014. Si tratta di un edificio del 1935 alle porte del centro, sottoposto a quel lento ma entusiasmante processo di cambio di destinazione d'uso che porterà la compagnia a intessere nuove collaborazioni con realtà forlivesi e non solo. L'ultima evoluzione risale al 2013, anno in cui una sezione specifica del festival viene annunciata come Italian Performance Platform, invitando addetti ai lavori italiani ed europei, tentativo che in qualche misura prova a scalfire il difficile percorso della distribuzione. Cfr. in questo stesso numero il contributo di Elisa Nicosanti.

Una bella parola è autodeterminazione. C'era la volontà di costruire un percorso comune, di conoscersi, rispettando le differenze dentro alle affinità di metodo²³.

Crediamo che l'autodeterminazione sia un altro di quei concetti da annotare, anche perché, nel caso di Ipercorpo, sembra essersi accompagnato da subito a un ascolto della città, delle sue "politiche" e in qualche misura dei suoi bisogni. Un modo di procedere che si ritrova in Wam!, a Faenza. Nel 2011 Menoventi, In_Oculta e Compagnia Iris, in dialogo con l'assessore alla cultura, uniscono i propri sforzi per offrire alla città qualcosa che prima non c'era: un festival di teatro. Di provenienze fra loro molto diverse, gli artisti di Wam! dimostrano che è possibile, oltre che necessario, lavorare a un obiettivo comune che guardi a una crescita complessiva del teatro e delle arti della città in cui si vive.

Il paradigma dell'autodeterminazione, dopo dieci anni dalla nascita di un raggruppamento artistico, in questi casi descrive una traiettoria che lo conduce nei territori della sussidiarietà: l'istituzione che delega a formazioni artistiche, ritenendole più qualificate, la responsabilità di erogare servizi per la collettività. Subito dopo la prospettiva dei Teatri Novanta ("Anche a livello organizzativo molti degli accordi che si riescono a stabilire con gli altri gruppi hanno a che fare con la poetica"²⁴), ma già un passo oltre a quella che avevamo visto operare in Aksè ("La scelta dei gruppi è effettuata in base alla potenziale condivisione di modalità lavorative e alle possibilità di confronto artistico"²⁵), si sta qui parlando di raccogliere la sfida senza creare aggregazioni sindacali, senza disperdere la vocazione a inventare in *tendenza a gestire*, ma preservando quella complessità che potrebbe trasformare il teatro in tessuto connettivo delle arti cittadine.

Per non concludere: che cosa manca?

Abbiamo dunque visto quattro elementi che, se presi nel loro insieme, possono diventare spunto per chi oggi si affaccia al mondo teatrale: autoformazione, relazione con il paesaggio urbano e culturale, autodeterminazione di spazi e modi per incontrare il pubblico e per riunirsi collettivamente, infine l'urgenza di pensare alla scena e alle sue relazioni come avanguardia capace di dare forma alle molteplici connessioni di una città. In Romagna si è creato quell'habitat complesso che è stato in grado di favorire la nascita delle esperienze descritte, cosa che in altri territori non è accaduta. Eppure, la sensazione è che manchi ancora qualcosa. Dopo la nascita, e dopo una

²³ *Ipercorpo: discipline per resistere al presente*, intervista a Claudio Angelini e Davide Fabbri, in "Visioni.In.Quiete", foglio di approfondimento settimanale a cura di "Altre Velocità", n. 1, 27-29 settembre 2007, autoprodotta.

²⁴ Dichiarazione la cui paternità viene attribuita "a più voci", in R. Molinari - C. Ventrucci, *Certi prototipi di teatro*, cit., p. 36.

²⁵ Gruppo nanou, *Vademecum del progetto Aksè*, in M. Petruzzello (a cura di), *Aksè*, cit., p. 11.

prima emersione, resta molto difficile gettare basi solide che permettano un consolidamento in grado di durare nel tempo. Vero è che questi luoghi possiedono i geni dell'avventura e non sempre è facile costruire basi solide per qualcosa che si fonda sul mutamento. Ed è anche vero che, da molte di queste esperienze, ne sono scaturite altre che possono essere lette come una naturale evoluzione, sebbene in forme diverse: pensiamo alla nascita della Cooperativa E a Ravenna (che unisce Fanny & Alexander, gruppo nanou, Menoventi, ErosAntEros), sodalizio amministrativo e in parte anche "poetico", dal momento che i gruppi hanno curato insieme un festival (Fèsta) e co-dirigono una parte della stagione teatrale della città²⁶. Oppure pensiamo alla stagione del Teatro Diego Fabbri di Forlì, dal 2012 curata su invito del Comune da un raggruppamento formato da Accademia Perduta, Città di Ebla, Masque teatro. Questi due esempi non ci paiono risultati di poco conto, in tempi in cui il sentimento che più di altri lega istituzioni e cittadini è la diffidenza, al termine di un decennio di "naufra- gio" che ha definitivamente soppiantato la rappresentanza con una rappresentazione che si spaccia per vera, dunque fraudolenta, per dirla con Guido Crainz²⁷. Ci sono poi esperienze maggiormente definite dalle specificità del territorio in cui operano, ma animate da una vocazione orgogliosamente minoritaria per nulla periferica. È il caso del [collettivo] *c_a_p* di Rimini, unione di coreografe, danzatrici, fotografe e studiose che opera diffondendo la cultura della danza e promuovendo incontri con gli spettatori, proiezioni, azioni collettive. Eppure qualcosa manca, dicevamo, e dopo gli anni di sviluppo sarebbe importante che certe esperienze potessero mettere radici, fossero nelle condizioni di mutare pelle per scelta e non unicamente per necessità, di ridimensionarsi per mancanza di progetti e di idee e non per scarsità di risorse. Se è vero che a partire dagli anni Novanta questo teatro "post-novecentesco" (Marco De Marinis) ha rappresentato un nuovo inizio, è anche vero che il processo per la formazione di un nuovo paradigma, che sappia unire dimensione artistica e organizzativa, culturale e professionale, dopo le ottime premesse che abbiamo provato a descrivere sembra essersi compiuto solo in parte. In fondo, ci si scontra spesso con le stesse domande, che in Romagna pensiamo si siano manifestate con particolare evidenza: si può tenere in vita l'indipendenza facendola diventare una scelta e non una via obbligatoria? E se si opta per la via del dialogo con le istituzioni, come preservare le spinte ideali dell'autoproduzione e dell'autorganizzazione? Come dare forza alle tensioni della ricerca, evitando che ci si ritorcano contro e vengano usate per favorire il pervasivo stabilizzarsi degli acquiescenti?

²⁶ Fèsta, festival nella zona Darsena di Ravenna, si è svolto dal 2012 al 2014 legandosi alle attività della candidatura della città a Capitale Europea della Cultura nel 2019. La stagione teatrale cittadina, curata da Teatro delle Albe, Cisim e Coooperativa E, dal 2012 è stata condivisa dalle tre realtà con il nome di "Ravenna-viso-in-aria", per un progetto triennale che terminerà nell'estate 2015.

²⁷ G. Crainz, *Diario di un naufragio. Italia 2003-2013*, Roma, Donzelli, 2013.

Graziano Graziani

ROMA ANNI ZERO

Raccontare la scena degli anni Zero a Roma significa inseguire una geografia incerta e mutevole, perché se c'è una costante che si può rintracciare nel panorama teatrale capitolino, soprattutto per quanto riguarda i primi anni del nuovo secolo, è l'assenza di continuità tanto dei luoghi quanto dei progetti. Esistono ovviamente delle eccezioni significative, costituite da spazi alternativi e dall'inventiva di alcuni operatori in grado di contrastare almeno in parte l'exasperante intermittenza con cui il comparto dell'arte contemporanea (non solo teatrale) viene sostenuto nella Capitale. Tuttavia quello romano resta un panorama incerto dal punto di vista delle politiche culturali, tutte sbilanciate verso la logica dell'evento e quasi sempre prive di un'idea progettuale in grado di costruire nel tempo polarità attorno a cui artisti e operatori possano crescere e lavorare.

Ciò nonostante, il primo decennio del nuovo millennio è stato estremamente effervescente dal punto di vista artistico, tanto per il numero di compagnie presenti sul territorio quanto per la pluralità dei linguaggi e delle ricerche estetiche. Lo si potrebbe quasi definire un "momento d'oro", visto che in questo decennio sono nate o si sono strutturate alcune delle realtà più solide a livello nazionale. Realtà che si sono sviluppate – per dirla con le parole del regista Massimiliano Civica, uno dei protagonisti di questa scena – proprio "in opposizione" a uno stato di cose dispersivo e squalificante. Dispersivo a causa della "politica degli eventi" attorno a cui ruota l'intervento degli enti di prossimità, e squalificante per la difficoltà di tracciare una riconoscibilità della scena contemporanea rispetto alle programmazioni di prosa e di intrattenimento. Roma, infatti, è una città che "vanta" centinaia di sale teatrali tra ufficiali, associazioni, cantine e occupazioni, un numero imprecisato di scuole di teatro più o meno serie e un numero impressionante di rassegne e iniziative che spaziano dall'amatoriale al commerciale senza una chiara demarcazione di ambiti e qualità.

In questo contesto, tuttavia, sono stati proprio gli anni Zero a disegnare una geografia più chiara, in grado di connettere sguardi, luoghi e ambiti diversi, da quelli occupati a quelli istituzionali, inaugurando una nuova stagione per il teatro di ricerca a Roma, dopo lo stato di torpore in cui la città era piombata al termine della cosiddetta "stagione delle cantine".

1. Il Teatro India e Area06

Il fischio d'inizio di questa stagione lo si può fissare al 1999, anno in cui Mario Martone viene nominato alla direzione del Teatro di Roma. Pur non completando neppure la sua triennalità, Martone lascia un segno indelebile nella memoria cittadina, abolendo gli abbonamenti, invitando realtà come l'Odin Teatret di Eugenio Barba e soprattutto aprendo il Teatro India, un palcoscenico dedicato alla contemporaneità ricavato

dall'archeologia industriale dell'ex fabbrica Mira Lanza. È attorno a questo "spazio utopico" – come lo ha definito il critico Attilio Scarpellini – che si condensa la nuova scena della Capitale, o meglio, attorno alla sua interdizione. Il destino di India, dopo la gestione Martone, sembra infatti essere la chiusura: dapprima quella fisica, per alcuni mesi, e successivamente quella artistica, poiché la scelta dello Stabile capitolino è di sfruttare la nuova struttura semplicemente come seconda sala, anziché destinarvi un progetto specifico incentrato sul contemporaneo. Per quasi un anno si parla dell'idea di affidarlo a Giorgio Barberio Corsetti – altro "fratello maggiore" della scena romana contemporanea, che nel decennio successivo produrrà con la sua compagnia Fattore K diversi spettacoli nati da quel magma culturale – ma non se ne fa nulla.

Durante la chiusura del Teatro India si registra un'occupazione simbolica del teatro, messa in atto come forma di protesta da alcune associazioni e da un gruppo di compagnie raccolte sotto la sigla "Area06". Si tratta di Accademia degli Artefatti (fondata da Fabrizio Arcuri), Fortebraccio Teatro (Roberto Latini), Quelli che restano (Werner Waas e Fabrizio Parenti), Travirovesce (Caterina Inesi e Maddalena Scardi), Sistemi Dinamici Altamente Instabili (Alessandra Sini) e Agresta, che è il nome con cui in quegli anni firma le proprie produzioni Ascanio Celestini.

Il raggruppamento di Area06 descrive quasi nella sua completezza l'eccellenza della scena teatrale contemporanea attiva a Roma alle soglie del 2000, e la sua pluralità di linguaggi: danza contemporanea, installazioni, performance e uso della tecnologia, tutti elementi di una temperie postmoderna che proprio in quegli anni cominciava a venir messa in discussione, a cui si affiancavano lavori di segno più tradizionale e la ricerca tutta testuale – ma a guardare bene altrettanto postmoderna – di un affabulatore come Celestini.

Per completare il quadro di quegli anni occorre citare almeno due battitori liberi, entrambi attivi sul fronte di una comicità intelligente e surreale: il primo, già affermato, è il genio anarchico di Antonio Rezza; l'altro è l'anti-narratore Andrea Cosentino, che coniuga una formazione da clown con una deriva assai personale del genere (trionfante in quegli anni) della narrazione.

Va notato che, nella maggioranza dei casi, si tratta di compagnie già attive da diversi anni: se le Travirovesce sono attive dal 1994, gli Artefatti lo sono addirittura dal 1991. Quella a cavallo tra gli anni Novanta e il Duemila è una generazione di artisti nati alla fine degli anni Sessanta, con una propaggine dei più giovani nell'inizio dei Settanta. È una genia di artisti abituata a una gavetta piuttosto prolungata.

2. Il Rialto, l'Angelo Mai e i circuiti alternativi

La vicenda del Teatro India dimostra come le possibilità che i luoghi incarnano abbiano un incredibile effetto detonante. Aprire un luogo e "immaginarlo" nelle sue possibilità è di per sé un fatto. Di sicuro lo era a Roma nei primi anni del Duemila, quando l'obiettivo più importante che la nuova scena si prefiggeva era di aprire la Città Eterna, addormentata e strapaesana, alle estetiche del contemporaneo. I luoghi non sono mai neutri e, da questo punto di vista, lo erano ancora meno. Abitare arti-

sticamente luoghi “non deputati”, far detonare le potenzialità espressive e poetiche insite in quelle architetture, è uno dei tre cardini espressivi ereditati dalla scena degli anni Novanta (gli altri due sono la ridefinizione del patto comunicativo con lo spettatore in chiave performativa; e il rifiuto della linearità narrativa che è stata definita, forse in modo riduttivo, “estetica del frammento”).

Alla ricerca estetica, tuttavia, si somma la necessità economica. Al fascino dei luoghi non deputati, delle archeologie industriali ed edilizie, si somma la necessità di sale prove a basso costo, meglio ancora se gratis. Inizia così un abbraccio sempre più stretto tra la scena contemporanea e il circuito dei centri sociali romani (o almeno una parte di essi). Non si tratta certo di un fatto inedito: i centri sociali occupati sono una realtà forte e diffusa nella Roma degli anni Ottanta e Novanta, e ospitano una programmazione artistica costante prevalentemente di tipo musicale. Ma la loro attività principale è di tipo movimentista. D'altra parte anche la scena artistica non dialoga con questi spazi in modo neutro e utilitaristico: è il più delle volte schierata e sostiene la lotta delle occupazioni.

Con il Rialto¹, tuttavia, si sviluppa un modello diverso: un'occupazione che individua la sua principale attività politica nella creazione di un centro per le arti e la cultura contemporanea. La sua apertura risale al 1999 e la localizzazione è anch'essa un'anomalia: in pieno centro, a due passi dal Quirinale (dal 2000 si sposterà nell'area dell'ex ghetto). Precedentemente i luoghi più interessanti per la sperimentazione artistica erano tutti situati in periferia, come l'ex Snia Viscosa (che negli anni Novanta ospitò importanti rassegne di danza butoh) e il Forte Prenestino. Al Rialto, tuttavia, si struttura pian piano una stagione vera e propria che ospita, da settembre a giugno, tre generazioni di ricerca teatrale (da Corsetti ad Arcuri fino a nomi che stanno emergendo in quegli anni, come Daniele Timpano, Lucia Calamaro, Tony Clifton, Manuela Cherubini per quanto riguarda Roma; Teatro Sotterraneo, Fibre Parallele, Babilonia Teatri, Menoventi, Roberto Corradino, Pathosformel e altri ancora sul piano della scena nazionale).

Nel giro di pochi anni altri spazi occupati cominciano una programmazione dedicata alla scena contemporanea strutturata e più o meno continuativa. Tra questi spiccano il Kollatino Underground, che ospita stabilmente compagnie come Santasangre e Muta Imago e da dove parte un'esperienza come Ipercorpo (oggi appuntamento fisso a Forlì con la direzione di Città di Ebla); e l'Angelo Mai, anch'esso localizzato in centro, che da subito diventa uno dei luoghi centrali della cultura alternativa di alto profilo artistico, e che nel corso degli anni si legherà a realtà importanti dell'area romana come Motus, Teatrino Clandestino, Fanny & Alexander.

Pian piano si struttura un circuito “alternativo” – che mette in connessione spazi occupati e associazioni culturali, spesso gestite dagli stessi artisti – alle stagioni ufficiali, in quegli anni quasi del tutto impermeabili alle nuove compagnie. Paradossalmente, di questo circuito indipendente e informale non fanno parte i piccoli teatri, che pur essendo una peculiarità del panorama romano, all'inizio degli anni Zero sono

¹È giusto esplicitare che chi scrive è stato attivo nella gestione della programmazione teatrale del Rialto Santambrogio dal 2004 al 2009. Ciononostante, lo spazio ha avuto una sua rilevanza, come confermano articoli e saggi di chi si è occupato della realtà teatrale di quegli anni. Cfr. A. Scarpellini, *Libertà e patria*, in G. Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; e F. Cordelli, *Proviamo a difendere la diversità*, in “Corriere della Sera”, 23 marzo 2009.

spesso invischiati in logiche di affitto e difficoltà economiche. Tre importanti eccezioni sono il Furio Camillo, fondato da Marcello Sambati e poi passato sotto la gestione de L'Archimandrita (Gianluca Riggi e Andrea Felici); il Teatro del Lido di Ostia, che nasce come occupazione e diventa Teatro Comunale, animato da una preziosa e rara esperienza di gestione partecipata da artisti e territorio; e il Teatro Colosseo, gestito dallo storico Beat72 di Ulisse Benedetti, che sotto l'impulso di Simone Carella apre la propria programmazione alla nuova generazione artistica e dà vita a un progetto di documentazione video online – E-Theatre – che si è rivelato strategico per la memoria di questa stagione del teatro.

3. Gli artisti e i linguaggi

Se multiforme e frastagliato è il contesto, non è da meno il panorama artistico. Con una sostanziale differenza rispetto alle stagioni precedenti: la nuova generazione non produce manifesti, né si creano schieramenti contrapposti tra chi pratica estetiche diverse. C'è anzi un grande dialogo tra diversi.

LA VISIONE – Un primo fronte di ricerca è quello del teatro visivo, che certamente guarda ai percorsi di ricerca dei decenni precedenti ma con una chiave e dei risvolti originali. Ne fanno parte un collettivo come Santasangre, nato dalla collaborazione di artisti attivi sui fronti più diversi: ricerca sonora e visuale, elaborazione grafica, body art, movimento. È interessante notare come il lavoro di questa compagnia sia stato pensato e praticato inizialmente in situazioni non deputate, come i rave party, e solo successivamente sia approdato alla sala teatrale. Uno dei progetti più articolati portato avanti da questa formazione è la trilogia *Studi per un teatro apocalittico*, dove si indagano le distopie di Huxley e Orwell – ma anche articolando creazioni originali come *Seigradi* – sfruttando la potenza visiva delle proiezioni olografiche, ricavate incrociando antiche tecniche illusionistiche con la moderna computergrafica.

Design digitale e video mapping sono elementi alla base del lavoro di Daniele Spanò, autore di videoinstallazioni di grande forza visiva, la cui produzione cerca una svolta a suo modo “narrativa” in un dispositivo – quello del mapping – quasi sempre giocato esclusivamente sull'impatto. Spanò è anche tra i curatori della rassegna di arte digitale Digital Life del Romaeuropa Festival.

Su un fronte più “artigianale”, ma sempre legato all'impatto della visione, si muove l'esordio dei Muta Imago. Un teatro di ombre e allucinazioni, incastonato in cornici geometriche e in sonorità contemporanee, che nulla ha a che spartire con le antiche atmosfere del teatro d'ombre ma è anzi proiettato in una rigorosa modernità. Una modernità tuttavia quasi per nulla digitale, anzi materica e tangibile, ricavata da un sapiente lavoro che fonde “l'artigianato” delle soluzioni sceniche con una ricerca sonora che usa sì il computer ma spesso a partire da sonorità registrate.

Ancora all'artigianalità, ma legata a una dimensione più onirica, fatta di simbologie che molte affinità hanno con la pittura, è connesso il lavoro di Opera di Vincenzo Schino, che proviene con Marta Bichisao dall'Officina Valdoca, da cui si staccano per dare

vita a un percorso originale che indaga sull'incubo, la maschera, l'automa e un immaginario a cavallo tra il gotico e il contemporaneo che innerva le visioni dei loro spettacoli.

L'ombra, il sogno e la memoria onirica sono elementi che si ritrovano anche nelle visioni di Alessandro Serra, che mette in scena con il suo Teatropersona, basato a Civitavecchia. Un teatro caratterizzato da scene estremamente curate dal punto di vista estetico e dall'utilizzo di coreografie, che sposta le regie di Serra oltre il confine tra danza e teatro. Così come per Schino, la parola articolata spesso non ha cittadinanza nel teatro di Serra. Eccetto per alcune produzioni, come ad esempio quelle di teatro ragazzi.

L'estrema cura della visione la ritroviamo anche nel Teatro delle Apparizioni di Fabrizio Pallara, che partendo da un percorso di teatro sensoriale è approdato al teatro ragazzi, proponendo però spettacoli adatti anche agli adulti, nel segno di un ponte possibile tra ricerca e teatri infanzia. Qui l'immaginario cambia di segno, e per quanto una cifra in parte onirica – quando non fiabesca – resti uno spunto frequente per questa formazione, l'atmosfera si rischiarata e si orienta verso la meraviglia e lo stupore.

L'ATTORE – Scenari onirici, sguardi apocalittici e utilizzo della tecnologia (più che altro in ambito sonoro) sono invece caratteri che attraversano il percorso anche di Fortebraccio Teatro, compagnia già attiva negli anni Novanta ma che si afferma a livello nazionale soprattutto a partire dal 2000. La figura centrale di Roberto Latini – attorno al cui corpo-voce si sviluppano gli interventi di luce e suono di Max Mugnai e Gianluca Misiti – vira il lavoro verso un teatro d'attore che si abbevera continuamente ai classici, per quanto ridotti in frammenti, riscritti e metabolizzati in chiave contemporanea. Latini, che si è formato alla scuola di Perla Peragallo, è anche forse l'ultimo ponte del teatro odierno con il lato più romantico e viscerale di quella stagione. Romantico e viscerale come sono spesso i suoi spettacoli.

Visceralità, frammento, dialogo con la musica e gusto per paesaggi scenici destrutturati eppure, a loro modo, quotidiani – come fossero altrettante installazioni artistiche – sono elementi che si trovano in un'altra attrice, che pure incentra il proprio lavoro sulla potenza recitativa e la presenza scenica: Federica Santoro. Cresciuta nelle fila di Fattore K di Giorgio Barberio Corsetti, Santoro ha nel tempo sviluppato diversi progetti personali, che spaziano dall'interazione con i testi contemporanei (Elfriede Jelinek, Sarah Kane) all'elaborazione originale, spesso caratterizzati dal dialogo performativo con un musicista sulla scena.

NUOVA DRAMMATURGIA E POSTDRAMMATICO – Federica Santoro, assieme a Daria Deflorian, è protagonista alla fine del decennio di un progetto scritto e diretto da Lucia Calamaro, *L'origine del mondo*, vincitore di tre premi Ubu, apice di un percorso drammaturgico di grande forza. Quella di Lucia Calamaro è probabilmente la voce più elaborata e complessa di un movimento che, negli anni Zero, riacquisisce la parola e la struttura drammaturgica come momento centrale dello spettacolo. Un fatto non scontato visto il prevalere, nel decennio precedente, almeno nel campo della ricerca, dell'estetica del frammento e di un teatro visivo o performativo che aveva espulso la parola o l'aveva comunque ridimensionata al ruolo di un elemento tra i tanti. La comparsa di una drammaturgia fluviale, "letteraria" nella sua dimensione poetica,

eppure fortemente ancorata alla scena e ai corpi che la incarnano, è dunque un forte elemento di discontinuità; così come il ritorno a una “storia” e alla messa in scena di mondi intimi – è spesso questo il focus dei lavori di Lucia Calamaro (come l’acclarato *Tumore* o *Magick*) – in chiave emotiva sì, ma allo stesso tempo intellettuale e analitica, senza alcuna concessione a scorciatoie simboliste e a qualsivoglia luogo comune.

La stessa Daria Deflorian, assieme al coreografo e performer Antonio Tagliarini, ha dato vita a un percorso drammaturgico che molto guarda alla scrittura postdrammatica, con personaggi/non-personaggi che si materializzano sul confine tra biografia dell’attore e finzione, e che stanno in scena in una modalità che ricorda più quella della performance che della recitazione. Centrale, nella riflessione di Deflorian-Tagliarini, è l’esperienza dell’opera d’arte come momento da cui scaturisce una riflessione più ampia. Così si parte dal video di *Café Müller* di Pina Bausch, da un reportage narrativo del polacco Mariusz Szczygieł o dalla pagina di un romanzo dello scrittore greco Petros Markaris, per avvitarsi in lunghe riflessioni e digressioni che danno conto del nostro rapporto con “l’invisibile” – questo l’aggettivo che caratterizza la loro trilogia. Un invisibile odierno che ha a che vedere con quel “senso del tragico” quasi del tutto espulso dal palcoscenico della contemporaneità.

Su un fronte di recitazione più tradizionale, ma all’interno di uno schema di ripensamento dell’approccio scenico, spesso scarno, essenziale e dal piglio quasi onirico, c’è anche la ricerca drammaturgica della compagnia Biancofango, che pur provenendo da esperienze milanesi e fiorentine (le città di origine di Francesca Macri e Andrea Trapani) ha trovato il suo baricentro nella capitale.

NARRAZIONE E ANTI-NARRAZIONE – Per chiudere questo breve quadro sulla nuova drammaturgia occorre citare il lavoro di altri due artisti, Andrea Cosentino e Daniele Timpano, ma è forse più corretto introdurli facendo prima un affondo su un vero e proprio “genere” teatrale, la narrazione, e sul suo rappresentante più importante di questi anni, Ascanio Celestini. Celestini debutta nel 1998 assieme a Gaetano Ventriglia (altro nome tra i più rappresentativi di questa scena, ma basato in Toscana), mentre i lavori che lo lanciano, da *Radio clandestina* a *Scemo di guerra*, debuttano tutti tra il 1999 e il 2004. La sua produzione drammaturgica va dunque collocata come uno dei punti centrali della scena degli anni Zero, in grado di sfondare il recinto della marginalità mediatica in cui è spesso confinata la scena contemporanea e di giungere, attraverso libri e tivù, a un pubblico popolare di vaste dimensioni. Grazie ad uno stile forte e preciso, che fa ampio ricorso all’affabulazione e che sconfinava spesso e volentieri nell’iperbole surreale e in una sorta di “fiabesco contemporaneo”, i lavori di Celestini vanno ben oltre lo schema del “teatro civile” alla Paolini – i cui molti epigoni affollano i palchi italiani durante tutta la prima metà del decennio.

Se è indubbiamente forte la spinta della narrazione, soprattutto all’inizio del decennio (con autori-attori come Alessandro Langiu, Ferdinando Vaselli e il “cuntista” Gaspare Balsamo), è anche in risposta a questa spinta che si strutturano due delle voci più originali di questi anni. Andrea Cosentino unisce il genere della narrazione con la farsa clownesca, creando un’anti-narrazione personalissima, profondamente comica quanto intelligente. In spettacoli come *L’asino albino* e *Primi passi sulla luna*

la narrazione si avvita su se stessa più volte, aprendo in continuazione finestre per digressioni che lo stesso Cosentino propone al pubblico o spazi per i suoi personaggi-macchietta, che a volte sconfinano apertamente in un teatro di figura “degenerato” dalla contemporaneità, fatto di barbie e di pupazzi cinesi da pochi soldi. Autodefinitosi ironicamente “il più grande autore di finali vivente” (poiché l’avvitarsi continuo non risparmia nemmeno i finali possibili, che si depositano a strati l’uno sull’altro), Cosentino ha individuato come bersaglio della sua ironia il discorso mainstream, sia quello televisivo – parodiato da una televisione artigianale che lo segue in diversi suoi lavori, Telemomò – sia quello artistico, in un gioco di smontaggio e rimontaggio che reinventa in chiave contemporanea la lezione brechtiana.

La politica e il suo presunto “primato” è invece l’ossessione di un altro anti-narratore, Daniele Timpano, che nella sua trilogia *Storia cadaverica d’Italia* ha affrontato tre momenti salienti della storia contemporanea del nostro paese attraverso tre “cadaveri eccellenti”: Mussolini, Mazzini e Moro². In questo caso sono le retoriche politiche al centro del discorso, che Timpano lascia cozzare violentemente l’una contro l’altra giustapponendo versioni e testimonianze divergenti e persino in aperta contraddizione, distortendo – con un effetto profondamente comico – uno dei classici meccanismi della narrazione, quello della ricerca documentale e della sua esposizione teatralizzata. Il cortocircuito tra lo sguardo individuale – ad esempio quello dello stesso Timpano durante il sequestro Moro, all’età di 4 anni – e lo sguardo collettivo è uno dei dispositivi ritornanti nel teatro di Timpano, dall’effetto allo stesso tempo critico e comico. Un altro aspetto che torna è l’attenzione al Pop e le sue derivazioni più o meno corrosive dell’immaginario collettivo. In questo versante vanno ascritti, ad esempio, i lavori creati assieme alla compagna (di vita e di teatro) Elvira Frosini – a sua volta attiva con la compagnia Kataklima nella creazione di quadri performativi a cavallo tra danza e teatro che, come lo spettacolo *Digerseltz*, hanno per oggetto le scorie prodotte dalla cultura pop e le ossessioni che da esse sprigionano.

Occorre infine citare il lavoro di Eleonora Danco, autrice e attrice di testi corrosivi dove il confine tra comicità e dramma è sempre sfumato, in grado di riconnettere il monologo comico a un ricerca drammaturgia non scontata, sostenuta da una recitazione energica e innervata di ossessioni quotidiane.

Va notato, concludendo questo doppio excursus sui nuovi autori, che tutti questi artisti mettono in scena i testi che scrivono (con la sola eccezione di Lucia Calamaro, che comunque dirige i suoi testi e che spesso ha interpretato ruoli più o meno secondari). C’è dunque una forte contaminazione tra autorialità drammaturgica e presenza scenica, che fa dei lavori di questi drammaturghi degli oggetti scenici estremamente particolari.

COMICITÀ SURREALE – C’è un aspetto che accomuna molti dei percorsi citati ed è il ricorso a un certo grado di comicità. Non si tratta però di un facile espediente per catturare l’attenzione, quanto piuttosto di un’attitudine irridente che, allo stesso tempo – come avviene per certi versi nella commedia all’italiana – permette di passare dal comico al tragico, o meglio: di parlare in maniera credibile del tragico proprio perché lo si

²Cfr. D. Timpano, *Storia cadaverica d’Italia*, a cura di G. Graziani, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012.

approccia attraverso il comico. E come potrebbe essere altrimenti in una società che del “senso del tragico” – e, di conseguenza, delle possibilità del “drammatico” – ha fatto in certi casi un tabù? Nico Garrone, critico di “La Repubblica” e padre del regista Matteo, aveva sintetizzato in una formula questo approccio a volte corrosivo e a volte stralunato: I.C.C.P. – Iconoclasti Comici Concettuali Poetici. Erano questi i tratti di un’ipotetica “non scuola romana”, di cui aveva scritto nei suoi ultimi articoli. Un gruppo eterogeneo, i cui membri sono maturati in modi molto diversi, che comprendeva Lucia Calamaro, Andrea Cosentino, Daniele Timpano ma anche Mirko Feliziani – autore di alcuni preziosi atti unici e attore in diverse regie di Massimiliano Civica – e Antonio Tagliarini. Quest’ultimo proviene dalla danza contemporanea, e prima di approdare più corposamente alla parola con Deflorian-Tagliarini, ha realizzato una serie di assoli (come *Freezy*, *Titolo provvisorio: senza titolo* e *Show*), che tenevano assieme performance, comicità surreale, danza e riflessioni estremamente acute sul rapporto tra performer e pubblico, sulle reazioni di quest’ultimo e sui possibili risvolti spettacolari di questo rapporto.

In questa etichetta sarebbero certamente entrati con facilità anche i percorsi di Tony Clifton Circus e di Valerio Malorni. Il duo formato da Nicola Danesi e Iacopo Fulgi – che prende il nome da un personaggio immaginario del geniale comico Andy Kaufman – è un “circo” in miniatura irriverente, cinico ed estremamente comico, che utilizza la clownerie in chiave contemporanea e senza peli sulla lingua. Ne risulta un teatro intelligente e popolare, spesso realizzato nelle piazze, in esterni, in grado di adattarsi alle situazioni e di dialogare con pubblici diversi.

Valerio Malorni è invece autore di assoli strampalati e surreali, spesso composti da brevi frammenti giustapposti, che non hanno avuto grande eco fuori dalla Capitale. Già collaboratore del Teatro delle Apparizioni e, prima ancora, di Giorgio Barberio Corsetti, Malorni ha cominciato a riscuotere maggiore attenzione con la vittoria del Premio In-Box ottenuta per *L'uomo nel diluvio*.

La comicità surreale è anche la cifra del teatro di Doppio Senso Unico, costruito su un repertorio di gag giocate sulle allitterazioni e le assonanze, gli slittamenti di significato attraverso il gioco di parole. Il duo composto da Ivan Talarico e Luca Ruocco assembla sketch fulminei come *strips* fumettistiche, a cui sembrano ispirarsi per i toni caustici eppure stralunati.

REGIA E DRAMMATURGIA – C’è ancora spazio, in questo mosaico di approcci alla scena, per il teatro di regia? Se la si intende in modo classico, questa locuzione, bisognerebbe rispondere di no. Ma se andiamo oltre l’idea novecentesca del regista demiurgo, ci imbattiamo in approcci registici estremamente interessanti, spesso giocati su elementi minimali o sulla cura dei particolari, approcci che tornano a dialogare in modo paritario con la drammaturgia e con l’attore. È il caso del lavoro di Lisa Ferlazzo Natoli (Compagnia Lacasadargilla), attratta, oltre che dalla scrittura originale, dalle possibilità che offre la letteratura e in riduzioni sceniche corali e dall’orchestrazione fortemente geometrica. Oppure dell’approccio pulito, spoglio ed estremamente rigoroso di Massimiliano Civica, che con la sua cifra minimale porta alla luce il senso intimo dei testi su cui lavora – da Shakespeare a Henry Becque –, spesso nascosto sotto le incrostazioni che anni di interpretazioni manieriste, o all’inverso anni di oblio, hanno depositato su di loro.

Non sono solo i classici a stimolare lo sguardo di Civica (memorabile la sua *Alceste*), che è anzi uno dei registi più attenti alla nuova drammaturgia. La sua collaborazione con il drammaturgo Armando Pirozzi ha dato origine al particolarissimo *Soprattutto l'anguria* e a una scrittura suggestiva attorno alle parole di Meister Eckhart, *Attraverso il furore*. Lo stesso vale per una regista come Veronica Cruciani, la cui produzione ha inizialmente un'impronta legata ai temi della memoria – nel 2003 interpreta l'Antigone “partigiana” di Ascanio Celestini, curandone la regia con Arturo Cirillo – e poi prosegue collaborando con autori come Renata Ciaravino, Sergio Pierattini, Michele Santaramo, firmando regie estremamente rigorose e al servizio della comprensione del testo.

C'è poi un'attenzione particolare che alcuni registi rivolgono alla drammaturgia estera. Emblematico, in questo senso, il lavoro fatto dall'Accademia degli Artefatti attorno alla drammaturgia inglese, che ha attraversato mostri sacri come Sarah Kane ma ha anche fatto conoscere al pubblico italiano interi cicli di autori come Tim Crouch, Martin Crimp, Mark Ravenhill. Gli Artefatti sono a tutti gli effetti una compagnia degli anni Novanta, ma è giusto prenderli in considerazione in questa disamina del primo decennio nel nuovo secolo, perché è proprio negli anni Zero che la formazione guidata da Fabrizio Arcuri si riconfigura attorno al lavoro sulla drammaturgia, delineando nel tempo un approccio recitativo estremamente informale che è divenuto una sorta di marchio della compagnia e ha influenzato molto anche i tanti artisti che hanno collaborato alle singole produzioni.

Un'altra traghettatrice di drammaturgie è la regista e traduttrice Manuela Cherubini, che con Psicopompo Teatro si è concentrata sugli autori di lingua spagnola come Juan Mayorga e gli argentini Daniel Veronese e Rafael Spregelburd. È soprattutto attorno al lavoro di Spregelburd – di cui Manuela Cherubini è collaboratrice in diversi progetti – che ottiene una maggior risonanza, portando ad esempio in scena alcuni dei testi della *Eptalogia di Hieronymus Bosch*. Non va dimenticata l'impresa titanica della messa in scena di *Bizarra*, teatronovela composta da dieci spettacoli e oltre cento personaggi che Spregelburd ha scritto durante il periodo della crisi economica argentina, coinvolgendo decine e decine di attori. Dopo il debutto al Napoli Teatro Festival, Manuela Cherubini ha ricreato una maratona lunga tre mesi, autoprodotta, che ha coinvolto molti attori della scena romana, ospitata e coprodotta dall'Angelo Mai, con il sostegno di Fattore K e il supporto del Rialto.

Il caso di *Bizarra* ci dà l'occasione per sottolineare una delle caratteristiche salienti di questa scena: l'estrema versatilità con cui gli artisti collaborano nei progetti di altre compagnie. La collaborazione è un dato costante e interessante, di scambio continuo di estetiche e modalità recitative. Così se Civica ha ricondotto al suo approccio minimalista artisti come Timpano, Cosentino, Monica Piseddu, Oscar De Summa e la compagnia toscana Gli Omini, le produzioni degli Artefatti sono state attraversate da Simona Senzacqua (collaboratrice di Psicopompo Teatro), Daria Deflorian, Gabriele Benedetti (già collaboratore di Corsetti), Antonio Tagliarini, Federica Santoro. Allo stesso modo ritroviamo Santoro e Deflorian nei lavori di Lucia Calamaro e assistiamo alla collaborazione tra Santoro e Luisa Merloni (Psicopompo Teatro) o al consolidamento dell'incontro tra Deflorian e Tagliarini in un progetto strutturato. Insomma, versatilità e incontro sono due delle parole chiave che descrivono l'approccio alla creazione della scena degli anni Zero.

DANZA – Dato che i confini tra discipline si sono fatti sempre più labili tra gli anni Novanta e gli anni Zero, abbiamo già citato alcuni percorsi che potrebbero rientrare in questa categoria (Tagliarini, Frosini). Alcune formazioni, tuttavia, hanno continuato ad individuare nel gesto e nel movimento il fulcro del loro lavoro espressivo. Tra questi vanno citati MK e Immobile Paziente. MK, la formazione guidata da Michele Di Stefano (leone d'argento alla Biennale Danza del 2014) è certamente una delle realtà più interessanti del panorama italiano, in grado di esprimere e fondere ricerca sonora, ricerca coreografica e performance in composizioni di respiro europeo. Un approccio estremamente libero che è certamente in linea con la formazione poliedrica di Di Stefano, che ha attraversato la scena musicale del punk-new wave anni Ottanta per approdare a una ricerca autodidatta da cui scaturirà la formazione MK. Immobile Paziente è invece il nuovo ensemble di Caterina Inesi, che dopo l'esperienza con Travirovesce dà vita a un percorso che tiene insieme coreografia, improvvisazione sonora, performance e approccio drammaturgico. Un'idea di teatro totale depurata dalle ambizioni forse eccessive di certi esperimenti dei decenni precedenti, che indaga la possibilità di esplorare immagini letterarie – Houellebecq, Murakami – con un approccio pluridisciplinare. Non manca una vena ironica e a tratti comica, che ha portato studiosi come Roberto Ciancarelli ad inserire il suo lavoro coreografico in quella nuova tendenza verso un comico surreale e intelligente che attraversa la scena degli anni Zero (di cui abbiamo già parlato).

Di tutt'altro segno sono i lavori di *Habillé d'eau*, guidata dalla coreografa Silvia Rampelli, e di Alessandra Cristiani. Entrambe le esperienze vengono dal filone di ricerca attorno alla danza butoh, la "danza delle tenebre" giapponese, che a Roma ha trovato seguaci in grado di reinterpretarla in un contesto diverso da quello di origine. Silvia Rampelli è autrice di coreografie rigorose che coinvolgono più danzatrici: forte è l'influenza della sua formazione filosofica e della sua riflessione sul tempo e la percezione dello spettatore, che la portano a costruire quadri visivi di grande potenza – qualità che è stata notata da Romeo Castellucci, che ha invitato la formazione romana alla Biennale Teatro da lui diretta. Alessandra Cristiani è autrice di assoli ipnotici, che instaurano un rapporto inscindibile tra cinestesia e segno poetico, trasformando il suo corpo in un catalizzatore assoluto dello sguardo, sia quando si snoda in movimenti minimali e di grande lentezza, sia quando la tensione che tale lentezza accumula esplose in apici coreografici.

Il butoh, dicevamo, ha attratto molti performer, che hanno dato vita singolarmente o in gruppo a creazioni ed estetiche anche radicalmente diverse tra loro. Di questo percorso di ricerca fanno parte artisti come Stefano Taiuti, Alessandro Pintus, Flavio Arcangeli e le formazioni Lios e Giano. Uno dei baricentri di questa ricerca è stato il Teatro Furio Camillo – luogo nodale, nella Roma degli anni Zero, per la ricerca coreografica – e soprattutto la rassegna *Trasform'Azioni*, che ha attraversato l'intero decennio con dodici edizioni, dal 2001 al 2012.

4. Festival e rassegne

Come nel caso del butoh, festival e rassegne hanno costituito in molti casi uno dei baricentri irrinunciabili per la scena contemporanea degli anni Zero (anche a causa del-

la penuria di luoghi stabili). Sempre sul versante della danza, ad esempio, è stato importantissimo lo sguardo proposto per cinque edizioni da *Danza und Tanz* (1999-2004), rassegna che metteva a confronto la danza tedesca con quella italiana, indagando le influenze della ricerca teutonica sulla produzione contemporanea europea. Diretta da Caterina Inesi (in collaborazione con Alessandra Sini per le ultime due edizioni), *Danza und Tanz* ha portato sui palchi del Teatro Vascello e del Furio Camillo una scena ancora poco conosciuta in Italia – nonostante ciò, punto di riferimento per più di una generazione di danzatori – e alcuni dei nomi più interessanti della scena dei primi anni Zero.

Molto spesso è dallo sguardo e dalle esigenze degli stessi artisti che nascono le manifestazioni in grado di polarizzare la creatività di un territorio. È di certo stato così per *Short Theatre*, il festival ideato e diretto da Fabrizio Arcuri, assieme ad Area06 e Pav, a partire dal 2006 e giunto, al momento in cui scriviamo, alla sua edizione numero dieci. *Short Theatre*, che si è svolto dapprima al Teatro India per spostarsi gradualmente alla Pelanda – la nuova struttura varata nell’ambito del recupero dei padiglioni dell’ex Mattatoio di Testaccio – è certamente la manifestazione centrale e più rappresentativa della scena contemporanea, grazie al suo sguardo costante alla scena europea (sono diversi e fecondi i rapporti con gli istituti di cultura internazionali, grazie ai quali il festival propone interessanti focus sulle diverse realtà europee, soprattutto in ambito di danza e drammaturgia). Non manca, com’è ovvio, l’attenzione per la scena nostrana, sia quella più affermata sia quella esordiente – grazie anche al rapporto con il Premio Scenario.

Altra polarità importante di questi anni è il festival *Teatri di Vetro*, ideato e diretto da Roberta Nicolai di Triangolo Scaleno Teatro. Nata nel 2007, la manifestazione si è svolta al Teatro Palladium e nei lotti del quartiere Garbatella che lo ospita, coniugando lo sguardo rivolto alla ricerca teatrale e coreografica (diversi sono i focus sulla danza) con una forte vocazione popolare. Il percorso di *Teatri di Vetro* si è arricchito anche della collaborazione con la Fondazione Romaeuropa, che ha gestito il Teatro Palladium per 10 anni, fino al 2013. La Fondazione Romaeuropa ha assunto un ruolo di polarità per questa scena, sia attraverso la stagione del Palladium (che ha ospitato molti nomi della nuova scena, da Babilonia Teatri a Deflorian/Tagliarini a Fibre Parallele) che lo stesso Romaeuropa Festival, la più importante manifestazione internazionale della Capitale (che ha sostenuto i percorsi produttivi di Santasangre, Muta Imago, Artefatti, Civica ed altri). Si tratta dell’unico soggetto di portata istituzionale ad aver sostenuto questa scena, assieme all’Ente Teatrale Italiano nel suo ultimo triennio, diretto da Ninni Cutaia, con i «*Teatri del Tempo presente*». In dialogo con Romaeuropa si sono sviluppate anche le cinque edizioni, dal 2008 al 2012, di *ZTL-pro*, una start-up produttiva diretta dalla rete ZTL - Zone Teatrali Libere (composta da Angelo Mai, Rialto, Santasangre/Kollatino Underground, Teatro Furio Camillo e Triangolo Scaleno Teatro)³. Un progetto di produzione che è stato propedeutico per il dialogo della Fondazione con artisti come Andrea Cosentino, Daniele Timpano, Muta Imago, Deflorian-Tagliarini.

Non si può concludere questo percorso, tuttavia, senza citare un’esperienza singo-

³ Cfr. G. Graziani (a cura di), *Zone Teatrali Libere. Un esperimento di produzione indipendente a Roma*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

lare, capitale per lo sviluppo di questa scena per quanto sotterranea e misconosciuta. È il festival Ubusettete, ideato dall'omonima rete di compagnie, i cui principali animatori sono stati, oltre a Daniele Timpano, due drammaturghi tra i più interessanti della prima metà del decennio: Marco Andreoli (Circo Bordeaux) e Fabio Massimo Franceschelli (Olivieri Ravelli Teatro). Definita programmaticamente “fiera di alterità teatrali”, Ubusettete è stato un festival abusivo, come “abusivo” era il teatro che intendeva rappresentare. Coadiuvato dallo sguardo picaresco e corrosivo di un'omonima fanzine teatrale, dove gli artisti-organizzatori vestivano pure i panni della critica, arrivando perfino a criticare sé stessi e a “stroncarsi” (come nel caso di Franceschelli), Ubusettete è stato un momento di estrema vivacità del teatro degli anni Zero, senza il quale la scena romana non avrebbe potuto riconoscersi e progredire. La totale autoorganizzazione, assieme a una dose di anarchia e a uno sguardo profondamente acuto e curioso su quanto stava accadendo nel teatro in quegli anni – è da qui che passano degli sconosciuti Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Lucia Calamaro e tanti altri ancora – hanno fatto delle sei edizioni di Ubusettete (dal 2002 al 2007) l'unica esperienza romana davvero paragonabile a un fringe festival. Una manifestazione “epica” per quanto “abusiva” – o forse proprio per quello – che si è rivelata un momento seminale per il teatro a venire.

5. Dopo gli anni Zero?

La scena teatrale, soprattutto quella di ricerca ed emergente, che vive senza sovvenzioni fisse, è un paesaggio magmatico e in continua evoluzione. Già nella prima fase del decennio successivo, gli anni Dieci del XXI secolo, diverse delle realtà qui mappate hanno cambiato forma, sostanza o addirittura hanno smesso di esistere. L'ETI è stato soppresso, il Palladium non è più gestito da Romaeuropa, la scena dei centri sociali è entrata sempre più in crisi – soprattutto di rapporti con le amministrazioni e di conseguenza di agibilità degli spazi – mentre sono emersi nuovi operatori che stanno dinamizzando il settore privato, quello dei piccoli teatri, che nel decennio scorso era quasi completamente composto dai cosiddetti “affittacamere”, ovvero le sale a pagamento. Tra gli operatori più dinamici vanno segnalati i registi Fabio Morgan (Teatro dell'Orologio), Tiziano Panici (Teatro Argot) e Luca Ricci (direttore del Kilowatt festival di Arezzo, ma attivo anche su Roma con il progetto C.Re.S.Co).

Contemporaneamente si affacciano sulla scena nuove formazioni dalle estetiche più disparate, tra cui spiccano per maturità compositiva Clinica Mammuto di Alessandra Di Lernia e Salvo Lombardo – che oggi proseguono il loro percorso separatamente – e La Fabbrica di Fabiana Iacozzilli; e vanno certamente citati il collettivo di comici Il Nano Egidio, il Teatro Stalla di Matteo Latino⁴, Interno Enki di Terry Paternoster, Leviedelfool di Simone Perinelli e un performer surreale come Daniele Parisi, energico seguace di Antonio Rezza.

In parte questa velocità di nascita e morte dei progetti è dovuta a una sorta di “spirito del tempo”, che tende a consumare con voracità tutto quello che non è in grado

⁴Scomparso nel marzo del 2015 a soli 35 anni.

di riposizionarsi in forma di *brand*, di nome di successo, mentre spinge l'acceleratore sul pedale del "nuovo", dell'esordio, della nuova generazione (accade anche in letteratura), senza che però il sistema sia davvero in grado di assorbire tutto questo. Ma ad accelerare il processo di erosione c'è anche una politica culturale capitolina refrattaria a consolidare i percorsi indipendenti di cui questa scena si nutre, lasciandola galleggiare (o affondare) nella precarietà più totale, concentrando le risorse nell'esclusivo consolidamento dei progetti istituzionali o comunque direttamente controllati dalla politica. Il rischio, va da sé, è la dispersione di un ricco patrimonio artistico.

Se, come afferma Massimiliano Civica, questa scena "ostinata e contraria" si è fortificata perché è venuta su in un ambiente ostile, è pur vero che nel prossimo futuro rischia di dover affrontare una desertificazione sempre più consistente, che potrebbe vanificare questa spinta iniziale.

6. Un approccio "pensato" alla programmazione

Grazie alle programmazioni di Morgan, Ricci, Panici e ultimamente di Dario Aggoli (Teatro Tordinona), il circuito dei piccoli teatri è tornato a esprimere un pensiero riconoscibile, grazie alla linea "curatoriale" che caratterizza le ultime stagioni, orientate a sostenere alcuni artisti nello specifico (come Timpano per l'Orologio o Roberto Latini per l'Argot) e dirigere la programmazione verso il teatro contemporaneo, attraverso focus, rassegne, coproduzioni e altri progetti.

Dal punto di vista dell'impostazione curatoriale, tuttavia, la struttura più avanzata è senza dubbio PAV di Roberta Scaglione e Claudia Di Giacomo. Grazie al rapporto con il festival Short Theatre, PAV ha sviluppato un progetto come *Fabulamundi. Playwriting Europe*, una piattaforma di scambi e confronti tra drammaturgie di diversi Paesi, che ha portato alla conoscenza delle scene contemporanee di Spagna, Germania, Romania. Il progetto, nato nel 2012, si somma a quello più consolidato di *Face à Face*, che dal 2007 porta in Italia testi francesi e in Francia il lavoro dei drammaturghi italiani.

Sempre dal punto di vista di un approccio "pensato" alla programmazione non si possono non citare i due principali festival della città: Romeuropa e Le vie dei Festival. Entrambi vantano una storia assai più lunga del decennio oggetto di questo saggio, ma sicuramente hanno avuto un ruolo importante per la generazione artistica qui descritta. Le vie dei Festival, diretto da Natalia Di Iorio, garantendo una programmazione di livello che altrimenti non avrebbe trovato spazio nei teatri capitolini. Romeuropa, diretto da Fabrizio Grifasi, offrendo uno spaccato importante della scena internazionale e della danza, portando grandi maestri come Peter Brook o sostenendoli produttivamente come nel caso di Romeo Castellucci; ma anche proponendo uno sguardo sull'arte digitale con la rassegna Digital Life, in linea con l'approccio multidisciplinare del festival; e sostenendo produttivamente alcune realtà della nuova scena come Santasangre, Muta Imago, Massimiliano Civica.

Non va tralasciato nemmeno l'osservatorio costante sulla drammaturgia di lingua inglese proposto da Rodolfo Di Giammarco con la rassegna Trend e quello sulla scena omosessuale intitolato Garofano Verde. Oltre a portare all'attenzione del pubblico

e degli artisti testi che altrimenti resterebbero sconosciuti, le due rassegne sono una particolare occasione di sperimentazione: poiché è lo stesso Di Giammarco a proporre agli artisti di lavorare sui testi, nel corso delle edizioni si sono alternate collaborazioni inedite tra artisti a produzioni che le compagnie hanno poi adottato nel loro repertorio. È il caso, ad esempio, del *Macadamia Nut Brittel* di ricci/forte⁵, costruito attorno all'immaginario dell'autore statunitense Dennis Cooper.

Un discorso a parte meriterebbe l'esperimento dei Teatri di Cintura, che è forse l'unico progetto rilevante di matrice pubblica che ha caratterizzato il decennio. Si tratta tuttavia di un progetto mai decollato. La "cintura" dei teatri doveva unire in un circuito gli spazi della periferia romana come il Teatro del Lido di Ostia, il Teatro Quarticciolo e il Teatro Tor Bella Monaca. Dopo una gestione diretta della politica degli ultimi due (del Teatro del Lido, che ha diversa natura e identità, abbiamo già detto), orientata all'affidamento a nomi di grande riconoscibilità ma necessariamente poco presenti nei teatri – come Placido, Mastandrea, Cortellesi – gli spazi sono stati ricondotti alla gestione diretta del Teatro di Roma. Pur proponendo stagioni valide dal punto di vista culturale e pagando gli artisti a cachet – cosa sempre più rara nella Capitale – il progetto non è riuscito a colmare il divario con la popolazione dei territori. Fanno eccezione alcuni progetti laboratoriali, come quelli condotti da Veronica Cruciani al Quarticciolo, in grado di entrare in reale connessione con gli abitanti del quartiere. Il nuovo circuito nato con l'amministrazione Alemanno, denominato Casa dei Teatri e della Drammaturgia, ha proposto un sistema misto pubblico-privato con affidamento a bando che non ha comunque sortito effetti migliori del precedente, complice anche una carenza di finanziamenti unita agli oneri previsti dai bandi.

Va poi segnalata l'esperienza di Perdutamente, anche per le dinamiche atipiche. La factory che ha raccolto alla fine del 2012 la creatività di 18 compagnie del territorio romano nello spazio del Teatro India, voluta da Gabriele Lavia, allora direttore dello stabile romano, è stata un momento di elaborazione collettiva importantissimo per la scena capitolina. Per tre mesi gli artisti hanno abitato lo spazio, discusso, elaborato insieme le forme di apertura al pubblico, dopo aver rifiutato di utilizzare il teatro semplicemente per dare vita a una rassegna dei loro lavori. Prove, laboratori, dibattiti, incontri di formazione e lezioni pubbliche, sono stati tanti momenti plurali di un esperimento che ha permesso agli artisti di conoscersi meglio e al pubblico di affacciarsi nella bottega della creazione, dalla quale è tradizionalmente escluso. Non è un caso, dunque, se l'aspetto spettacolare della factory non sia stato particolarmente incisivo – anche se si è conclusa con un'imponente opera collettiva intitolata *Art you lost?*, nata dalla collaborazione di almeno cinque realtà. Tuttavia da questa fucina sono partiti lavori importanti per gli stessi artisti (come *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* di Deflorian-Tagliarini e *Not here, not now* di Andrea Cosentino) e sono nate molte collaborazioni artistiche, grazie alla coabitazione e al confronto continuo. Va

⁵Ricci/forte sono una delle realtà artistiche contemporanee con maggior seguito di pubblico. Il loro lavoro non è incluso negli assi tematici descritti nei paragrafi precedenti perché, più che all'interno di quella temperie, il gruppo ha operato nella direzione di una dimensione performativa molto influenzata dal clima degli anni Novanta e attratta dalle derive di un pop corrosivo.

anche segnalato lo sforzo di una cartografia della scena romana fatta dall'Accademia degli Artefatti (*Nollywood*), che ha dedicato uno spettacolo a ogni artista coinvolto.

7. Roma tra passato e presente

La scena romana resta dunque "abusiva" nel suo dna e fortemente precaria nei suoi tentativi di stabilizzazione e riconoscimento istituzionale dei percorsi che l'hanno sostenuta. E questo nonostante il progressivo consolidamento dei percorsi di diversi artisti che hanno base nella città. Si potrebbe dire nulla di nuovo sotto al sole, visto che anche una stagione "gloriosa" del passato come quella delle cosiddette cantine romane non è stata per certi versi meno instabile. Tuttavia, se difficile è il dialogo con le istituzioni, che intercettano con lentezza e con strumenti inadeguati la creatività della scena teatrale degli anni Zero, anche il dialogo tra le generazioni non è stato semplice. La stagione dei Giancarlo Nanni, Giuliano Vasilicò, Memé Perlini, Mario Moretti, Mario Prospero e quella cresciuta tra gli anni Novanta e gli anni Zero non hanno avuto un dialogo significativo, al di là di casi episodici spesso consolidati da rapporti personali. È un fatto indicativo, soprattutto se si pensa che diversi dei protagonisti della stagione degli anni Settanta si sono poi convertiti, parzialmente o totalmente, in gestori di teatri – spazi che, sulla carta, avrebbero dovuto essere attenti e sensibili al ricco humus culturale che si andava formando verso la fine del XX secolo. È un segnale, questo, di quanto i mondi teatrali romani procedano a compartimenti stagni, per sodalizi poco permeabili e scarsamente in dialogo con la diversità. L'accademia, la commedia, la commedia musicale, la prosa delle stabilità, la ricerca degli anni Settanta e quella degli anni Zero sono tutti corpi isolati e non comunicanti di un sistema teatrale che procede in ordine sparso e spesso ignora le dinamiche e perfino i nomi che appartengono ai mondi contigui. Eppure diverse crepe significative negli steccati vigenti tra questi mondi si registrano proprio nel periodo preso qui in considerazione.

Tornando alla stagione delle cantine romane, due significative eccezioni rispetto al panorama descritto sono rappresentate da Simone Carella e Pippo Di Marca. Simone Carella, assieme a Ulisse Benedetti, è un nome storico del Beat72, luogo culto della stagione delle cantine, dove sono passati nomi quali Carmelo Bene, Gaia Scienza, Falso Movimento di Mario Martone. L'esperienza successiva del Teatro Colosseo non è altrettanto incisiva, essendo mutati i tempi e le dinamiche, ma è proprio la curiosità di Simone Carella a fare da ponte tra le generazioni: da un lato intrecciando un dialogo con gli artisti della "non scuola romana"⁶ – lo sguardo di Nico Garrone, assieme a quello del critico e scrittore Franco Cordelli, restano un momento di elaborazione importante per l'attività di operatore di Carella, che spesso con loro dialoga per la

⁶La "non scuola romana" è un'etichetta coniata da Nico Garrone per raggruppare il lavoro di alcuni artisti caratterizzati da una forte vena autoriale a cavallo tra il comico e il poetico. Gli autori in questione erano Lucia Calamaro, Andrea Cosentino, Eleonora Danco, Mirko Feliziani, Antonio Tagliarini, Daniele Timpano. Il critico romano, poco prima della sua scomparsa, era intenzionato a lavorare a una estensione di questo concetto che comprendesse una generazione italiana che oscillava tra sperimentazione e nuova drammaturgia a cavallo tra lirismo visivo e comicità surreale.

creazione di rassegne – dall’altro con il progetto E-theatre, di cui abbiamo già detto.

Con il suo Atelier Meta-Teatro, Pippo Di Marca continua ad animare la scena teatrale romana, migrando in vari spazi di Trastevere, dove non solo mette in scena i propri lavori ma dà anche spazio a tante realtà più giovani. Il suo sguardo curioso verso il magma teatrale capitolino e la sua attività memorialistica si condenseranno in un volume, dove, al tentativo di storiografare la stagione di cui è stato protagonista, Di Marca aggiunge uno sguardo verso il presente delle generazioni più giovani⁷.

8. Teatro Valle Occupato e la metamorfosi delle occupazioni

E proprio mentre si registra il declino o quantomeno il ridimensionamento dell’azione svolta dalle occupazioni sociali nell’ambito della scena teatrale, arriva come un fulmine a ciel sereno l’occupazione del Teatro Valle, nel giugno 2011, all’indomani della fine della stagione curata dall’ETI, chiuso dal governo Berlusconi l’anno prima perché considerato un ente inutile. Nonostante i pareri contrastanti delle persone che si sono mobilitate per il teatro all’italiana più antico di Roma – alcuni considerano l’ETI un carrozzone del passato, altri sottolineano la qualità della stagione del Valle, la dismissione dei teatri in prospettiva della creazione di un ente più agile e l’attenzione alla danza, alle giovani compagnie e alla promozione del teatro italiano all’estero, tutte iniziative rivitalizzate dalla direzione di Cutaia – l’assemblea dei lavoratori dello spettacolo che occupa il teatro dove debuttarono i *Sei personaggi* di Pirandello concorda sulla necessità di bloccare la sua eventuale privatizzazione. Si parla molto, in quei giorni, di cordate con a capo Baricco o Barbareschi, ma in realtà queste voci non troveranno mai concretezza. Si parla invece di un affidamento temporaneo al Teatro di Roma, ma gli occupanti, non fidandosi di una proposta di transizione senza un progetto sul futuro, decidono di trasformare un’occupazione simbolica di tre giorni in un’occupazione permanente.

Di certo l’occupazione del Teatro Valle riscontra un vasto consenso da parte degli artisti, anche molto famosi, spaziando dalla musica al teatro (Jovanotti, Latella, Fo eccetera) e anche chi critica o dissente rispetto alle modalità di protesta – come Goffredo Fofi – troverà comunque una piazza dove discutere all’interno del teatro occupato.

Nei suoi tre anni di occupazione, dall’estate 2011 all’estate 2014, il Valle ha attirato su di sé innumerevoli critiche e altrettanto sostegno, a dimostrazione del fatto che l’operazione è riuscita a portare all’attenzione dell’opinione pubblica alcune tematiche. L’idea di un teatro pubblico sempre aperto, piazza del dibattito e non solo del teatro, e un forte accento sulla formazione accessibile sono sicuramente le indicazioni più forti che arrivano dall’occupazione. Assieme al lungo e complesso tentativo di elaborare una strategia giuridica, con personaggi del calibro di Stefano Rodotà e Ugo Mattei, per far riconoscere il teatro e la cultura come “bene comune”, al pari cioè dell’acqua e di altri elementi essenziali per la vita umana e civile (agganciandosi così ad una lotta politica in corso a livello internazionale)⁸.

⁷ P. Di Marca, *Sotto la tenda dell’avanguardia*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013.

⁸ Cfr. *Teatro Valle Occupato. La rivolta culturale dei beni comuni*, Roma, DeriveApprodi, 2012.

Dal punto di vista della programmazione, invece, probabilmente riflettendo le dinamiche di anni incerti e senza una direzione chiara dal punto di vista delle estetiche, l'occupazione del Valle non ha prodotto particolari innovazioni. Il focus è stato piuttosto quella di cercare di realizzare un'istituzione teatrale alternativa, mentre l'aspetto politico è prevalso su quello della ricerca – in controtendenza con quanto accaduto nel mondo delle occupazioni artistiche nel decennio precedente. Probabilmente questa dinamica non è soltanto dovuta alle scelte del collettivo ma a una mutazione più ampia del rapporto tra movimenti e artisti, fortemente incisivo nel campo delle estetiche a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Duemila, assai meno negli anni successivi.

9. Oltre il raccordo anulare: la scena nazionale

Per concludere questa lunga mappatura occorre allargare l'orizzonte, cercando di inquadrarla a livello nazionale. La peculiarità della scena romana contemporanea, che è in costante migrazione da uno spazio all'altro, inseguendo forme di sostegno mai stabili e costanti nel tempo, nella perenne assenza di un'istituzione che potesse accoglierla e farla crescere, ha prodotto una realtà piuttosto composita. Alcuni registi sono migrati altrove, fisicamente e produttivamente, come Roberto Latini e Massimiliano Civica. Altri lo hanno fatto solo in parte, restando fisicamente ma interfacciandosi con altri territori. Nulla di nuovo, a dire il vero, perché la crescita artistica e di visibilità di alcuni dei protagonisti di questa scena è venuta all'inizio da festival di altre regioni, come Inequilibrio a Castiglioncello, che ha sostenuto praticamente tutta l'area individuata da Garone nella sua “non scuola”, o Drodese e Santarcangelo dei Teatri. Si deve a queste come ad altre piazze non romane il primo consolidamento della scena degli anni Zero.

Oggi una parte dei protagonisti di questa scena, da Veronica Cruciani a Lucia Calamaro, da Daniele Timpano a Manuela Cherubini, fanno stabilmente parte della scena nazionale che attraversa le piazze della ricerca come, in qualche caso, quelle della stabilità. È da notare che, rispetto alla generazione emersa nel primo decennio del Duemila nel resto d'Italia – dai Menoventi al Teatro Sotterraneo, dai Pathosformel alle Fibre Parallele – generalmente si tratta di artisti anagraficamente più maturi, che hanno in genere affrontato una gavetta più lunga. Anche questo è probabilmente frutto dell'estrema complessità del territorio, dove ancora molti progetti artistici si sostengono attraverso l'autoproduzione e solo successivamente incontrano sostegni produttivi. Il rapporto tra artisti, operatori e istituzioni è ben sintetizzato da uno scritto di Andrea Cosentino, che riflette sul fatto se fare teatro ai margini – dove cioè molta di questa scena è partita – sia un limite o una potenzialità:

Esiste la possibilità di un teatro indipendente in Italia? La risposta è no. [...] l'importante [...] è dipendere da tanti e non da uno. Se dipendi da uno sei un servo, se da molti un libero professionista. L'indipendenza assoluta non esiste, è un'utopia forse neanche così desiderabile, la dipendenza è garanzia di relazione⁹.

⁹L'intervento è incluso nel volume G. Graziani (a cura di), *Hic Sunt Leones*, cit., pp. 337-343, p. 338.

Alessandro Taverna

**IL TEMPIO, LA SARACINESCA.
SPERIMENTAZIONI TEATRALI
ALLA SAGRA MUSICALE MALATESTIANA¹**

Prologo in cielo

Un frastuono distolse dai giochi all'aria aperta il piccolo Federico:

Era il rotolo enorme della saracinesca del teatro, che non avevo mai notato e che si stava sollevando. Alla fine apparve un'immensa apertura nera. Nel mezzo stavano un uomo col baschetto e un impermeabile e una donna che faceva la calza. Proseguì un dialogo. "L'assassino deve essere entrato dalla finestra"².

Ci si può domandare se abbia contribuito di più lo sguardo di un bambino o qualche grappolo di bombe alleate a rimuovere dall'immaginario riminese il mondo dell'opera lirica e a indirizzarlo irrimediabilmente altrove. Invece di essere attratti dalla sala ovale che si nascondeva oltre il monumentale portico del Teatro Galli sulla piazza principale di Rimini, gli occhi del giovanissimo Fellini furono intercettati dalle prove di uno spettacolo del Grand Guignol al Politeama Riminese e a breve lo saranno irrimediabilmente dallo schermo del cinema Fulgor. Ancora qualche anno e l'esplosivo piovuto dal cielo avrebbe trasformato il teatro Galli in un rudere e il melodramma in una forma d'arte del tutto estinta.

Da reciproche e imperscrutabili posizioni, il silenzio del grande Federico Fellini e la tradizione di concerti divulgata dai cartelloni della Sagra Musicale Malatestiana alimenterebbero il sospetto che il melodramma – forma tanto diffusa su tutto il territorio nazionale – sia del tutto ignoto alla gente di Rimini.

In città il teatro d'opera ha conservato l'involucro monumentale e imponente di una facciata che oltre la soglia ospita enormi scaloni e spaziosi vestiboli. Non si potrebbe immaginare più fastosa via d'accesso a un paesaggio di rovine. Colpa di Fellini e della guerra se a Rimini la musica si è identificata piuttosto con la facciata di una chiesa rinascimentale truccata da tempio pagano – tanto dal primo concepimento essa è sovraccarica di segnali autocratici e di segni dello zodiaco – e da lì non si è più mossa.

¹ All'estate del 1950 risale la nascita della Sagra Musicale Malatestiana, quando, l'allora Azienda di Soggiorno, incaricò Carlo Alberto Cappelli, all'epoca sovrintendente del Teatro Comunale di Bologna, di ideare e organizzare un ciclo di concerti sinfonici con l'intento di prolungare la stagione turistica riminese.

² F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1992, p. 23.

Prologo in teatro

Per un capriccio del destino mi sono trovato a sospendere – mi sarebbe capitato altre volte – il ruolo di critico musicale per occuparmi di mansioni che corrispondono al campo – spesso reclamato a sproposito – della cosiddetta direzione artistica. Accadde a Rimini dieci anni orsono. Mi accorgo per tutti questi anni che in fondo non ho fatto altro che considerare il Tempio Malatestiano: non perché un tempo vi si svolgevano gli eventi della Sagra Musicale, semmai perché mi era d'impulso l'immagine di un edificio incomparabile, espresso nel "fatto che non fosse mai completato, perché il suo significato si lega inscindibilmente al trapasso storico in cui sorse"³.

Al primo passo di questa mia esperienza, invitai Luca Ronconi ad arricchire un progetto interdisciplinare a margine di un ciclo di concerti dedicati ai poemi sinfonici di Richard Strauss e in cui il grande regista sarebbe tornato al suo destino incompiuto. Probabilmente lo era, perché chiesi al regista di fare l'attore. Al centro c'era il voluminoso epistolario intercorso tra Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal. Assieme a Massimo Popolizio, a un tavolino come lui a lanciargli l'esca attraverso le parole del poeta, e con Ronconi dall'altro capo a dar voce al compositore, lo spettacolo non ebbe bisogno di altri attrezzi. Sul palco del Teatro degli Atti, a beneficio di un centinaio di spettatori, Ronconi inscenava direttamente la frattura che aveva da sempre accompagnato la collaborazione fra i due artisti e che non sfociò mai in autentico sodalizio.

Due anni dopo, nel 2006, era proprio il paradosso del Tempio Malatestiano a far invitare a Rimini un regista d'opera con cui potevo vantare la complicità di drammaturgo occulto. L'idea era fargli compiere un'ulteriore passo, lontano da repertorio e spazio consueti al teatro d'opera. L'assenza di una struttura produttiva invitava alla cautela. *Diario di uno scomparso* di Leoš Janáček si sarebbe rivelato il terreno per un'invasione di campo compiuta con molta discrezione. Con Denis Krief ci si mosse a creare una scena continua fra il cortile degli Agostiniani, occupato dai tavolini da caffè di città termale, e l'interno del Teatro degli Atti, con il pubblico migrante. Si trattava della prima rappresentazione di un ciclo di Lieder che sprofonda nel più viscerale autobiografismo, cucito addosso ad un compositore fuori dai ranghi e dagli schemi novecenteschi e di cui un anziano *viveur* riminese e attore per caso ci fornì una replica credibilissima in completo di lino bianco, intento a recitare le lettere d'amore che il maturo Janáček indirizzava alla signora sposata, prescelta come musa di una tardiva e bruciante produzione musicale.

Il successo dell'operazione decretò l'anno seguente un considerevole e generoso salto di scala finanziario. Nella ricerca di partiture estranee a un'originaria e deliberata destinazione scenica mi piaceva mettere alla prova le potenzialità drammaturgiche di opere confinate alle sale da concerto. Urgeva trovare un teatro. Dopo svariati e vani appostamenti nel centro della città di Rimini la caccia allo spazio si concluse a pochi passi da dove ci eravamo mossi l'anno precedente. Fu un autentico smascheramento.

³ C. Brandi, *Il Tempio Malatestiano* [1956], in Id., *Scritti d'arte*, a cura di V. Brandi Rubiu, Milano, Bompiani, 2013, p. 364.

La sala era sempre stata lì, usata come palestra e a quel tempo cantiere per la replica gemellare – totalmente superflua – del teatro adiacente, con palco e cabina di regia, a guastarne irreparabilmente le infinite potenzialità con cui ci apparve la prima volta, ingombra di carpentieri e di betoniere in azione. Ma con le pareti senza intonaco percorse da vecchie colature di cemento, con le travi del soffitto a rendere ottimale l'acustica, quello spazio temporaneamente fermato alla sua incompiutezza si rivelava ideale per inscenare l'oratorio che il cardinale Benedetto Pamphili aveva scritto nel 1707 per il giovanissimo Georg Friedrich Händel. Bastò montare un lungo traliccio sbilenco, per appendere riflettori ed un lampadario di cristallo, sopra la tavola dove, al cospetto dei musicisti e degli spettatori, fu apparsa una cena raffinata e crudele per le quattro allegorie dell'oratorio *La Bellezza ravveduta nel Trionfo del Tempo e del Disinganno*, fra calici di cristallo e pietanze impeccabilmente servite per due ore e mezza da un impassibile cameriere – vero – mentre la conversazione fra Bellezza, Piacere, Disinganno a casa del Tempo, procedeva a colpi di arie con da capo, molto insidiosamente. Con i lavori di trasformazione destinati a riprendere in autunno, lo spettacolo elargito con prodigalità per poche centinaia di spettatori ammessi in sala lo reputammo un congedo definitivo. L'anno seguente il cantiere era ancora sospeso per mancanza di fondi e lo spazio senza modificazioni restò fissato a questa fertillissima incompiutezza. Era pronto per essere rimodulato, anno dopo anno. E così lo fu per l'oratorio *Water Passion* del compositore cinese Tan Dun, per il ciclo dei *Kafka Fragmente* di György Kurtág e, in un colpo solo, per *Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke* che Frank Martin e Viktor Ullmann si ritrovarono a mettere in musica, ignari l'uno dell'altro, rispettivamente in Svizzera e nel campo di concentramento di Terezin, durante la seconda guerra mondiale. Mi resi conto che ormai il drammaturgo aveva preso il sopravvento sul regista. Quale altra sfida avrebbe potuto accettare Denis Krief fra le pareti della sala di Rimini dopo averlo indotto a rappresentare per due volte una storia che le parole di Rilke davano l'impressione fosse sempre la stessa e la musica invece no?

Immagini trovate

Gli anni delle immagini perdute: titolo carico di suggestione, prescelto da Valerio Zurlini per le pagine di un diario stilato a Venezia allo scadere della vita, con l'appendice di tre sceneggiature compilate per altrettanti film che per ragioni diverse non videro mai la luce. La contrazione delle risorse finanziarie messe a disposizione dalla Sagra Musicale Malatestiana per l'edizione 2011 rendevano incerto il futuro di nuovi progetti rivolti al teatro musicale. Mi sembrava importante scongiurare le immagini irreparabilmente perdute. Preferivo trovarne di nuove. A patto di affrontare modalità diverse.

Per questo non è un'immagine perduta ma anzi concreta e reale quella del corpo acerbo di Muna Moussie in equilibrio sul bordo di una delle grandi parabole bianche collocate da Cesare Ronconi sulla striscia del proscenio? Alle spalle della giovane attrice in perizoma – l'insostenibile leggerezza di un'apparizione – uno stuolo impressionante di percussioni – oltre un centinaio e delle specie più esotiche – affidate alle

mani di sei musicisti e, oltre il salto del palco, un pianoforte gran coda e, accanto, il leggio di un soprano. Ci sarebbe da domandarsi da dove è piovuto, la primavera 2011, il nome di Jean Barraqué...

Avevo sentito il richiamo per un grande compositore rimosso dal panorama della musica francese del Novecento e di cui sapevo fino allora pochissimo:

Penso che la tentazione di ogni vero creatore, non so se lo sono davvero, è di giungere all'*incompletezza senza fine*. Quel che ci insegna *La morte di Virgilio* di Hermann Broch è che non si può scrivere un'opera perfetta. Si può sognare un'opera, come la notte, il mare⁴.

Uno studente di filosofia di nome Michel Foucault aveva suggerito all'amico Jean Barraqué la lettura della *Morte di Virgilio*, il romanzo di Broch pubblicato in francese da Gallimard nel 1955 (cinque anni dopo l'uscita del romanzo negli Stati Uniti), dove scorrono in cinquecento pagine le ultime diciotto ore di vita dell'autore dell'*Eneide*.

Di Barraqué mi attraeva la sorte di musicista che prendeva consapevolezza della propria missione immergendosi nella lettura di un romanzo e facendosene condizionare per il resto di un'esistenza interrotta troppo presto. A scelte simili ma non tanto radicali erano giunti Kurtág o Ullmann a contatto di Kafka e di Rilke, o Šostakovič con le rime di Michelangelo. Jean Barraqué era andato ben oltre. La sua vita era stata cambiata dal romanzo di Broch: "Un giorno mi hanno ripetuto una frase di Genet: 'il genio è il rigore nella disperazione'. Così è per il compositore".

Come forzare una partitura della compattezza e della complessità di *Chant après Chant*, ostinandosi a credere che un pezzo da concerto non deve per forza essere soltanto un pezzo da concerto? L'immagine di Mouna Moussie in equilibrio coglieva benissimo il gesto spericolato dell'operazione che era la perfetta conseguenza di un pensiero altrettanto spericolato.

La Morte di Virgilio approntata dal Teatro Valdoca poteva diventare l'amplificazione sensoriale di *Chant après Chant* di Barraqué, una forma di teatro con cui fissare provvisoriamente una partitura musicale che, per ammissione dell'autore, era nella condizione di non aspirare ad una vera completezza.

La modulazione pressoché infinita dello spazio offerto a Rimini aveva finito per scontrarsi con la rigidità di un piano di produzione che – sebbene in piccolo formato – mi ero accorto riproduceva i modelli di produzione in uso nei teatri lirici. E per amplificare la portata di una partitura come *Chant après Chant* bisognava ricorrere a strumenti che non erano più alla portata di un regista d'opera.

Il romanzo di Broch, il sogno, Foucault, Virgilio erano tutti elementi capaci di scatenare la reazione e con prodigiosa rapidità *Chant après Chant* prese forma nella *Morte di Virgilio* del Teatro Valdoca, con quei lacerti del romanzo di Hermann Broch che Mariangela Gualtieri prescelse – senza poterlo sapere – proprio da quelle pagine del romanzo su cui Barraqué aveva meditato di continuare la sua opera visionaria. La radicalità dell'operazione venne generalmente commentata da tutti, forse più per

⁴J. Barraqué, *Écrits, réunis, présentés et annotés par L. Feneyrou*, Paris, Édition de la Sorbonne, 2001, pp. 174-178.

quanto comportava. Indiscutibile è che il Teatro Valdoca consentiva per la prima volta un insperato allargamento e rimescolamento del pubblico. Per Barraqué un risarcimento con gli interessi, perché la sua partitura fu varata a Rimini per la prima volta in Italia e proposta per tre sere consecutive, come una novità della compagnia fondata da Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri.

Non c'era stato nessun calcolo preventivo nello scegliere *Harawi*, collocato quale ultimo pannello di un trittico di canti d'amore e morte tra i testi di Rilke, Broch, Messiaen. Con il musicista volevo risarcire anche il poeta. "Ho conservato del mito di Tristano e Isotta soltanto l'idea di un amore fatale, di un amore irresistibile, di un amore che conduce alla morte e che oltrepassa il corpo, oltrepassa le stesse nozioni dello spirito e si accresce a scala cosmica"⁵. Dal mito di Tristano il compositore Olivier Messiaen ha fatto germinare un trittico di opere che è una trilogia di varianti. *Harawi*, *Turangalila*, *Cinq Rechants*. Ogni volta è come se la storia potesse essere raccontata per la prima volta. Ogni volta il mito di Tristano, come l'ha raccontato Wagner, è dissolto alla radice. A Messiaen basta una parola peruviana dell'antico dizionario Quechua per disinnescare tutti gli effetti del *Tristan* di Wagner, per ignorarli molto semplicemente e ricominciare da un'altra variante. Nella cultura popolare peruviana Messiaen ha saputo individuare gli elementi per creare una storia di Tristano che vira verso gli orizzonti di un'apocalisse che è amore, vita, morte.

A smentire chi riteneva che l'invito al Teatro Valdoca potesse essere il primo passo di una ricognizione delle compagnie già accreditate sul territorio pensai che fosse il momento di compiere un salto generazionale.

La sorpresa per l'applicazione di questa nuova regola del gioco la colsi subito nei volti increduli dei Santasangre. Non conoscevo i ragazzi prima dell'incontro consumatosi un pomeriggio a Forlì, abbassandomi per passare oltre la saracinesca che nascondeva gli spazi dell'ex Deposito di corriere trasformati nella sede del Festival Ipercorpo, nella cura di Città di Ebla. (Altre due volte avrei varcato quella soglia per i successivi inviti rivolti alla compagnia Anagoor e poi al padrone di casa Claudio Angelini, rispettivamente per *Il palazzo di Atlante* e per *Suite Michelangelo*). Alla fine un gufo e una poiana in carne e ossa contendono il posto nella mente alla caterva di immagini virtuali scatenate sugli schermi di tulle dai Santasangre. I due rapaci che hanno accompagnato il viaggio di *Harawi* erano stati prescelti a rappresentare le innumerevoli specie evocate nell'immensa voliera sonora di Messiaen. Devo ammettere che il nome di Messiaen si affacciò ancor prima del debutto della *Morte di Virgilio* e allo stesso tempo la decisione di compiere un salto generazionale per scegliere i gruppi teatrali da invitare a Rimini. La scelta al principio è stata una rincorsa. C'era un precedente ma poteva essere facile lasciarsi prendere da un senso d'incredulità per le insolite modalità della committenza. Con *Harawi* ai Santasangre offrivamo la poesia di Messiaen – da collocare sullo stesso piano della musica di Messiaen. Sgombro da pregiudizi di qualsiasi tipo, il collettivo romano aveva la purezza dello sguardo per

⁵ O. Messiaen, *Musique et Couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, Belfond, 1983, p. 174 (traduzione mia).

raccogliere la lezione di Messiaen dove ornitologia, ritmo, colori e meraviglioso ricreano un universo tanto spesso compreso.

Se per *La morte di Virgilio* l'impegno musicale era tale da sfidare una ragionevole ripresa che non fosse dettata dall'interesse per la partitura, per *Harawi* desideravo che la drammaturgia di Messiaen funzionasse come catalizzatore di una nuova produzione dei Santasangre che avrebbero dovuto accoglierla, appropriarsene al punto da fare dello spettacolo qualcosa di diverso da un semplice progetto speciale. Di qui la ricerca avvenuta tra i tavolini dei bar attorno a Piazza di Spagna di un pianista e di un soprano che accettassero di partecipare al progetto accettandone tutte le conseguenze, incluso provare un numero di giorni imprecisato in una sala prove *sui generis* come potevano essere gli scantinati del Kollatino Underground a Roma. Lì sarebbe avvenuta la prova generale dello spettacolo che vide coinvolti oltre al pianista Lucio Perotti e al soprano Matelda Viola, due anziani attori, un acrobata, una falconiera e con lei un gufo reale e una poiana...

Altre immagini trovate

“Ma perché li ha tradotti? Non vogliono dire niente...”, mi rimproverò Mario Borlotto brandendo il catalogo della Sagra Musicale Malatestiana 2012, dove le liriche scritte da Messiaen per *Harawi* erano offerte con debita traduzione. La reazione dello storico della musica non mi sorprese fino in fondo – anche se poteva sorprendermi che giungesse proprio da lui una sottovalutazione del senso profondo che può rappresentare la lotta condotta con il testo da parte di un musicista e l'importanza di cogliere il significato di un tale testo. Nell'itinerario riminese si sono moltiplicate le occasioni per dare dimostrazione e molto concretamente di quanto può portare lontano una tale lotta. La poesia di Rilke preservata da Ulmann e da Martin dove anche le sillabe sono una lotta con la morte che incombe. Le pagine di un romanzo trasformate in definitiva dimora da Barraqué. La poesia che genera la musica con Messiaen. C'era un altro esemplare esercizio di lettura all'origine del materiale affidato a Città di Ebla con *Suite Michelangelo*. Stavolta le sillabe esatte sono velate alla comprensione del musicista russo, ma non il loro significato. Šostakovič con Michelangelo volle tentare un formidabile corpo a corpo. Le ultime lettere Dmitrij Šostakovič le ha scritte mentre era in ospedale su fogli staccati da un quaderno a quadretti. È su questa carta di fortuna che il compositore informava un amico di aver terminato la musica per le rime di Michelangelo Buonarroti. Le rime, Michelangelo, le aveva scritte anche lui su carta di fortuna: retro di fogli su cui erano schizzati studi di braccia e volti, tratte somme e sottrazioni, scritte lettere o ricette mediche. Le rime Šostakovič le aveva lette in russo, in un libro in cui le riproduzioni delle opere dell'artista italiano erano collocate accanto ai testi in versi, un lascito mai compiuto e definito. Come l'universo di Niccolò da Cusa, le Rime di Michelangelo si presentano come un mondo senza esatti confini: un canzoniere interminato. Addizioni e riscritture di sonetti, madrigali e versi isolati creano un effetto aleatorio che si risente ogni volta che le rime sono selezionate e prendono la forma di libro apparentemente definito. Anche Šostakovič dovette nutrire questa sensazione

sfogliandone la scelta che era stata procurata per il libro che si era ritrovato per le mani e da cui trasse le undici stazioni della sua personalissima antologia.

Chi raccoglierà mai le ceneri di queste poesie che si torcono come busti di giovani superbi e splenetiche e che come loro slargano i costati, slogano le gambe, quasi per respingere ed insieme, offrirsi, difendersi ed insieme offendersi? Ma si tratterebbe di una raccolta o non, invece, d'una caduta senza fine in quei medesimi precipizi, lì tra quelle gambe, quegli inguini, quelle ascelle?⁶

L'appello quasi disperato di Giovanni Testori vuol rendere giustizia a un'opera in versi contro cui si accanirono generazioni di uomini di lettere. E quando finalmente un artista assetato di pittura e di teatro e di vita si trovò a pronunziarlo, Šostakovič aveva involontariamente già risposto all'appello. Le pagine scritte da Testori servivano ad accompagnare una nuova edizione delle *Rime* stampata nel 1975. Testori non poteva saperlo che le ceneri delle rime di Michelangelo le aveva appena raccolte Šostakovič. Ho il rammarico di non essere riuscito a procurarmi per tempo invece una copia del volume sfogliato da Šostakovič perché lo sfogliasse anche Claudio Angelini che accettò la sfida di inscenare la *Suite sulle rime di Michelangelo*. In cambio credo di essere riuscito nell'intento di procurargli due interpreti che aderissero al progetto di Città di Ebla – quale ne sarebbe stata l'evoluzione – con un'abnegazione totale – Shizuka Salvemini alla fine si fa cucire alla scenografia mezz'ora prima di cominciare a suonare e Riccardo Fioratti canta sopra e sotto il pianoforte – e con uno sguardo vergine su una partitura che entrambi non avevano mai affrontato prima.

Per l'edizione 2013 della Sagra Musicale Malatestiana la preparazione di *Suite Michelangelo* si intrecciò con i preliminari per un progetto che distoglieva l'attenzione dalla Sala Pamphili – come è stato ribattezzato il cantiere sospeso al Complesso degli Agostiniani – che Città di Ebla rimosse allo sguardo con un bozzolo di tessuto bianco come il marmo michelangiolesco. I fondi europei messi a disposizione per la valorizzazione del restauro del Ridotto del Teatro Galli consentivano di destinarne parte per coinvolgere quella stessa estate un altro gruppo teatrale in un progetto parallelo. Stavolta il condizionamento c'era, eccome, per gli Anagoor. Era imposto dalla struttura su cui non era lecito nessun tipo d'intervento – come se gli ampi saloni ottocenteschi del massimo teatro riminese fossero un monumento affascinante ma intangibile. E proprio lo spazio cantiere del Ridotto del Teatro Galli di Rimini doveva diventare la cornice per le meraviglie e le sorprese di un'azione musicale seicentesca ispirata all'episodio del Palazzo d'Atlante dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. In prima riproposizione moderna gli Anagoor erano invitati a creare una sequenza di scene tratte dal *Palazzo incantato* di Luigi Rossi, azione in musica in un prologo e tre atti, composta su libretto dell'abate Giulio Rospigliosi e eseguita per la prima volta nel 1642, a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, con le scene dipinte da Andrea Sacchi e la collaborazione di Giandomenico Bernini. La musica nacque come fosse

⁶G. Testori. *Introduzione*, in Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1975, p. XXVIII.

nuovissima, dalle copie secentesche in cui era conservata grazie ad una serie d'incontri preliminari fra gli Anagor e alcuni membri dell'ensemble barocco costituito per l'occasione. Proprio i vincoli architettonici si sarebbero rivelati un punto di forza perché l'incantesimo dell'allestimento si sarebbe risolto nella concreta possibilità di essere rimodulato in spazi analoghi per vincoli e interdizioni architettoniche, a cominciare da quello offerto dal salone romano dove l'opera aveva visto la luce.

Se non improprio, *Opera* resterà pur sempre un termine approssimativo a dare le coordinate di una storia del teatro musicale. Riaccostando un'originaria destinazione scenica – non più soltanto potenziale come nei progetti precedenti – si sonda la complessità di un fenomeno che anche al Teatro Galli – se non fosse stato distrutto – si sarebbe conosciuta nella forma più consueta, privando della percezione della sua congenita alterità. Per *King Arthur* ho cercato di partire dall'assunto che il dramma di John Dryden tornasse un terreno d'incontro fra musica e parole assolutamente originale. Nel dramma tardo seicentesco di John Dryden – che fa affondare l'origine di una nazione in un passato arcano e condizionato da forze magiche – le musiche di Henry Purcell dovevano tornare attrezzi scenici, a svelarne la potenzialità ambigua. Il canto sarà competenza delle presenze sovranaturali, spiriti o figure mitologiche che non hanno diritto di parola e da parte loro i personaggi del dramma non godono di nessuna facoltà musicale. Basta citare l'anomalia più vistosa: al Dorset Garden Theatre, dove *King Arthur* debuttò nella tarda primavera del 1691, contravvenendo alle normali aspettative del pubblico di una sala italiana o francese, i musicisti non trovavano posto davanti al palcoscenico ma nella *music room*: in una loggia in alto. Di qui la ritrovata leggerezza dell'ensemble musicale – leggerezza fino ad oggi niente affatto scontata, come mi dimostrarono le discussioni per correggere il tiro impostato dai membri dell'ensemble coinvolto nell'operazione e distoglierlo da un'eccessiva attenzione alle incisioni discografiche esistenti, portate a cancellare l'anomalia di una drammaturgia che doveva finire in ostaggio di una radicale ricreazione del dramma di Dryden operata dai Motus.

Posso portare ad esempio un'altra definizione. "Lirica in forma di spettacolo". A mezzo secolo dalla prima rappresentazione, *Hyperion* di Maderna – in preparazione mentre scrivo queste righe – dovrà tener conto del carattere unico ed eccezionale, della sua natura di cantiere aperto. Il lavoro di allestimento inteso come una campagna di scavo sulle forme con cui è stato presentato, una riappropriazione ma anche un'inchiesta su un'opera che non può essere fermata in maniera definitiva e che – profittando della polarità tra corpo e strumenti, fra i materiali concreti segnati dal flauto, le voci, i nastri magnetici – liberi in forma nuova la potenzialità drammaturgica sognata da Bruno Maderna per dare una forma all'ineffabile destino dell'artista cantato da Friedrich Hölderlin. Ancora un esercizio di lettura dunque, girato stavolta ai Muta Imago.

È ovvio che trasferire un pensiero musicale su un palcoscenico e sviluppare un dialogo significativo tra pensiero musicale e drammaturgia sia, soprattutto oggi, un processo quanto mai vasto che tocca tutte le forme possibili dello spettacolo, nel quale si è accumulata una quantità indicibile di esperienze⁷.

⁷L. Berio, *Dei suoni e delle immagini*, in Id., *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, p. 160.

A queste riflessioni Luciano Berio si era fatto guidare dall'esperienza di Richard Wagner, che per il Tempio del Graal si era ispirato all'interno del Duomo di Siena.

Non c'è nulla di strano nel vedere un solenne e famoso duomo italiano sulla scena wagneriana di Bayreuth. Anzi, nella prospettiva del pensiero wagneriano questa scelta è rilevante e coerente, soprattutto se confrontata con la quantità di citazioni di luoghi, paesi, castelli, cattedrali e piramidi che hanno abitato la scena dell'opera lirica. Ma rivelante è anche il fatto che il Duomo di Siena era perfettamente sostituibile, com'è infatti accaduto in rappresentazioni successive, come in realtà sono sostituibili tutti gli aspetti visivi di tutte le opere di tutti i tempi⁸.

Nelle esperienze maturate con Teatro Valdoca, Santasangre, Anagoor, Città di Ebla, Motus e ora con i Muta Imago, la musica e la poesia hanno liberato nuove energie perché preventivamente affrancate dalle convenzioni imposte dallo spazio. I progetti hanno svelato quel teatro in potenza, da incarnare ogni volta cambiando le regole del gioco. Il rischio di mescolare le carte va di pari passo con la forza crescente delle produzioni. Meriterebbe una considerazione a parte la sorte degli spettacoli che dopo il debutto in una rassegna musicale possono trovare spazio in festival teatrali. Da parte mia, mi sforzo ogni volta di non dare la sensazione di aver avvistato il Duomo di Siena e di non obbligare anche gli altri a vederlo.

Poggio Palαιο (Siena), autunno 2014

Antologia delle recensioni

M. Messinis, *La morte di Virgilio*, in "Classic Voice", ottobre 2011.

Jean Barraqué è stato proposto, per la prima volta in Italia, alla Biennale Musica del 1979, sei anni dopo la sua scomparsa. [...] Dopo più di trent'anni la Sagra Malatestiana di Rimini ha avuto il merito di riaprire il caso Barraqué con l'esecuzione in forma scenica di *Chant après chant* per soprano, pianoforte e sei percussionisti, scritto nel 1966. Da qualche anno questo festival, in larga parte dedicato a una parata di grandi orchestre, apre una finestra sulla musica moderna e contemporanea, con la teatralizzazione di fondamentali testi concertistici. Il progetto è affidato a un critico molto colto, Alessandro Taverna, che nella passata edizione aveva pensato di visualizzare, per la regia di Denis Krief, il Canto di amore e morte dell'alfiere Christoph di Rilke, nella duplice versione musicale di Ullmann e di Martin. L'idea fu molto apprezzata. Quest'anno la Sagra Malatestiana procede con passo più ardito (anche se più avventuroso) collaborando con un celebre teatro di ricerca, quello della Valdoca, che per la prima volta si è accostato a un testo musicale "storico". Il regista Cesare Ronconi guarda soprattutto alla *Morte di Virgilio* di Hermann Broch, il romanzo visionario che ha dominato per un quindicennio il pensiero di Barraqué, sulla base di una suggestione dell'amico e compagno Foucault. Al proscenio una figura gesticolante, in pre-

⁸ *Ibidem*.

da ad una sorte di eccitazione epilettica, evoca la tragica agonia del poeta febbricitante con un naturalismo allucinato e con citazioni enfattizzate del testo letterario. [...]

E. Girardi, *Insolita fusione visionaria di note e poesia*, in “Corriere della Sera”, 23 settembre 2012.

Un falcone vola sulla testa degli ascoltatori e si posa sul braccio di una giovane donna; muri di luce riflettono nomi e parole; una coppia di anziani si cerca, si trova, si abbraccia, si perde; un ginnasta agli anelli cerca equilibri impossibili, tratteggiando architetture corporee nello spazio. Ogni cosa si compie lenta, in un semibuio che enfatizza la forza simbolica dei gesti. D'altra parte solo il linguaggio astratto dei simboli può evocare l'affollato immaginario poetico di *Harawi. Canto d'amore e di morte* di Olivier Messiaen. Così almeno pensano gli ideatori-registi del gruppo Santasangre, ai quali la Sagra Musicale Malatestiana di Rimini ha proposto la sfida di mettere in scena una pagina del compositore francese che tutto è fuorché teatrale. *Harawi* (1945) è infatti il primo tassello di un trittico ispirato al mito di Tristano, insomma al tema di amore e morte così fondativo della cultura occidentale. [...] Difficile trovare esempi in cui musica e poesia siano così compenstrate come in questo Messiaen. Difficile che le categorie del corporeo (il muscolosissimo atleta) e del suo contrario (gli amanti anziani, pelle e ossa), del finito e del suo contrario, del religioso e del suo contrario, si tengano così a braccetto annullandosi in una dimensione di poesia capace di trascendere l'*hic et nunc*. [...]

F. Cordelli, *Harawi, l'ossessione e il canto lancinante*, in “Corriere della Sera”, 28 novembre 2013.

All'uscita c'erano opinioni contrastanti. *Harawi* è bellissimo. No, è diletterismo allo stato puro, una parodia (ci si riferiva alle immagini) del cinema muto. Per conto mio ripeto quanto detto al direttore di Romaeuropa Fabrizio Grifasi: “Ce l'ha fatta, a furia di proporci Santasangre, questa volta mi ha convinto”. Non sempre il gruppo Santasangre m'era del tutto dispiaciuto, se vogliamo usare un termine così poco tecnico. Ma c'era quell'insistenza sull'elemento tecnologico, quell'ossessione, quell'univocità, che lo relegavano in una sfera separata e in fondo sterile dall'esperienza teatrale. La tecnologia, va da sé, non basta. Simone Nebbia, il più appassionato tra i giovani critici, faceva notare come la svolta fosse evidente: sì, la tecnologia c'era ancora (era quel velatino, quella matita che disegnava contorni sui corpi degli attori, era quella grafica che ne elencava i nomi loro e dei loro personaggi; erano quelle immagini della città: prima i graffiti sui muri che captiamo dal treno che alla città si avvicina; poi i trolley nelle vie di scorrimento degli aeroporti – approssimandoci alla fine dello spettacolo, di *Harawi*); sì, diceva Nebbia, la tecnologia c'è ancora, ma c'è l'umano. Umano è una parola che fa paura, è impronunciabile, è tutto e niente. E che cos'era l'umano se non la musica di Olivier Messiaen? È la prima volta nella storia del teatro italiano, che io sappia, che si propone il nome del grande musicista francese. Di *Harawi* e di lui non posso dire nulla – se non che è straziante per qualunque mente, per quanto disabitata (come la mia), a loro si accosti. Ma sono in grado di dire come meravigliosa sia l'esecuzione al piano di Lucio Perotti e lancinante il canto del soprano Matelda Viola. Essi sono dietro gli

schermi e le fluttuazioni della luce li lascia intravedere di tanto in tanto; il suono e la voce giungono limpidi non come da una distanza esotica, come ci viene rammentato ma da una vicinanza mai così vicina a prescindere dagli eventuali contenuti (amore e morte ecc.). C'è quel ginnasta agli anelli: egli cerca un equilibrio sovrumano – per un attimo: un equilibrio tra ciò che accade e quanto tra poco non potrà più accadere. Il suono e la voce vengono dal buio: musica e cabro sono l'eterno, ciò che non passa – che non è necessario vedere. Ma sono in luce, o più visibili, il ginnasta (che ne è l'allegoria) e le immagini degli amanti, poiché essi sono la vita, che va via – o adesso o mai più. Quelle sembianze ci vengono incontro con l'arbitrarietà dei movimenti (ovvero dei desideri – fino all'incontro, all'oscuro viluppo) e con la tenerezza dei corpi. Sono i corpi di due attori anziani che anziani non voglio pensare.

C. Moreni, *Il palazzo riscattato dai giovani*, in “Il Sole 24 Ore”, 25 agosto 2013.

Di primo acchito sembra un elenco da settimana enigmistica: Luigi Rossi, Sezione Aurea, Anagoor e Teatro Galli. Chi li conosce? A Rimini, quale prezioso titolo inaugurale della Sagra Musicale Malatestiana, sessantaquattresima edizione, hanno scelto un'opera rara di Luigi Rossi, *Il Palazzo di Atlante*, del 1642, in prima esecuzione in tempi moderni e l'hanno affidata a un minuscolo gruppo di musicisti, dal nome ambizioso di Sezione Aurea, che hanno mantenuto le promesse suonando non solo affettuosamente filologici, ma anche perfettamente intonati. Fin qui, tutti contenti. Ma al piatto ricco sono state aggiunte altre due carte vincenti: la regia firmata da tre giovani, che si siglano Anagoor, già individuati e premiati tra gli emergenti più originali e colti del mondo teatrale contemporaneo, e il luogo dell'esecuzione, il Cantiere del Teatro Galli di Rimini, un tempo colossale edificio su marmoree colonne, crollato coi bombardamenti dell'ultima guerra e chiuso da allora. Teatro importante, basti dire che l'*Aroldo* di Verdi debuttò proprio là. Manca ancora un tassello, per dire la meraviglia di questa proposta: il libretto di Giulio Rospigliosi, cardinale e poi papa (Clemente IX), figura centrale per la nascita del teatro in musica. Di solito di lui si legge che fu determinante, per la sua scrittura, l'incontro con il teatro spagnolo di Calderón de la Barca. L'ascolto del *Palazzo di Atlante* dimostra per l'ennesima volta che nella vita si incontra quello che già abbiamo dentro: la visionarietà del testo (certo, ben foraggiata dall'Ariosto, da cui è tratto), la poesia sintetica, l'emotività che rende vibranti i versi, testimoniano che il cardinale aveva in sé tutto quel mondo e che in Calderón trovò un fratello. “Chi molto desia, crede anco i sogni, e presta fede al vento”: così canta Fior-diligi, nel *Palazzo*, mentre corre nella giostra magica degli inseguimenti amorosi, in un Recitar cantando duttile e cromatico. Nel *Palazzo Addormentato* del Teatro Galli, l'azione si svolge a colpi di bacchetta magica: si aprono le porte della sala distrutta e si entra in un primo ingresso, che per miracolo è rimasto intatto. Tre voci, elaborate elettronicamente, fungono da simbolico Prologo, da ascoltare mentre vengono proiettate fotografie-video di sette giovani uccisi, faticosi da vedersi, perché sembrano cronaca dei nostri giorni. Poi si sale, un po' impressionati, per uno scalone che sembra calato giù dal mitico Atlante: pesante, granitico, determinato a sfidare qualsiasi distruzione. Sopravvissuto infatti, ai bombardamenti del Teatro. Di là dal muro, la sala non c'è più, crollata sotto il tetto. Di qui rimane lo spettacolare foyer, con statue,

lampadari e finestre altissime affacciate sulla piazza. Perfetto acusticamente e scenicamente. Non è finzione: questo è il *Palazzo di Atlante*. I sette giovani, rinchiusi per essere preservati dalla morte (o dalla vita) stanno stesi a terra nudi, coperti da bianchi sudari. Si sveglieranno uno ad uno, sulle note suadentissime di Luigi Rossi, affidate al canto delicato e intenso di Silvia Vajente, Elena Cecchi-Fedi, Elena Bernardi e Alberto Allegrezza. A corona, intorno a loro, li cingono una manciata di strumenti – archi, cembalo, tiorba e un magnifico cornetto – che dipanano numeri musicali con effetto ipnotico, ora forgiati come una foresta di eterni cromatismi, ora scanditi in ritmi brevi e nervosi. Madrigali guerrieri e amorosi, per un'ora e mezza, scorciata sulle sei della partitura originale. Ma è una parte per il tutto efficacissima. Da riascoltare, magari a Palazzo Barberini, a Roma, dove nacque. E con questi adolescenti attori, 15-17 anni, allievi di una classe eletta del Liceo classico di Castelfranco Veneto. Lì è nato Anagoor. Segno che la scuola esiste, che può creare, come voleva Buzzati con Anagoor, la città della felicità.

M. Vallora, *Sagra Malatestiana con gli Anagoor un Palazzo davvero Incantato...*, in "La Stampa", 19 agosto 2013.

Meraviglia rara. Per l'interesse del ripescaggio e per il risultato spettacolare, emotivo. Per la Sagra Malatestiana di Rimini non è che una conferma: ogni anno una sorpresa vera, grazie anche all'intelligenza da fiutatore di Alessandro Taverna. Ma in quest'occasione tutto concordava per un risultato principesco mettendo in scena il grandissimo compositore barocco, di scuola napoletana, Luigi Rossi, amato dal Cardinal Mazzarino, un po' meno dai nostri pigri impresari. In questo Palazzo Incantato, 1642, si riverberano i sortilegi epici e paladini di Ariosto, Tasso, Boiardo. Ma la curiosità è che a scriverne il libretto sia un colto cardinale come Giulio Rospigliosi, futuro Papa Clemente IX, amante dell'arte e di Bernini (cui chiede di progettare gli angeli del ponte di Sant'Angelo), con troppi problemi politici, per sbilanciarsi come mecenate. Epperò su tutto brucia la passione del nascente melodramma. Collabora con Stefano Landi e Bernini per il Sant'Alessio (siamo ai primordi dell'opera lirica) ed essendo stato a lungo nunzio apostolico in Spagna converte in musica Calderón de la Barca. La vita è sogno anche in questo Palazzo Incantato. Atlante, mago. Trasformista alla Zelig vi rinserra Ruggiero, per preservarlo dalla morte. Lo immerge in questo palazzo illusorio di Morfeo, tra riverberi oppiacei e musiche ipnotiche, attirandovi come insetti tutti i comprimari del poema ariostesco. La trovata riminese è di aver riaperto il foyer del Teatro neoclassico Galli, quasi fosse l'illusorio vestibolo limbo per queste marionette della memoria, e di affidare il tutto al genio prezioso d'un gruppo teatrale sofisticatissimo, quale Anagoor, reduce dal Premio Hystrio. Miriadi di riverberi colti, non molesti, subliminali. Una sorta di pasolinesco "Salò-Sade" pontificale e paradisiaco, carezzato dagli strumenti antichi di Sezione Aurea, che si mescolano fra questi tenerissimi Frankenstein, Bradamante, Ruggiero, Iroldo, son giovani corpi distesi sotto velari imbalsamati, stuccati alla Principe di San Severo. Automi barocchi, che si animano grazie alle voci toccanti di Silvia Vajente, Alberto Allegrezza. Come nella *Sinfonia degli Addii* di Haydn, la scena si svuota dopo lo svanire dell'incantesimo e l'accanirsi dei giovani rianimati sulle coroncine di fiori decapitati, in un odoroso omaggio a *Nelken* di Pina Bausch.

G. Barbieri, *L'Arcadia visionaria di Rossi e Anagoor*, in "La Repubblica", 18 agosto 2013.

"Et in Arcadia ego: anche io, la Morte sono in Arcadia". È la notizia del giorno, anzi, del secolo: l'universo incantato delle ninfe e dei pastori viene lacerato, a metà Seicento, dai simboli macabri della Mietitrice: il teschio e la tomba che appaiono all'improvviso nei dipinti agresti di Guercino e Poussin. È perfettamente coerente dunque che la *mise en scène* de *Il Palazzo di Atlante* di Luigi Rossi creata dalla compagnia Anagoor per la Sagra Malatestiana si ispiri, con trasparente visionarietà, al motivo dell'"Arcadia infranta". L'"azione in musica" intonata sul libretto ariostesco di Giulio Rospigliosi viene allestita, infatti, nella "fabbrica" romana di Palazzo Barberini, esattamente nel 1642, al volgere della crisi del mito arcadico. Del versante decadente e tragico dello "spirito" barocco lo spettacolo è uno specchio inquieto: i giovani prigionieri dell'incantesimo di Atlante sono stesi a terra, davanti all'orchestra, coperti da un sudario bianco. E nel finale, tornati alla vita, si ribellano all'illusione infrangendo, con furiosa violenza, corone e ghirlande di rose. Il suono parlante dell'Ensemble Sezione Aurea di Luca Giardini risveglia un'opera cruciale dopo quasi quattro secoli di imperdonabile silenzio.

L. Ciammarughi, *Suite Michelangelo*, in "Musica", ottobre 2013.

Ancora una volta, la Sagra Musicale Malatestiana di Rimini si conferma fra le realtà italiane più illuminate sul versante della ricerca artistica: da vari anni, la riproposizione di pagine cruciali ma poco eseguite del Novecento avviene attraverso il connubio con il teatro, quasi a ridare corpo e fiato – sotto nuove vesti e nuovi impulsi – a quell'idea di sinestesia e di interazione che lo stesso "secolo breve" ha ampiamente coltivato. Questa volta la partitura scelta è di Shostakovich: la *Suite su versi di Michelangelo* op. 145, lavoro tardo e petroso, avvolto da una disperazione senza concessioni sentimentali. Disperato *horror vacui* e fatalistico abbandono al richiamo del Nulla, rivolta estrema al potere e richiamo di una sensualità viscerale costituiscono il crudo terreno d'incontro fra le parole ultime del musicista e del poeta. Il pubblico si ritrova in una sorta di bozzolo, una tenda bianca che avvolge l'intera scena, mentre al centro – su una pedana – si staglia il pianoforte, sulla cui coda è inizialmente sdraiato il cantante. La pianista ha un velo-gonna cucito allo sgabello, quasi ad aumentare il senso di claustrofobia e di prigionia suggerito dallo spazio scenico. [...]

Senza terrorizzare lo spettatore, la regia lo mette in quella condizione di crisi e di tensione interiore senza la quale il ciclo non avrebbe quasi ragione di essere ascoltato. Dopo un'esperienza del genere, infatti, sembra difficile ascoltare una musica così lacerante e definitiva in una normale sala da concerto, magari dopo un cocktail. In questo senso, la scelta di una drammaturgia che rispetti la poetica del compositore, come avvenuto in questo caso, è certamente un'idea che molto più spesso vorremmo veder attuata. [...]

M. Vallora, *Le ombre di Stalin e Giulio II*, in "Amadeus", novembre 2013.

È l'estremo, stremato Šostakovič, sporto sull'incognita nera della Morte, nulla al confronto della sua vita sovietica, che, dopo Lorca, Blok, Rilke, si affida al nerume

tagliante delle Rime di Michelangelo, più petrose che non marmoree. Il Šostakovič, che dal letto d'ospedale, scrive: "Penso molto alla vita, alla morte, al mio cammino (...). Anch'io ho vissuto troppo. Sono stato deluso anche da me stesso, o meglio dal fatto di essere un compositore grigio e mediocre, ma nonostante tutto comporre è una passione: una malattia che mi perseguita". Tutt'altro che grigia, la musica malata ch'egli estrae, consonando, dai veleni scolpiti, nella parola, del grande riottoso toscano: iroso, sarcastico, capriccioso nelle allegorie enigmatiche e sanguigne di neoplatonico. Conosciamo la versione orchestrata di questa *Suite Michelangelo*, vera danza di morte imbevuta di timbri ghiacciati e venata di quei suoi imparagonabili acidi grotteschi, qui soltanto più amari e come biffati. Ma la versione, ansimante e brulla, per pianoforte e baritono, che la Sagra Malatestiana sagacemente ha scelto, smarrita in una sorta di "stonalismo" enarmonico, sconfortato d'ogni melodia, è ancora più possente e desolata. E ci ausculti come i colpi risentiti della "martella" furiosa, che insegue l'inquietudine michelangiotesca, "se 'l mie rozzo martello i duri sassi/ forma d'uman aspetto...". E chiede al manto rattoppatore della Notte una pietosa docenza: «nel tuo morire il mio morire imparo». Scelte dallo stesso compositore, in una via crucis mentale, che dalla Verità porta a una caustica Immortalità (due lesene funebri, che impaginano questo strisciante autoritratto del musicista, che si rispecchia anche nel risentimento dell'esiliato Dante, e ritaglia via ogni commozione omoerotica): le rime non percuotono qui che di morte e di conflitti. Il tenero vecchio, che tremula di fronte alla bellezza imprevedibile del giovane Tomaso de' Cavalieri, non esita qui, calvinista, savonaroliano, anti-mediceo, a sfidare Dio e svillaneggiare l'odiato Papa Giulio II, il suo di Stalin: "che hai creduto a favole e parole/ e premiato chi del vero è nimico". Intensissimo il baritono Riccardo Fioratti, che canta disteso sul pianoforte, come un oblomoviano gisant, nella sacrestia michelangiotesca, e poi serpeggia, come per districarsi dalla placenta di tullì, che lo assediano, lasciando intravedere le ombre di Stalin e Giulio II. Mentre Shizuka Salvemini è come impiombata al pianoforte dalla stessa coltre di pieghe, che tutto agguanta e opprime e si rivolta, come agonizzante larva gravida: materia che cerca di librarsi in suono. Intelligente il colto lavoro registico del gruppo Città di Ebla, che pare inverare l'invasamento di Testori: "Michelangelo non intende recedere un solo attimo dal suo forsennato, implacabile corpo a corpo col corpo".

G. Barbieri, *Merlino e Cupido nella foresta*, in "La Repubblica", 21 settembre 2014.

Si dice che il teatro sia un occhio spalancato sul mondo. Ma quando, in sala, scende il buio sull'occhio del teatro cala un velo scuro: si entra lentamente nel regno delle visioni psicologiche; quelle fulminee allucinazioni che ci assalgono tra la veglia e il sonno. È disseminata di apparizioni ipnagogiche", di immagini sospese tra la realtà e l'incanto, la *mise en scène* del *King Arthir* di Henry Purcell (anno di nascita 1691) che la compagnia Motus ha pensato per la Sagra Malatestiana di Rimini. Dalla sala nuda e grezza del Complesso degli Agostiniani emergono, senza riuscire a liberarsi quasi mai dall'oscurità, arbusti, tronchi, scheletri d'albero. Tra un'ombra e un'altra, quasi rami di quegli stessi alberi, i legni, le corde, i corpi dei musicisti. È la foresta degli incan-

tesimi dove si muovono Merlino, Osmond, Cupido, gli spiriti dell'Aria e della Terra, ossia le figure dell'Altrove, le uniche alle quali è concesso il dono del canto. I personaggi terreni, Artù, il suo rivale Oswald, la principessa cieca Emmeline, condannati a usare soltanto la parola, abitano invece nel regno della luce: una stanza perennemente bianca che si apre oltre il muro di scena. Sulla parete di mattoni che divide i due mondi, pelle che separa parola e canto, appaiono le visioni del presente: le rovine morenti di un edificio industriale alla periferia di Rimini. [...]

M. Marino, *Una nuova opera visionaria firmata Motus*, in "Left", 27 settembre 2014.

L'opera in musica scopre il graffio creativo del teatro di ricerca. È un fenomeno ancora timido ma inarrestabile. Se sono ancora pochi i grandi enti lirici italiani coinvolti, in Europa Romeo Castellucci passa da Bruxelles a Vienna a Parigi con Wagner, Gluck, Stravinskij, Schönberg. Ha debuttato a Rimini un *King Arthur* di Motus, da una semi-opera in cinque atti di John Dryden con danze, cori, arie e brani di Henry Purcell. Si inserisce in una meritoria sezione della Sagra musicale malatestiana che, con la consulenza di Alessandro Taverna, va in cerca di brani fuori dai canoni e li affida a compagnie impegnate a scavare nell'immaginario contemporaneo. [...] Motus immerge in una foresta dissecata i musicisti dell'ensemble barocco Sezione Aurea, a vista, nell'ombra. Sfonda poi lo spazio di cemento della sala con un'apertura che evoca i muri della città reale, li segna di graffiti e sposta con proiezioni video in altre archeologie, in altre rovine, postindustriali. Si tratta di guerra, tra Britanni e Sassoni. E di amore, della lotta tra re Artù e il rivale Oswald per una principessa cieca, che figura l'amato solo grazie alla grana della voce e alla fantasia. Questa parte della storia è recitata da Silvia Calderoni, fragile e forte, scavata, nervosa e da Glen Çaçi, con doti di giocoliere e ballerino. Intorno a loro, con il canto delle brave e giovani Laura Catrani e Yuliya Poleshchuk e dell'emozionante controtenore Carlo Vistoli, pullulano spiriti aerei e demoni della terra, che come nella Tempesta di Shakespeare complottano a far riuscire i disegni o a disfarli. Diventano sirene, ninfe e un Genio del Ghiaccio in contrasto con Cupido che dà i brividi con la sua voce. Belle le idee registiche, che si perdono però a volte in una certa frammentarietà. Le situazioni si ripetono, levitando nei momenti musicali, per arrivare, grazie a un filtro, a far riacquistare la vista alla principessa.

Elisa Nicosanti

EVENTO IPERCORPO: TRAIETTORIE DI UN PROGETTO DIVENTATO FESTIVAL¹

Premessa: origini di Ipercorpo

Nella primavera del 2006 in un centro sociale autogestito nel cuore della periferia romana, il Kollatino Underground, cinque giovani gruppi teatrali provenienti da diverse regioni d'Italia mostrano il loro lavoro di fronte ad un pubblico. Il progetto ha nome Ipercorpo.

All'origine di questa esperienza vi sono l'iniziativa e lo slancio del collettivo artistico Santasangre, residente al Kollatino, a cui si uniscono Città di Ebla di Forlì, gruppo nanou di Ravenna, Cosmesi di Udine ed Ooffouro di Assemini (Cagliari). Il motore propulsivo del progetto è la creazione di una dimensione di confronto e di dialogo, di apertura e di curiosità, con l'obiettivo di sostenere la nascita e l'affermazione di un circuito alternativo per dar voce a percorsi artistici innovativi².

L'approdo del collettivo romano negli spazi del Kollatino Underground risale a qualche anno prima: il gruppo si impegna nella costruzione del Teatro Santasangre al fine di creare un centro di produzione per artisti al lavoro su linguaggi diversi – fotografia, teatro, danza, pittura, musica – e sopperire a una delle mancanze del sistema dello spettacolo dal vivo nella capitale. In seguito a un periodo di ricerca personale, emerge il desiderio di confrontarsi non solo con il pubblico ma anche con artisti di provenienza regionale e nazionale. I Santasangre si dedicano, per più di un anno, a un vero e proprio micro-censimento. Per reperire informazioni su altre compagnie teatrali si servono inizialmente della rete, il loro è un messaggio virtuale nel mare di internet che ben presto si trasforma in volti, luoghi e progetti. A questa prima fase fanno seguito la visione di alcuni lavori, incontri, dialoghi personali e l'approfondimento di specifiche conoscenze.

Alla base di Ipercorpo vi è, pertanto, la necessità di dare vita a un campo di relazioni che stimoli una feconda dialettica tra le compagnie interessate e permetta ai vari artisti di conoscersi e maturare insieme, lontani dai vincoli delle logiche commerciali. Di certo non casualmente, alcune delle formazioni che rispondono alla chiamata dei

¹E. Nicosanti, *Ipercorpo: orizzonti postregistici*, Tesi di Laurea in Istituzioni di regia, Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo, Università di Bologna, a.a. 2011/2012.

²Di fronte alle lacune del sistema teatrale italiano, caratterizzato dalla difficoltà dei giovani gruppi di produrre e distribuire i propri spettacoli, numerosi *Csoa* (centri sociali occupati autogestiti) si sono mostrati, negli anni e ancora oggi, una delle vie risolutive, soprattutto nell'area della capitale. Cfr. M. Dragone, *Fare teatro nei centri sociali*, in "Catarsi", n. 12, dicembre 1999; e A.C. Altieri - E. Manni - M. Gallina, *Il teatro nei centri sociali fra alternativa e nuovo mercato. Milano e Roma a confronto*, in M. Gallina, *Il teatro possibile. Linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 322-370.

Santasangre sono state promotrici o hanno partecipato ad altri progetti, nati da compagnie per compagnie, volti a favorire la condivisione e la riflessione in un contesto di gruppo³. Inoltre, se la prima problematica che le compagnie emergenti si trovano ad affrontare è legata alla ricerca di un luogo di prova e produzione, in un secondo momento si impone la difficoltà di circuitazione, a causa delle lacune riguardanti il sistema distributivo del teatro italiano. Stabilire sinergie con operatori indipendenti di altri territori, sperimentare relazioni istituzionali nuove e cercare di intercettare fondi attraverso cui finanziare progetti artistico-produttivi, significa generare un nuovo organismo capace di pompare linfa vitale nei vasi del sistema teatrale. In un'epoca caratterizzata da uno spaesamento sia in termini artistici, sia in termini istituzionali, Santasangre, Città di Ebla, gruppo nanou, Cosmesi, Ooffouro sentono la necessità di ridare forza alla cooperazione reale.

Alcune parole di Luca Brinchi e Claudio Angelini, cofondatori rispettivamente dei collettivi artistici Santasangre e Città di Ebla, aiutano ad accostarsi al cuore di quella esperienza:

L'idea, che diviene il motore dell'intera operazione, è quella di raccontare con segni e azioni riconoscibili, senza troppe parole, la difficoltà di circuitazione, la validità di alcuni percorsi appena intrapresi da giovani compagnie e tentare un confronto tra diverse sensibilità artistiche. *Ipercorpo* è una rassegna itinerante che affida al carattere nomade la testimonianza dell'instabilità, della fragilità e del costante movimento che attraversa tutte le esperienze artistiche qualunque sia la loro espressione⁴.

Ipercorpo è un'invenzione che si materializza nella volontà di proporre nuovi sguardi rispetto alla rappresentazione teatrale, e nuovi luoghi. L'azzardo di *Ipercorpo* riguarda la possibilità di continuare a farlo crescere nello spazio e nel tempo, mostrando sulla pelle la piena paternità della compagnia che lo ospita⁵.

Si trattava di un vero e proprio network⁶ che, inizialmente, avrebbe dovuto coinvolgere le differenti città di provenienza delle realtà aderenti: rivestendo il ruolo di organizzatore, ogni gruppo si sarebbe dovuto assumere l'incarico di far crescere *Ipercorpo*, declinandolo secondo la propria identità artistica, e generando di fatto così una moltiplicazione di luoghi e, con essi, una rete di scambi. Sin dalle origini il progetto mostrava una forte compenetrazione tra ambito organizzativo e ambito artisti-

³ Tra questi spicca AgoràKajSkenè (Aksè), residenza creativa nata nel 2005 ad opera di gruppo nanou coinvolgendo gruppi, artisti, operatori e critici provenienti da varie discipline artistiche e mettendoli in relazione tra loro attraverso periodi di condivisione di spazi di prova e di convivenza al fine di realizzare né un'opera, né un manifesto comune ma un continuo e profondo confronto fra modalità artistiche. Principio ispiratore del progetto è la volontà di sottrarsi ai ritmi produttivi per concedersi il lusso di un tempo dedicato allo scambio, all'approfondimento e allo sviluppo creativo. Per approfondimenti, si veda: M. Petruzzello (a cura di), *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, Mondaino, L'arboreto, 2012.

⁴ G. D'Alelio, *Ipercorpo*, in «Il Mucchio Selvaggio», n. 631, febbraio 2007, p. 143.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Per la definizione di rete culturale o network si fa riferimento a F. Bouquerel, *Le reti culturali: funzioni, modalità operative, modelli, problematiche*, in M. Gallina (a cura di), *Organizzare teatro a livello internazionale. Linguaggi, politiche, pratiche, tecniche*, Milano, Franco Angeli, 2008.

co: di fronte all'instabilità che caratterizza da un lato il sistema teatrale, con le sue lacune, e dall'altro la creazione scenica contemporanea, con l'esplosione dei suoi linguaggi, il tentativo non era quello di imbrigliare la realtà, imponendo nuovi modelli, ma di sperimentare empiricamente nuovi luoghi e nuove forme, identificati inizialmente anche nel carattere itinerante.

Queste riflessioni vanno a ripercuotersi nel nome del network che riprendeva il titolo di un libro a cura di Paolo Ruffini, *Ipercorpo*, dove sono raccolti gli interventi di artisti, sociologi, antropologi, critici d'arte, lungo il *fil rouge* del senso e valore del corpo in una contemporaneità sempre più complessa e sfuggente⁷. Pur nelle naturali differenze, il comune messaggio di fondo delle varie argomentazioni consisteva nel rilevare che le possibili categorizzazioni delle forme d'arte hanno perso significato per lasciare il passo a una transdisciplinarietà in continua evoluzione. Muovendo da tali presupposti, il corpo, inteso come "potenza retorica, espressione sociale, mimesi urbana, carne e sangue"⁸, diviene il punto di partenza e di arrivo di un'indagine sullo spaesamento che caratterizza il tempo presente e la creazione contemporanea. Logica conseguenza è la ridefinizione del ruolo dello spettatore, a cui viene conferita un'identità *espansa*: se da un lato l'opera scenica determina una nuova responsabilità della visione e tende a un nuovo pubblico, dall'altro lo spettatore determina non solo la forma ma anche i presupposti creativi dell'opera stessa.

Santasangre, Città di Ebla, gruppo nanou, Cosmesi, Ooffouro si riconoscono nelle linee tracciate dal testo e decidono di farne proprio il nome. Si tratta di gruppi nati nei primi anni del nuovo millennio con percorsi personali e collettivi molto differenti ma accumulati dall'approdo al teatro come unico luogo capace di contenere e sintetizzare diversi linguaggi. I componenti delle citate realtà provengono, infatti, da ambiti differenti: arti visive, design, scenografia, ginnastica artistica, architettura, musica, percorsi non artistici e, in minor misura, studi propriamente teatrali. Spesso, a quanto detto, si affianca la formazione conseguita grazie alla collaborazione con nomi noti della nuova scena attraverso laboratori, workshop e la partecipazione a produzioni artistiche. Tali esperienze vengono in seguito rielaborate e messe in discussione sia sul piano individuale, sia nel confronto con gli altri membri del gruppo. Generalmente prive di una gerarchia interna e di una rigida divisione dei ruoli, la struttura di queste realtà è specchio della scena a cui partecipano: una pluralità di segni che abitano orizzontalmente il palcoscenico e attraverso un processo di sintesi amplificano il loro significato e ne generano di ulteriori proprio in virtù della loro concomitanza.

Questo stato di cose è rappreso, sin dal titolo, nel volume *Iperscene*, a cura di

⁷P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005. Questa raccolta di riflessioni e suggestioni scritte ampliano, attraverso il coinvolgimento di altri interlocutori, i contesti e le traiettorie di un incontro svoltosi precedentemente, settembre 2004, presso il Teatro Vascello di Roma all'interno della rassegna Danza und Tanz. L'incontro, voluto da Alessandra Sini, promotrice con Ruffini del libro e co-fondatrice con la sorella Antonella del gruppo romano di danza di ricerca Sistemi Dinamici Altamente Instabili, è un confronto a più voci con alcuni protagonisti della scena italiana contemporanea, sia creativa sia teorica, avente lo stesso titolo del libro.

⁸P. Ruffini (a cura di), *Ipercorpo*, cit., p. 13.

Mauro Petruzzello⁹. Il libro rappresenta una *panoramica istantanea* sul lavoro delle compagnie succitate e pone l'accento sull'azzardo creativo che esse si assumono nella messa in discussione del confine tra vecchi e nuovi linguaggi, in una realtà – artistica e non – in continua e accelerata evoluzione. Lo stesso titolo sottolinea, per ovvi motivi, il dichiarato legame con il testo precedentemente citato, così che *Iperscene* viene a delinearci come un *libro al quadrato*.

Tra questi due testi vi è, però, uno iato di tempo riempito da altre due edizioni del network Ipercorpo, oltre che da nuove esperienze e nuovi progetti artistico-produttivi dei cinque gruppi.

Alla prima edizione svoltasi nella primavera del 2006 negli spazi del Kollatino Underground fa seguito, da settembre a novembre dello stesso anno, una seconda edizione a Forlì presso i Magazzini Interstock, sede operativa di Città di Ebla, per poi tornare al Kollatino nell'immediato novembre-dicembre. Il fitto rincorrersi di appuntamenti nel primo anno di vita dimostra il fermento e l'urgenza del progetto: all'edizione inaugurale in area romana partecipano le cinque compagnie citate; a Forlì Città di Ebla declina a suo modo il formato estendendo la partecipazione alla danzatrice-coreografa Paola Bianchi e aprendolo a una serie di incontri con studiosi, filosofi, critici d'arte, designer¹⁰; il ritorno al Kollatino sarà poi all'insegna del confronto generazionale, con la partecipazione dei gruppi dei Teatri Novanta e non solo¹¹. Infine, nel settembre-ottobre 2007, le compagnie del nucleo originario si riuniscono nuovamente a Forlì, con la volontà di capire se il progetto contiene ancora possibilità di moltiplicazione del senso e dei luoghi, oppure sta già tracciando la sua parabola conclusiva. La programmazione artistica prevede ora anche una sezione musicale, in cui spicca il nome di Giovanni Lindo Ferretti, mentre nella sezione teatro risalta la presenza di Antonio Latella.

Come presagito, effettivamente, il progetto non prolifera e per le sette edizioni successive ci si sposta “stabilmente” a Forlì. Dopo la spinta iniziale dei Santasangre il testimone passa, quindi, a Città di Ebla, artefice dell'espansione e dell'evoluzione del progetto nel corso del tempo. Il patto originario va, così, sciogliendosi, probabilmente anche per una vocazione organizzativa non condivisa da tutte le realtà coinvolte. Tra Santasangre, gruppo nanou e Città di Ebla il dialogo continua e si intensifica, mentre si affievolisce con le altre due compagnie.

Nel susseguirsi degli anni forlivesi (2008-2015) Ipercorpo affina il proprio progetto culturale e assume una struttura sempre più coerente e articolata, sviluppando gli elementi distintivi di un festival teatrale, contenuti embrionalmente anche nei presupposti originari del network¹²: valorizzazione della propria città di appartenenza,

⁹Cfr. M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.

¹⁰Tra gli altri, Da2 Strategic Design, Pier Luigi Tazzi e Andrea Lissoni, Elio Grazioli e Rocco Ronchi, Alessandra Violi, Matteo Roffilli, Viviana Gravano e Mauro Petruzzello.

¹¹Oltre a noti gruppi dei cosiddetti Teatri Novanta – Accademia degli Artefatti, Habillé d'eau, Masque Teatro, Motus – partecipano alla seconda edizione romana di Ipercorpo anche i gruppi Margine Operativo e il Teatro del Lemming, le cui attività hanno inizio rispettivamente nel 2001 e nel 1987.

¹²Per la definizione di festival, a cui si fa riferimento, si veda M. Gallina, *Organizzare teatro. Produzio-*

consolidamento e ampliamento della propria rete di rapporti, diversificazione della propria attività. Inoltre, l'intreccio tra implicazioni artistiche ed organizzative, altro elemento caratterizzante la forma festival, diverrà negli anni sempre più stringente. Nella sua evoluzione temporale, il festival mostra una porosità nei confronti della società e del territorio circostante, recependone alcuni importanti mutamenti e mettendosi continuamente in gioco. Lo spostamento dal piano nazionale a quello locale genera il rafforzamento e la proliferazione dei rapporti con enti locali e territoriali, istituzioni, realtà artistico-organizzative, partner privati, pur non perdendo mai lo sguardo su un orizzonte più ampio.

Da network a festival: evoluzione di Ipercorpo in area forlivese

Dal 2006 al 2010 Ipercorpo si svolge, prevalentemente, nei luoghi di lavoro della compagnia ospitante, luoghi costituiti dallo steccato di un capannone industriale presso i Magazzini Interstock – azienda tutt'ora operante nel campo del ferro e dell'acciaieria – situati nelle campagne forlivesi lungo la strada che conduce all'appennino toscano¹³. Nei primi anni l'estensione temporale è estremamente dilatata ed è più simile ad una rassegna teatrale, con appuntamenti concentrati prevalentemente nei week-end e una durata complessiva dell'evento di circa un mese¹⁴. Nel susseguirsi delle edizioni però essa subirà una maggiore condensazione, assumendo una struttura più conforme a quella di un festival teatrale.

La programmazione, originariamente formata dai neonati gruppi del network, pur con alcune aperture a noti nomi della nuova scena teatrale italiana, vede nel tempo un loro progressivo sottrarsi o assorbirsi a favore di una programmazione più ampia e articolata, non perdendo comunque alcuni importanti dialoghi artistici che caratterizzano l'evento fin dalla prima edizione¹⁵. Essa è pertanto sganciata da logiche

ne, distribuzione, gestione del sistema italiano, Milano, Franco Angeli, 2007, in part. pp. 335-336. Si riportano di seguito alcuni tratti distintivi particolarmente significativi ai fini del presente discorso: l'intreccio indissolubile di implicazioni artistiche ed organizzative l'interpretazione di un determinato luogo (dunque la valorizzazione della città sede del festival), la costruzione di una serie di relazioni, la capacità di coniugare l'originalità di un proprio progetto culturale con l'attenzione all'esterno, la generazione di uno spazio di confronto e non semplicemente di una sede in cui rendere possibile ad artisti la realizzazione dei propri spettacoli.

¹³ Gli spazi, affittati e sistemati da Città di Ebla, sono composti da un piccolo magazzino e due sale di lavoro riscaldate e climatizzate: la prima adibita a sala teatrale (Sala Rovere) e la seconda utilizzata per l'accoglienza del pubblico – bar, biglietteria – e per gli incontri (Sala Rossa). Ad esse si aggiungono, al bisogno, una sala di piccole dimensioni (Sala Bianca), personale spazio di lavoro di Elisa Gandini – artista e performer che oltre alla personale ricerca in ambito figurativo collabora stabilmente con Città di Ebla – e, dal 2008, un capannone attiguo (detto Grandone), e di maggiori dimensioni rispetto alle altre sale, affittato dalla compagnia unicamente in occasione di Ipercorpo.

¹⁴ Se nel 2006 Ipercorpo si articola per quasi due mesi, si giunge nel 2011 a quattro giornate di evento. Si riportano di seguito, in ordine cronologico, le date delle differenti edizioni: 24 settembre-12 novembre 2006; 27 dicembre-21 ottobre 2007; 18 settembre-5 ottobre 2008; 18 settembre-3 ottobre 2009; 10-26 settembre 2010; 20-25 settembre 2011; 18-23 settembre 2012; 16-19 maggio 2013; 15-18 maggio 2014.

¹⁵ Per quanto riguarda la programmazione artistica delle edizioni forlivesi di Ipercorpo si rimanda al

commerciali e, anche nelle edizioni a seguire, privilegia il confronto artistico: si consolida quello con alcuni gruppi del nucleo originario (Santasangre e gruppo nanou), mentre si avvia quello con altre formazioni coetanee (in maniera più stringente con Pathosformel, Muta Imago, Elisa Gandini-Valentina Bravetti) e matura quello con personalità artistiche dotate di un percorso maggiormente strutturato (come Paola Bianchi e Ivan Fantini). Le motivazioni di tali relazioni, oltre a un'affinità elettiva, sono probabilmente da ricercarsi nella condivisione della prassi scenica e nella vicinanza degli ambiti di ricerca, sebbene si tratti di realtà collettive e singolarità caratterizzate da una diversa formazione e una personale poetica ed estetica. Ne consegue la ricorrenza di alcuni nomi, talvolta con progetti scenici in fase di "studio", offrendo agli spettatori una prospettiva diacronica sul lavoro di alcuni gruppi. Per tale ragione si rifuggono le relazioni istituzionali basate su vincoli numerici di prime nazionali, produzioni, compagnie ospitate e affluenza di pubblico.

Sin dal principio viene attribuita grande rilevanza ai momenti di incontro come occasioni di approfondimento dei campi d'indagine degli artisti invitati e di Città di Ebla stessa. Inoltre, la vocazione del progetto alla multidisciplinarietà, da sempre presente, si manifesta nel 2007 con una sezione musicale organizzata in concerti e dj set, frutto della collaborazione artistico-produttiva con Davide Fabbri/Elicheinfunzione, da cui scaturisce, nell'anno successivo, la collaborazione con il Diagonal Loft Club, locale di riferimento per la scena musicale, artistica e di intrattenimento forlivese. Ad essa farà seguito l'apertura ad altri ambiti disciplinari: la fotografia, nell'edizione 2010, l'arte figurativa e la videoarte, nelle edizioni 2012, 2013 e 2015, attraverso una sezione dedicata.

Nei primi due anni (2006-2007) il pubblico è costituito da un esiguo numero di spettatori i quali scelgono, tendenzialmente in modo consapevole, di fruire di un contesto culturale. Per la maggior parte si tratta di persone amiche della compagnia e delle singole individualità che la compongono, interessate al teatro in senso lato più che agli specifici linguaggi su cui Ipercorpo concentra la sua riflessione. Nelle successive edizioni, la più ampia conoscenza delle compagnie del nucleo originario e dei giovani gruppi ospitati, la fama del festival e la maggiore articolazione della programmazione portano all'aumento del pubblico e alla sua diversificazione, con spettatori provenienti da tutto il territorio regionale. Inoltre la prosecuzione del percorso musicale, muovendosi su molteplici orizzonti, incrementa un segmento di pubblico specifico che va a diversificare quello teatrale¹⁶.

Il 2008 rappresenta, a parere di chi scrive, un anno di transizione tra edizioni maggiormente ancorate all'idea del network, quali quelle precedenti, ed edizioni più mature in termini artistici e progettuali, quali quelle immediatamente successive. È proprio nel 2009 e nel 2010, infatti, che Ipercorpo raggiunge la sua maturazione nella "forma festival". Per quanto riguarda la programmazione, il dato certamente più ri-

sito web dell'evento, <http://www.ipercorpo.cittadiebla.com>.

¹⁶ In questo processo, la collaborazione con il Diagonal Loft Club, che diviene dal 2008 uno dei luoghi di Ipercorpo, è certamente rilevante anche per la possibilità di intercettare una differente tipologia di pubblico locale.

levante è la formulazione di un pensiero maggiormente strutturato che sottende l'intero progetto, dagli appuntamenti in cartellone ad alcuni aspetti organizzativi, quali i servizi rivolti al pubblico. Significativa, in questo processo, è l'attenzione riservata al materiale promozionale che, in quanto parte di una riflessione più ampia da cui prende forma, non possiede una grafica e un formato costante nel susseguirsi degli anni, bensì è ripensato e progettato edizione per edizione. Quanto affermato può risultare più chiaro se si passano in rassegna le dichiarazioni delle linee guida delle differenti edizioni, firmate da Città di Ebla, che prendono vita da interrogativi sulla scena e sulla realtà contemporanea e che si nutrono anche dei rapporti instaurati dalla compagnia con altre figure artistiche e con docenti e studiosi.

Nel 2009 la programmazione artistica risponde a una progettazione più precisa e puntuale riassunta dal sottotitolo *Pensare la forma*, tematica su cui sono chiamati a interrogarsi artisti, studiosi e docenti ospitati, che inerisce anche l'impostazione e direzione artistica festival. All'interno di questa cornice di riferimento si pone anche il materiale promozionale con concept grafico di Elisa Gandini.

L'edizione 2010 porta il sottotitolo di *Infinita migrazione*, allo scopo di interrogarsi sulle trasfigurazioni delle arti sceniche, linea di tendenza delle arti contemporanee e specifico campo d'indagine di Città di Ebla a questa altezza cronologica. Per quanto riguarda le produzioni spettacolari, la compagnia si concentra su di un lavoro liberamente ispirato a *La metamorfosi* di Franz Kafka, e proprio al 2010 risale la pubblicazione del progetto editoriale *Pharmakos*, prosecuzione nella forma della fotografia dello sviluppo scenico da cui prende il nome, grazie all'occhio di Gianluca "Naphtalina" Camporesi¹⁷. È da questa ricerca che ha inizio una nuova riflessione che approda a Ipercorpo, in particolare, attraverso il progetto *H2O+HUmAnS* del creative director, fotografo e designer Luca di Filippo. Le foto scattate attorno alla fontana del Southbank Centre di Londra, installazione dell'artista danese Jeppe Hein dal titolo *Appearing Rooms*, guidano la comunicazione del festival: immagini di corpi e gesti che si tagliano, retroilluminati, dietro ad un muro d'acqua e che nel tentativo di fissare il dinamismo dei movimenti generano una mutevole ed inafferrabile storia di "gioia e silenziose urla felici"¹⁸.

Sempre negli stessi anni si assiste, inoltre, a una proliferazione dei luoghi del festival, frutto anche delle nuove relazioni con le istituzioni del territorio¹⁹, e dei rapporti

¹⁷ Città di Ebla - Gianluca "Naphtalina" Camporesi, *Pharmakos*, Bergamo, Bolis Edizioni, 2009.

¹⁸ Il lavoro consiste in un padiglione d'acqua programmata: si tratta di un labirinto fatto di quattro pareti d'acqua esterne dalla forma di un quadrato, suddiviso a sua volta in quattro piccoli spazi con pareti indipendenti all'interno. I muri alti 2,30 metri, in cui l'ascesa e la caduta dell'acqua avviene in modo casuale, definiscono tutte le possibili configurazioni ad angolo retto dello spazio, cambiando forma ed aspetto in sequenze di dieci secondi. Il visitatore può muoversi liberamente all'interno della struttura, trovandosi in spazi di forma diversa, o improvvisamente sulla parte esterna del padiglione, senza alcuna possibilità di controllare o governare il suo confinamento/esclusione.

¹⁹ Nel 2009 oltre ai Magazzini Interstock, il Teatro Diego Fabbri e il Digoal Loft Club, Ipercorpo si estende negli spazi della Fabbrica delle Candele – centro polifunzionale a valenza regionale dedicato alla creatività e alla formazione giovanile, inaugurato nel 2008 e avente sede nel centro storico – quale esito della significativa relazione con l'Unità delle Politiche Giovanili del Comune di Forlì. Nel 2010 si aggiunge ad essi Villa Masini, residenza privata situata nelle campagne tra Forlì e Ravenna, in cui si conclude la geografia di eventi del festival con un progetto *site specific* del collettivo artistico

con altri festival romagnoli, Itinerario Festival di Cesena e MalaFesta di Santarcangelo di Romagna. Dalla rete con queste due realtà artistico-organizzative, nata nel 2008, nascono il progetto FFEM - Festival di Filosofia e Musica, che attraversa i tre eventi, e il progetto Per-Correre, che inaugura l'importante collaborazione con ATR - Agenzia per la Mobilità della Provincia di Forlì-Cesena²⁰. La proposta culturale diviene sempre più diversificata e, oltre alla propensione alla interdisciplinarietà e ai momenti di incontro, si pone attenzione anche alle occasioni laboratoriali, sia pratiche che teoriche.

Da quanto visto sinora, è possibile rilevare che la progettualità di Ipercorpo non consista semplicemente nel mostrare il lavoro di alcuni artisti, piuttosto tenda alla creazione di un centro di formazione e di ricerca intorno alle arti contemporanee, dove l'alta qualità delle proposte artistiche e spettacolari è accompagnata da occasioni di approfondimento pratico e teorico. Si instaura in questo modo un rapporto con il pubblico fondato non solo sui momenti di spettacolo, dunque sul *vedere teatro*, ma anche su progetti formativi²¹ e sull'analisi e sull'esplorazione di ciò che si vede, ovvero rispettivamente sul *fare teatro* e *pensare teatro*²². Allo spettatore non è, quindi, attribuito il ruolo di soggetto passivo, piuttosto è chiamato e aiutato a essere consapevole e attivo, in una parola partecipante. Ipercorpo del resto promuove una proposta culturale ad ampio raggio, legando il teatro ad altri ambiti spettacolari e culturali e, come vedremo in seguito, anche a problemi di ordine sociale. A questo si aggiunge l'attenzione nel creare delle condizioni aperte per attori e spettatori, che favoriscano lo scambio e la conoscenza reciproca e la creazione di una serie di relazioni personali, frutto di una frequentazione non occasionale e attiva del luogo teatro. Non va, infatti, dimenticato che peculiarità imprescindibile del rapporto tra teatro e pubblico è proprio la relazione in presenza di attore e spettatore, che distingue le modalità fruibili del teatro da quelle di altre forme di spettacolarità.

Thaumatos, vero e proprio "percorso performativo" nelle stanze della villa padronale.

²⁰ Acronimo di Azienda Trasporti Romagnoli, ATR è fino al 2014 un consorzio di cui sono proprietari trenta enti locali della Provincia di Forlì-Cesena, ognuno con la propria quota sociale, per conto dei quali essa pianifica, coordina e gestisce tutti i servizi di mobilità collettiva. Nel 2009 il consorzio ha messo a disposizione per il pubblico di Ipercorpo un servizio di navette gratuite per la serata inaugurale al fine di creare un collegamento tra due diversi spazi del festival, i Magazzini Interstock e la Fabbrica delle Candele, spazio dell'Unità delle Politiche Giovanili di Forlì deputato alla creatività. Proprio quello con ATR, infatti, è l'altro importante rapporto che diverrà con l'Unità delle Politiche Giovanili uno dei principali elementi di Ipercorpo, tanto da influire anche sulla sua localizzazione ed aprire nel tempo la strada verso il centro della città.

²¹ Tra questi, significativo il laboratorio tenuto da Silvia Mei e pensato per fornire chiavi di lettura dello spettacolo contemporaneo, con particolare attenzione agli artisti del festival. Rivolto a spettatori, studiosi e addetti ai lavori, intendeva approfondire e moltiplicare i livelli di fruizione, al fine di creare un ponte e unire le distanti rive che a volte separano pubblico e artisti. Il workshop ha attraversato le edizioni 2010, 2011, 2012, declinandosi in accordo con le linee artistico-teoriche del festival, come si evince dai differenti titoli che ha assunto: *Al largo delle metamorfosi* (2010), *La fuga del paesaggio* (2011), *Evidentia* (2012).

²² Le espressioni in corsivo sono di Eugenio Barba, variamente riprese e argomentate da Marco De Marinis (*Capire il teatro: lineamenti di nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008; *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2011) e Piergiorgio Giacchè (*Contributi per un'antropologia del teatro*, Milano, Guerini Studio, 1991), cui ci riferiamo.

Nel cuore della città: le edizioni 2011-2015

La maturità raggiunta su vari fronti, dalle relazioni col territorio alle competenze acquisite in termini progettuali, e la volontà di concepirsi diversamente rispetto ad essi, sono alcuni dei fattori che portano la compagnia a migrare verso il centro della città per le successive edizioni, a partire dal 2011. Il consolidato rapporto con ATR, sorto nel 2009, rende possibile la concessione in comodato d'uso gratuito per il periodo del festival del complesso S.I.T.A./ATR, deposito dismesso delle corriere e degli autobus di cui essa è proprietaria. L'edificio, costruito nel 1935, si inserisce all'interno di un panorama di architetture razionaliste dell'area forlivese e si colloca al confine tra centro storico e tessuto urbano moderno. Tale conformazione spaziale porta Città di Ebla a farsi carico di un ingente impegno organizzativo per la messa in sicurezza del luogo per l'apertura al pubblico e per la realizzazione degli allestimenti. A questo scopo, la compagnia si pone in un atteggiamento di ascolto del luogo nel tentativo di farne emergere la memoria storica, di rispettarne il senso intimo pur piegandolo a nuovo uso. Con esigue economie e attraverso interventi a basso impatto, viene, così, ricucita una sospensione temporale durata più di dieci anni e i limiti economici si traducono in leva ideativa, concependo il deposito dismesso non come mero contenitore ma come contenuto significante. L'edizione 2011, dal sottotitolo *Premere sui confini*, rappresenta un'edizione "eminentemente politica", in quanto tesa a proporre una riflessione sulla città, ponendo l'attenzione sui processi di urbanizzazione attualmente in atto, spesso dimentichi "dell'antica sapienza che legava architettura, paesaggio e fragilità dell'umano". Così, riabitare il complesso S.I.T.A./ATR ha significato non solo mostrarlo, affinché "l'occhio del cittadino recuperi ambienti a lui prossimi ma ormai lontani dalla cattura della visione, ma anche e soprattutto animarli del corpo e dell'azione di artisti capaci di ri-guardarli"²³. Riferimento guida dell'edizione è il *Manifesto del Terzo paesaggio* di Gilles Clément²⁴, testo di grande importanza anche per le implicazioni sociali e teatrali delle riflessioni in esso contenute. Il paesaggista francese concentra la sua attenzione alle frange urbane, ai terreni in abbandono, agli incolti e alla vegetazione che li caratterizza, nominati nel manifesto *spazi indecisi*, per mostrare come la biodiversità in essi presente possa essere considerata un lusso e una risorsa indispensabile di bellezza. Nei siti industriali, nelle città, in quasi tutti i luoghi dell'attività umana, dal turismo alle colture agricole e forestali, la biodiversità è drasticamente ridotta. La vocazione del Terzo Paesaggio al suo mantenimento la rende così una riserva genetica del pianeta, una necessità biologica che condiziona l'avvenire degli esseri viventi. In questo senso la conservazione di luoghi dismessi diventa un fatto politico, che modifica la lettura del territorio valorizzando spazi di norma ignorati.

Con questa azione Città di Ebla rimarca la capacità dell'arte di farsi interprete delle problematiche socio-politiche che investono la contemporaneità, proponendo un nuovo pensiero e un nuovo sguardo, e inizia un percorso che intensifica i legami con

²³ Dalla presentazione di Claudio Angelini, consultabile on-line, <http://www.ipercorpo.cittadiebla.com>.

²⁴ Cfr. G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005.

la città attraverso il consolidamento dei rapporti esistenti e la nascita di nuove relazioni con alcune realtà artistiche e progetti locali. Considerato il rilevante contributo intorno a questi temi, si sviluppa la collaborazione con l'associazione forlivese Spazi Indecisi, il cui nome costituisce un esplicito richiamo a Clément. Obiettivo del progetto è difatti la sensibilizzazione e la riappropriazione di spazi comuni abbandonati del territorio forlivese e romagnolo attraverso una loro mappatura e la realizzazione di un cantiere creativo in divenire per valorizzarli attraverso il confronto e l'ibridazione dei diversi linguaggi espressivi (fotografia, arte, architettura, design, musica)²⁵. Lungo questa direttrice la programmazione teatrale delle edizioni di Ipercorpo negli anni 2011-2014 ha favorito anche lavori di artisti nei quali spazio, corpo e suono mostrano la capacità di entrare in dialogo con un ambiente dato, in virtù del processo creativo che li ha preceduti. Ad essi si sono aggiunti anche spettacoli pensati *in situ*²⁶.

Nel 2012 la programmazione artistica si confronta con il tema del lavoro con chiaro riferimento alla collezione Verzocchi, importante raccolta di pittura contemporanea conservata nella Pinacoteca Civica di Forlì, che unisce le opere dei maggiori artisti italiani del secondo Novecento, chiamati ad esprimersi su questo argomento dall'industriale di cui la Galleria porta il nome²⁷. Il sottotitolo del festival *Articolo 1* intende così creare un ideale ponte tra ieri e oggi, riportando il lavoro al centro del dibattito politico e socio-culturale a partire dall'ambito artistico. La collezione Verzocchi si fa così l'occasione per estendere l'indagine di Ipercorpo all'arte contemporanea, grazie anche alla collaborazione, tuttora attiva, con il curatore e critico d'arte Davide Ferri, che assume particolare rilievo nelle edizioni 2013 e 2015.

Per quanto concerne gli spazi, dal 2011 al 2014, la compagnia concentra la propria energia prevalentemente sull'ex deposito e la programmazione, seppur ricca di appuntamenti, si comprime in un numero inferiore di giornate rispetto agli anni precedenti. Il contributo del Diagonal Loft Club, a cui è affidata la gestione del bar per tutte le giornate del festival, non si limita ad assicurare un servizio, seppur accurato, ma porta nel luogo ospitante la propria visione e cifra stilistica, avvalendosi dall'edizione 2012 della collaborazione con Stabile 5 – un progetto collettivo rivolto alla ricerca, promozione e organizzazione di manifestazioni culturali nell'ambito dell'architettura, con sede a Forlì

²⁵ L'apporto dell'Associazione Spazi Indecisi in termini artistici, per le edizioni 2011-2012, si è focalizzata sull'animazione dell'ampio cortile interno: il primo anno con un gioco di proiezioni sulle pareti esterne della palazzina uffici, e il secondo con il racconto in forma video di molteplici storie di luoghi ai margini e delle persone che vi hanno vissuto, lavorato e agito. Dal 2013 la collaborazione ha avuto una natura progettuale di più ampio respiro sugli spazi dell'ex hangar ATR.

²⁶ Doveroso è quantomeno accennare al vivo e attualissimo fenomeno di emancipazione dal teatro, in quanto spazio deputato, verso una pluralità di spazi pubblici, privati, agibili o agiti che contribuiscono a modificare il senso e la nozione del luogo di spettacolo. Risultato, questo, non tanto dell'evoluzione dello spazio scenico ma della diversa attenzione dei soggetti che qualificano la cultura teatrale sulla sua dimensione umana arrivando a modificare gli stessi processi creativi. Cfr., almeno, R. Guarino (a cura di), *Teatri luoghi città*, Roma, Officina, 2008.

²⁷ Quando la direzione artistica di Ipercorpo si interessa alla collezione Verzocchi, questa è collocata in una delle stanze della Pinacoteca Civica di Forlì, non accessibile ai visitatori perché in attesa di una nuova destinazione che avverrà alla fine del 2013 con l'inaugurazione di palazzo Romagnoli, sede delle collezioni civiche del Novecento. La collezione Verzocchi è ora visitabile anche on-line sul sito web del Comune di Forlì.

– che ha ideato e allestito nell’area ingresso e bar installazioni luminose modulari realizzate con materiali di riciclo²⁸. Inoltre, lo spostamento nel cuore della città ha come voluta conseguenza l’intercettazione di un nuovo tipo di utenza, prevalentemente locale.

Le innovazioni riguardanti l’individuazione di nuovi potenziali pubblici e l’elaborazione di strategie di comunicazione capaci di andare incontro alle loro differenti esigenze non possono essere disgiunte da spazi di nuova concezione. La solennità di alcuni luoghi “istituzionali” rischia di agire spesso da barriera all’accesso di nuove categorie di pubblico, che ne possono risultare in un certo qual modo intimidite, e a questo si aggiunge la loro inadeguatezza ad ospitare opere artistiche di svariato genere votate alla contemporaneità. Per questo è necessario disporre, accanto ai teatri tradizionali, di spazi con differenti caratteristiche, che consentano programmazioni di tipo diverso, e si aprano ad un pubblico socialmente e geograficamente più variegato²⁹. Nel panorama italiano, fertili sono le proposte e la creatività di artisti-operatori disposti a mettere la propria sensibilità “al servizio” di una collettività, ma irrisolto è l’aspetto, assolutamente cruciale, del rapporto con le istituzioni. Troppo rari, soprattutto se paragonati al contesto europeo, sono i casi di enti locali che hanno mostrato disponibilità a consentire, promuovere o sostenere iniziative di questa natura. Si ha, infatti, la sensazione che all’interno delle amministrazioni e delle strutture pubbliche esista uno scarso aggiornamento e una scarsa consapevolezza delle opportunità offerte da queste operazioni, con la conseguente mancanza, per molti artisti e gruppi, di una committenza pubblica consapevole, di un’architettura istituzionale entro la quale operare e del riconoscimento di un ruolo attivo e specifico che ne contestualizzi il lavoro. Il risultato è che ad oggi la maggior parte degli interventi afferenti all’ambito dell’arte pubblica nasce in Italia per esigenza spontanea di singoli artisti e viene messa a punto con una scarsità di mezzi che rischia di pregiudicarne l’impatto. Il supporto istituzionale è, infatti, estremamente importante per poter realizzare operazioni di ampio respiro; in caso contrario gli artisti potranno realizzare operazioni efficaci ma tendenzialmente effimere ed occasionali³⁰. L’attività svolta da Città di Ebla nel complesso S.I.T.A./ATR si inserisce in questo orizzonte operativo e risente, pertanto, delle problematiche ad esso connesse.

L’edificio è stato concesso alla compagnia nel 2011 in comodato d’uso gratuito

²⁸ Nelle ultime quattro edizioni, il rapporto con il Diagonal Loft Club muta la sua forma. Data l’importanza di uno spazio come il magazzino di ATR, viene, infatti, abbandonato l’appuntamento serale presso il locale forlivese, caratteristica delle edizioni precedenti, ma la collaborazione si fortifica attraverso l’importante contributo portato dal Diagonal all’interno della nuova sede del festival.

²⁹ Cfr. F. De Biase (a cura di), *L’arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Milano, Franco Angeli, 2008; C. Fuortes, *Gli spazi della cultura e l’evoluzione dell’offerta*, in “Economia della Cultura”, n. 4, 2007, pp. 429-436; e M. De Luca - C. Da Milano, *Il patrimonio e le attività nei processi di rigenerazione urbana*, in “Economia della Cultura”, n. 3, 2006, pp. 371-382.

³⁰ Un’altra considerazione riguarda il fatto che, anche quando questi progetti vengono sollecitati o accolti dalla pubblica amministrazione, ciò avviene più facilmente nell’ambito delle politiche sociali, dei programmi di recupero e di riqualificazione di aree urbane degradate, piuttosto che nell’ambito delle politiche culturali propriamente dette. Rispetto ad esse, mentre si moltiplicano dichiarazioni ufficiali che confermano il riconoscimento della centralità della cultura nell’evoluzione della società, si continua a valutare anzitutto l’aspetto formale dell’arte, relegando l’artista a un ruolo scarsamente operativo. Cfr. G. Scardi, *L’arte pubblica in Italia: alcune esperienze significative*, in “Economia della Cultura”, n. 3, 2006.

da ATR, senza supporto tecnico né economico³¹. La compagnia si è pertanto trovata letteralmente sola a riaprire l'ex deposito e, nonostante gli sforzi e le capacità dimostrate in un'operazione tanto ardua, la situazione, per quanto concerne le relazioni con le istituzioni locali, è rimasta immutata negli anni successivi. Si tenga inoltre presente che, proprio durante i "preparativi per l'inaugurazione" della riapertura del magazzino delle autocorriere, sopraggiungono, come un fulmine a ciel sereno, i pesanti tagli dei finanziamenti della Provincia di Forlì-Cesena, che colpiscono tutte le realtà teatrali provinciali sostenute attraverso la Legge Regionale 13/1999³², e solo in parte reintegrati l'anno successivo anche grazie alla mobilitazione della stampa e dei rappresentanti regionali. Ciò che ha permesso a Città di Ebla di proseguire nella complessa progettazione descritta è da attribuirsi, oltre alla volontà e alla caparbia degli organizzatori, alla compresenza di finanziamenti pubblici e privati, che costituiscono l'economia del festival sin dagli esordi, e al lavoro volontario di direzione artistica e di alcuni collaboratori. Nonostante le sollecitazioni di ATR e Città di Ebla, il Comune ha continuato a mostrare un'indecisione sulla destinazione d'uso dell'ex deposito e dell'intera area urbana nel quale esso si inserisce. Grazie alla partecipazione, e successiva vittoria, di Città di Ebla al bando Giovani per il territorio, promosso dall'IBC - Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna³³, il consorzio ha rinnovato la propria disponibilità a concedere lo spazio alla compagnia anche per l'anno 2013. Il progetto, siglato *ATR Contemporaneo*, vede allora una maggiore articolazione, frutto anche dell'inclusione dell'Associazione Spazi Indecisi e Associazione RCD - Romagna Creative District, network di creativi del design, comunicazione, moda, arte, musica, videomaking, architettura, teatro e web che opera prevalentemente nelle province romagnole e nella città di Bologna³⁴.

L'edizione 2013 di Ipercorpo, *Tu sei qui*, ha rafforzato le relazioni territoriali locali – ad esempio con la collaborazione all'evento *Notte Verde*, promosso da Comune di Forlì, Fondazione Cassa di Risparmio e Camera di Commercio di Forlì-Cesena – ed inaugurato rapporti internazionali, attraverso il progetto *IPP - Italian Performance Platform*, nato dal fertile connubio con Mara Serina di Iagostudio (eventi e comunicazione) in qualità di consulente. Obiettivo principale del progetto è quello di trovare nuove opportunità di circuitazione per alcune interessanti compagnie e artisti italiani nell'ambito delle arti performative, offrendo a programmatori di festival internazionali un selezionatissimo osservatorio sul panorama teatrale italiano. La piattaforma si ispira ai modelli consolidati delle piattaforme europee, pur differenziandosene per la trasversalità di generi presentati, e si distingue da altre vetrine per operatori esteri per la presenza di soli

³¹ Per quanto riguarda i rapporti con il Comune, dal 2009 Città di Ebla rientra tra i soggetti teatrali che ricevono un contributo mediante convenzione di durata triennale. Il carattere pluriennale del finanziamento ha permesso una progettazione di più ampio respiro.

³² Cfr. A. Di Lascio - S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2010, p. 264; e il testo della L.R. n. 13/99, reperibile online.

³³ Informazioni reperibili online, <http://ibc.regione.emilia-romagna.it>

³⁴ Il progetto *ATR Contemporaneo*, oltre ad Ipercorpo, si è articolato in eventi a cura di Romagna Creative District e Spazi Indecisi. Per approfondimenti, si rimanda ai siti delle due associazioni: <http://www.spaziindecisi.it> e <http://www.romagnacreativedistrict.com>.

artisti nostrani, che ne fa uno dei punti di maggiore forza. Nelle ultime tre edizioni di Ipercorpo (2013-2015) IPP si è articolato in una “due giorni” dove pubblico e addetti ai lavori hanno potuto assistere a un ricco percorso di appuntamenti: spettacoli, performance, video, concerti e incontri con gli artisti in programma, per approfondire la loro poetica e lavoro. A essi si è aggiunta, fin da subito, una sezione ospiti dedicata a giovani compagnie e formazioni, con la cura di Silvia Mei. In questo caso, l’urgenza di relazione tra artisti e Ipercorpo si è tradotta nell’invito a presentare il proprio lavoro attraverso contributi video e performativi alla presenza di operatori internazionali³⁵.

L’interesse di Ipercorpo a rapporti di reale collaborazione anche sul piano internazionale è maturata insieme alla crescita strutturale del festival e alla volontà dei suoi ideatori di lanciare lo sguardo a sfide sempre nuove. Infatti, la collaborazione progettuale con Spazi Indecisi e Romagna Creative District si è intensificata nel corso del tempo dando origine a un più ampio progetto sostenuto dalla Regione Emilia-Romagna nell’ambito del Programma triennale attività produttive 2012-2015 “Sostegno e sviluppo delle infrastrutture per la competitività del territorio”. Esso vede la partecipazione delle due associazioni locali, del Comune di Forlì e di ATR, e desidera favorire la convivenza di incubatori d’impresa e sperimentazione artistica-culturale all’interno di uno stesso spazio. L’obiettivo è di unire approcci diversi in un unico luogo di confronto e partecipazione per una contaminazione reciproca, dove le attività di professionisti e giovani che operano nel mondo della creatività e dell’innovazione convivano con l’arte performativa contemporanea, rigenerando e riattivando un luogo di grande valore architettonico come l’ex Deposito ATR. Il cambio della Giunta comunale e regionale e le reticenze dell’amministrazione locale hanno portato tuttavia a un prolungamento delle tempistiche di avviamento del progetto, che vedrà il suo inizio negli ultimi mesi del 2015. Così se nel 2014 Ipercorpo ha avuto sede ancora una volta nell’ex deposito, seppur con alcune limitazioni, per l’edizione 2015 le condizioni strutturali dell’edificio non ne hanno permesso l’utilizzo. Tale situazione di incertezza ha ispirato le linee progettuali dell’edizione 2015, intitolata appunto *Presidio*. La volontà di rimanere nel cuore della città e di proseguire il rapporto instaurato da anni col pubblico hanno prodotto un’edizione che si è articolata in differenti luoghi del centro storico di Forlì di natura sia pubblica (Fabbrica delle Candele e Palazzo Romagnoli), sia privata (Galleria Marcolini). Una moltiplicazione dei luoghi che procede di pari passo con un’articolazione della proposta artistica attraverso le sue diverse sezioni (teatro, danza, musica e arte) in una direzione marcatamente multidisciplinare. L’importanza della proposta artistica di Ipercorpo è stata riconosciuta anche dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Turismo: dal 2015, in qualità di prima istanza, il festival riceverà il contributo economico del FUS come festival multidisciplinare.

³⁵ Nell’edizione 2015 le caratteristiche di IPP si sono maggiormente affinate ponendo l’accento sul confronto con gli operatori ospitati: un momento pubblico in cui gli organizzatori hanno presentato la propria realtà in un contesto di reciproco scambio. Questa scelta progettuale ha comportato una maggiore cura nella selezione degli operatori invitati, con la ricerca di realtà maggiormente affini a Ipercorpo. Cfr. la sezione dedicata sul sito web <http://www.ipercorpo.cittadiebbla.com>.

Cristina Valenti

**LINEAMENTI DI UN NON MOVIMENTO.
INDAGINE SULLA CONTEMPORANEITÀ
E NUOVI PARADIGMI DEL POLITICO NEL TEATRO
DEL TERZO MILLENNIO**

Fra specchio riflesso e *staged photography*: il caso Babilonia Teatri

Quando è apparso sulle scene *made in italy*, lo spettacolo che ha rivelato Babilonia Teatri dopo essersi aggiudicato il Premio Scenario 2007, quella che parve una carrellata fotografica iperrealistica dell'Italietta del nord-est non mancò di suscitare qualche perplessità, accanto alle molte adesioni.

Perché mai – ci si chiese – gli spettatori dovrebbero sopportare anche a teatro la stessa produzione di luoghi comuni xenofobi, tirate da bar di periferia, paccottiglia televisiva in stile trash, con cui la realtà non cessa di sommergerci quotidianamente? La perplessità non sarebbe stata infondata, a ben vedere, osservando lo spettacolo con i parametri del realismo, ossia della restituzione fedele dell'oggetto rappresentato. Ma a quale oggetto era fedele l'immagine, ossia la rappresentazione dei Babilonia?

In verità, ci si trovava di fronte a un procedimento più simile alla produzione virtuale delle immagini (che avviene in assenza dei referenti, degli oggetti reali) che non alla riproduzione fotografica degli stessi (che è specchio, riflesso "oggettivo" del referente).

Affermazione, questa, che appare paradossale, se si pensa che Enrico Castellani e Valeria Raimondi non fanno ricorso al linguaggio delle nuove tecnologie, fondando piuttosto il loro lavoro sulla concretezza di una drammaturgia dell'attore, del testo, degli oggetti, e se si considera, in una prospettiva più generale, che la produzione delle immagini a teatro possiede un referente imprescindibile che è il corpo dell'attore e il mondo che esso veicola nello spazio. Ma di quale mondo sono veicolo i corpi di Babilonia Teatri sulla scena? Di un mondo più reale del reale, per l'appunto (come la connotazione iperrealistica suggerisce) e proprio per questo diverso, altro dal reale. Occorre comprendere in che cosa consiste quel "sovrappiù" e di quali conseguenze è portatore sul piano del rapporto fra produzione delle immagini e referenti fenomenici delle stesse, ovvero fra il microcosmo della scena e l'universo di cui è rappresentazione.

A ben vedere, più che di fedeltà, è giusto parlare di *riconoscibilità* degli oggetti che Babilonia Teatri assembla nel collage dei suoi spettacoli¹: oggetti materiali (nel caso di *made in italy* i tubi luminosi e i nani da giardino, poi arriveranno le vasche da bagno, i cartelloni pubblicitari, il frigorifero, il crocefisso...) e oggetti testuali (le canzoni, utilizzate non a caso nella loro integralità, le sequenze verbali estratte dalla televisione o

¹ Lo osserva Stefano Casi nella monografia dedicata alla compagnia, *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, pp. 77-80.

da internet o dai dialoghi ascoltati nei bar), fino alla dimensione reificata degli attori stessi, puri megafoni di concatenazioni e cataloghi verbali che essi non recitano né interpretano, ma veicolano, per lo più facendo ricorso all'unisono della forma corale.

Oggetti (o oggettivazioni, nel caso degli attori) *riconoscibili* dagli spettatori all'interno di quella "enciclopedia condivisa" che è il pop contemporaneo (ma anche il trash, come ha osservato Stefano Casi)², dislocati sulla scena in virtù di uno strappo che corrisponde a una fatale decontestualizzazione rispetto al referente originario. Non sostituiscono né rappresentano realisticamente il dato fenomenico, ma lo utilizzano producendone e mostrandone la lacerazione, da ricucire nel collage (virtuale) di una realtà altra.

Nel suo testo *Specchio riflesso*, Babilonia Teatri non contraddice, di fatto, quanto appena espresso:

Gli oggetti sulla scena non sono mai altro da loro.
Le vasche da bagno sono vasche da bagno.
I tubi luminosi sono tubi luminosi.
Gli oggetti sono reificati.
Semplicemente scegliamo degli oggetti che da soli siano in grado di rappresentare la realtà³.

Ma quale realtà? Non il referente oggettivo della rappresentazione, la realtà fenomenica, ma la realtà della scena. È stato osservato che il teatro dei Babilonia risponde rigorosamente e inesorabilmente all'imperativo dell'autenticità. "Siamo fuori di metafora"⁴ si legge nello scritto che rappresenta il manifesto poetico della compagnia. Il procedimento del *ready made* si applica agli oggetti come alle parole, estratte da google, dalle telecronache, dalla pubblicità, dai testi delle canzoni, assemblate in *playlist* e ridotte a puro significante. E anche gli attori non sono altro che attori, né interpreti né personaggi. Allo stesso modo, il luogo dell'azione altro non è, letteralmente e "autenticamente", che la scena teatrale. Se ne ha la conferma leggendo le didascalie dei testi degli spettacoli⁵. Ogni riferimento spazio-temporale è sistematicamente evitato, e le indicazioni sceniche contengono esclusivamente l'elenco degli oggetti e degli attori (indicati come tali e non come personaggi). Il luogo in cui si svolge l'azione è un *fuori luogo*, ovvero il palcoscenico neutro. Quella che viene offerta allo spettatore non è la fotografia della realtà, ma una sua ricostruzione illusoria, fabbricata artigianalmente con la tecnica dell'assemblaggio, al solo scopo di essere esposta sulla scena (non interpretata né rappresentata "realisticamente").

² *Ivi*, p. 160. Si veda inoltre F. Acca (a cura di), *Performing pop*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2011, sul pop nella performance contemporanea, anche in relazione a Babilonia Teatri.

³ Babilonia Teatri, *Specchio riflesso*. Scritto in occasione della tavola rotonda *Linguaggi di realtà* (Bologna, Cimes, 14 dicembre 2010), il testo è stato pubblicato per la prima volta in G. Guccini (a cura di), *Teatro/realtà: linguaggi percorsi luoghi*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2011, pp. 24-26; e ripubblicato integralmente nella sezione *Materiali* del volume di S. Casi, *Per un teatro pop*, cit., pp. 165-170 (la citazione è a p. 169), cui d'ora in poi facciamo riferimento.

⁴ *Ivi*, p. 168.

⁵ Cfr. E. Castellani - V. Raimondi, *Almanacco. I testi di Babilonia Teatri*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013. Per un'analisi del corredo didascalico dei testi rimando alla mia introduzione, *La fabbrica della realtà*, pp. 5-18.

Perciò, se di carrellata fotografica si tratta, essa fa scorrere immagini scattate non sulla realtà, ma su una sua rappresentazione. Siamo nell'ambito concettuale della *staged photography*: la fotografia illusoria per eccellenza⁶, che si colloca agli antipodi della fotografia di reportage, così come la lingua di Babilonia Teatri si pone, a ben vedere, agli antipodi del teatro documento (per quanto attinga a dati di realtà). Gli artisti della *staged photography* si dedicano a fabbricare materialmente piccoli mondi artificiali (*staged compositions* o *tableaux photographes*) servendosi di strumenti rigorosamente artigianali, con il solo obiettivo di fotografarli.

Nessun ricorso agli espedienti della tecnologia digitale o ai vari software a disposizione per la modificazione e creazione di immagini: luci ed equipaggiamenti fotografici artigianali per immortalare non il referente fenomenico della realtà, ma simulazioni di realtà precedentemente costruite con la tecnica della miniatura o del diorama.

Esattamente come lo “specchio riflesso” di Babilonia Teatri, la *staged photography* non è “simulacro figurale in assenza dell’oggetto” (secondo una possibile definizione dell’immagine fotografica), ma è fabbrica dell’oggetto e quindi suscitatrice di realtà nella mente degli spettatori, o dei fruitori. La dimensione anti-rappresentativa, ovvero la sostituzione della rappresentazione con la presenza di oggetti e persone reali (che come tali si presentano sulla scena) introduce una “nuova mimesi, non più simbolica e sostitutiva, ma iperreale, cioè reale in maniera eccessiva, o parareale, cioè così capace di reale da affiancarlo sotto forma di realtà virtuale”⁷. Ecco il paradosso cui si accennava in apertura, in riferimento alla produzione virtuale di immagini sulla scena di Babilonia Teatri. Il surplus di realtà di Babilonia Teatri “crea epifanie, ontofanie, oltrepassamenti del visibile”⁸, seppure mantenendo uno strettissimo ancoraggio al *bios* dell’attore e alla materia artigianale della scena. La pararealtà, ovvero il facsimile di realtà fabbricato sulla scena, come i mondi illusori della *staged photography*, sancisce l’impossibilità del realismo, ovvero di un approccio evocativo o celebrativo della realtà, a favore di un’antinarrazione tesa a superare e sovvertire gli stereotipi mentali e culturali dello spettatore⁹.

In questo senso, come osserva Stefano Casi, “il pop di Babilonia Teatri non sembra riferibile in senso proprio e stretto alla *pop art*” in quanto “alla sostanziale adesione della *pop art* a quella società mediatica e consumistica di cui Warhol e compagni ripropongono pezzi, contribuendo ambigualmente all’affermazione ideologica di quella realtà che sembrano criticare, Babilonia Teatri sostituisce un pensiero critico

⁶Riprendo qui una riflessione impostata nel mio scritto *La fabbrica della realtà*, cit., in part. pp. 15-18.

⁷M. Monaldi, *Tutto doppio. Mondi virtuali e clonazione umana*, Napoli, Giunta, 2005, p. 32.

⁸*Ibidem*. Monaldi si riferisce all’equivalente “virata antfigurativa” dell’arte contemporanea, corrispondente alla sostituzione dell’immagine “con il ready made o con inserti oggettuali nello spazio rappresentativo”.

⁹È la riflessione che Walter Siti porta avanti a proposito della letteratura, sintetizzata nel titolo del suo saggio, *Il realismo è l’impossibile* (Roma, nottetempo, 2013), dove afferma, in buona sostanza, che il realismo non è rispecchiamento ma sfida della realtà e illusionismo. In tal senso può essere letta anche la teoria di Rosset circa la realtà “idiota”, incapace cioè, per “privilegio ontologico”, di riflettersi, duplicarsi, raddoppiarsi in un’immagine speculare. Cfr. C. Rosset, *Le réel. Traité de l’idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, pp. 47-48.

che mette invece alla berlina quella stessa società”¹⁰.

In particolare, il meccanismo della reazione critica è indotto nello spettatore attraverso gli strumenti dell'ironia e dell'autoironia, che lo portano a riconoscere come proprio e nello stesso tempo a distanziare da sé il panorama sociale e culturale nel quale si trova normalmente immerso, rileggendo le icone di realtà esposte e assemblate sulla scena nei loro significati più degradanti, alienanti, imbarazzanti.

Il mondo viene compresso fino al parossismo per rendere esplosive le parole che tutti i giorni ci scivolano addosso per assuefazione¹¹.

Esattamente come avviene nelle scene artificiali consegnate all'iperrealismo, ovvero alla pararealtà della *staged photography*, i cui artisti si dedicano in molti casi a costruire i propri set (si tratti di diorami, di mondi in miniatura che escludono la presenza di esseri umani, o di *tableaux vivants* che mettono in scena quadri di vita attraversati o anche minacciati da elementi di fantasia, ma sempre dotati della concretezza del *ready made* o dell'innesto oggettuale) come rivelazioni ulteriori o superamenti dei mondi visibili, per proiettarli in scenari futuri di degrado, distruzione, rovina, o in altri mondi popolati di animali da cartoon o di fantasia, o in fuori luogo che assemblano immagini non destinate a incontrarsi nella realtà¹². Diorami e *tableaux vivants* che non esistono più dopo essere stati fotografati (distrutti dallo stesso artista nel primo caso, dissolti al termine dello *staging* nel secondo), né appartengono all'esperienza degli osservatori, ma che consegnano al loro sguardo la certezza di essere concreta-

¹⁰ S. Casi, *Per un teatro pop*, cit., pp. 79-80.

¹¹ Babilonia Teatri, *Specchio riflesso*, cit., p. 167.

¹² Mi riferisco in particolare ad alcune esperienze, alle quali limito gli esempi per non spostare troppo l'asse della riflessione teatrale. Lori Nix (Norton, Kansas, 1969) e James Casebere (Lansing, Michigan, 1953), autori di serie fotografiche che ritraggono diorami da loro stessi costruiti, dedicati a paesaggi emblematici del sogno americano e a luoghi simbolo della cultura, dei consumi e del benessere contemporanei, attraversati dalla consapevolezza della crisi o consegnati alla distruzione, che richiamano a una più profonda consapevolezza del presente e a un monito rispetto al futuro di degrado (già registrato come appartenente al passato negli scatti fotografici) verso il quale l'umanità sembra incamminarsi. Sandy Skoglund (Quincy, Massachusetts, 1946), autrice delle installazioni artistiche oggetto delle sue creazioni fotografiche, che ritraggono “mondi ibridi” dove animali di fantasia invadono la realtà umana minando la certezza del controllo dell'uomo sulla natura e introducendo interrogativi sulle sue conseguenze. (Significativo che sue fotografie siano comparse nella copertina di una rivista teatrale come “Art'O”: si tratta di *Fox Games* e *The Green House*, nel n. 29, 2010. E, ultimamente, un particolare di *Fox Games* ha fornito l'illustrazione di copertina dell'edizione italiana del romanzo distopico di Michel Houellebecq, *Sottomissione*, Milano, Bompiani, 2015). E la giovanissima Goshar Dashti (Ahvaz, Iran, 1980) che ambienta le sue fotografie “allestite” o “messe in scena” in ambienti domestici o in paesaggi desertici dove la memoria della guerra incornicia di segni, oggetti, icone permanenti i momenti di vita “rappresentati” dai performer, incapsulati con ironico e anche bizzarro effetto di fuori luogo nel paesaggio contemporaneo delle giovani generazioni (la torta di compleanno fra fortificazioni belliche, la colazione apparecchiata di fronte a un carrarmato, l'attesa dell'autobus o il matrimonio in pieno deserto). Per una panoramica più completa, si veda il catalogo della mostra *Otherworldly. Optical Delusions and Small Realities* (a cura di D. Revere McFadden, New York, MAD Museum of Arts and Design, 2010), che ha esposto (da giugno a settembre 2011) i lavori di trentasette artisti internazionali, scelti fra quanti non utilizzano manipolazioni digitali e costruiscono i loro set o diorama con metodi artigianali.

mente esistiti (diversamente dalle immagini costruite al computer), con il risultato di mettere in discussione l'oggettività della produzione delle immagini come calco del referente e di produrre con ciò "immancabili effetti nel senso e nella fruizione non solo dell'immagine ma [...] del mondo stesso"¹³.

"L'arte non riproduce il visibile ma rende visibile" affermava Paul Klee. Il "rendere visibile" la realtà attraverso l'invenzione artistica (anziché attraverso la riproduzione realistica o l'approccio documentaristico-didascalico) e il "produrre effetti" attraverso la fruizione della stessa apre la riflessione sul potenziale politico, ma meglio si potrebbe dire: sulle nuove vie al teatro politico intraprese dalla generazione degli artisti del secondo millennio.

Ci avviciniamo al paradosso di un teatro riconosciuto come emblema della "fame di realtà"¹⁴ contemporanea e che fonda la sua pregnanza sull'illusione, rivelando (altro paradosso del tutto apparente) una spiccata attenzione all'efficacia politica del teatro, non oltre, ma dentro la ricerca sulla lingua.

Postperformance e neopolitico: da Emma Dante alle nuove Generazioni Scenario

Mai come attualmente il tema della realtà ha fatto massicciamente il suo ingresso a teatro, come esito del teatro di performance, ovvero del superamento della forma rappresentativa, e come frutto del postmoderno, ovvero del gusto antinarrativo della citazione e del frammento¹⁵.

La realtà, storica o attuale, ha nutrito e nutre il teatro di narrazione ("nuova performance epica"), il teatro informazione (ovvero la "storia immediata" dei nuovi teatranti reporter della realtà)¹⁶, e anche il teatro "delle persone" (intrecciandosi con le biografie degli artisti e dei non professionisti)¹⁷, definizioni tutte che tendono a superare il dato

¹³ M. Monaldi, *Tutto doppio*, cit., p. 30.

¹⁴ Si tratta della felice espressione coniata da David Shields per il suo volume di teoria letteraria che porta lo stesso titolo, *Fame di realtà*, Roma, Fazi Editore, 2010.

¹⁵ Su queste categorie si veda, per tutti, M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013 (in part. i capitoli "La prospettiva postdrammatica", pp. 25-35, e "Teatro e performance. Dall'attore al performer e ritorno?", pp. 45-72). Per una sintesi sulle radici della performance e sulle sue manifestazioni novecentesche nel corso di quattro decenni ('50-'80), mi permetto di rimandare al mio *In principio era l'happening*, in "Hystrio", n. 3/2014, pp. 24-26.

¹⁶ Cfr. G. Guccini, *I teatranti: storici immediati del reale*, in *Teatro/realtà*, cit., p. 3. E sulla "nuova performance epica", definizione dello stesso Guccini e di Claudio Meldolesi, si vedano i due numeri monografici di "Prove di Drammaturgia": *Per una nuova performance epica* (n. 1/2004) e *Ai confini della performance epica* (n. 2/2005).

¹⁷ Di "teatro delle persone" ha parlato Claudio Meldolesi in *Appunti sul dopo-dramma*, in "Prove di Drammaturgia", n. 2/2011, pp. 6-8). Chi scrive ha ripreso in seguito tale definizione per risemantizzarla in riferimento a una categoria nuova, attraverso la quale ragionare intorno al "peso della parola non recitata" cercata da diversi attori nei testi del "dopo-dramma", che si coniuga con la "presenza autentica" del "non attore", che rompe le convenzioni del testo e della recitazione. Si veda, in riferimento al teatro in carcere, *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Arezzo, Zona, 2004, pp. 114-115; e, a proposito di Pasolini: *Il teatro delle persone: eredità e dirottamenti post-pasoliniani nel nuovo teatro italiano* (saggio inedito, pubblicato nelle dispense del corso di Storia del Nuovo Teatro, Università di Bologna, a.a. 2012/2013). Si veda, inoltre, il mio *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro*

dell'artificio interpretativo a favore della presenza (contro la rappresentazione), della comunicazione (contro l'interpretazione), dell'autenticità (contro l'attorialità).

Quello che proveremo a dire in questo scritto è che si è sviluppata, parallelamente, una diversa trattazione scenica dei dati di realtà, che definiremmo postperformativa, che dà per acquisiti cioè i fondamenti della performance e li rielabora, non per negarne le premesse, ma per contaminarli con nuove esigenze che attengono in particolare a una rinnovata attenzione per l'organizzazione "narrativa" e per l'efficacia "politica" (entrambi i termini necessariamente fra virgolette, in quanto da ricomprendere e riformulare, come vedremo, al di là dei significati e delle prassi sceniche di matrice novecentesca)¹⁸.

Tale tendenza è ben lungi dal costituire un movimento o un genere, piuttosto è identificabile in un insieme di artisti che portano avanti autonomamente la loro ricerca, uniti però da alcuni tratti comuni, ancorché risolti in esiti anche molto distanti sul piano estetico e formale.

Il nesso fra i due fronti dell'indagine, ovvero fra mondo contemporaneo e linguaggio postdrammatico, è stato espresso in maniera suggestiva da Hans-Thies Lehmann. Scomparsi dalla scena storica i protagonisti classici della vita politica, sostituiti da "blocchi di forze anonimi" che governano il mondo globalizzato, ci troviamo di fronte alla "incapacità di pensare la realtà come connotata dal conflitto". La dialettica e il confronto non sono più gli assi portanti del dibattito sociale e politico, di qui l'inconsistenza della forma drammatica, che "vive essenzialmente di conflitti [...] incarnati dagli interessi e dalle rivalità tra antagonisti"¹⁹.

Eppure andrà considerato, a nostro modo di vedere, che la società attuale è quanto mai attraversata da fenomeni conflittuali. Si pensi alle ondate migratorie e alle conseguenti tensioni fra i differenti segmenti sociali rappresentati da popolazione straniera e popolazione autoctona; e si pensi agli scontri religiosi, ma anche alla conflittualità legata al mercato del lavoro all'interno dell'economia globale, con importanti e pressoché insanabili ricadute sulle giovani generazioni e sui rapporti intergenerazionali. Ovunque e a ogni livello i fenomeni sociali emergenti spostano gli equilibri consolidati e creano conflitti, rispetto ai quali la società occidentale mette in campo organismi di rappresentanza sovranazionali (ad esempio BCE e Parlamento Europeo), che condizionano le politiche nazionali e, di conseguenza, il ruolo dei leader nazionali. E in questo senso è certamente interpretabile la considerazione di Lehmann circa la scomparsa dei "protagonismi personali" dalla scena politica globalizzata. Ma ciò vale anche per i soggetti che vivono le conseguenze della crisi economica, ai quali sono sottratti di fatto gli spazi rivendicativi (e quindi

per l'educazione e l'inclusione, in "Ateatro", n. 139, 30 maggio 2012.

¹⁸ Marco De Marinis ha individuato nel rapporto con la stagione novecentesca uno dei temi di fondo della riflessione attuale, e ha identificato al riguardo "due opzioni critico-storiografiche che si fronteggiano": continuità e discontinuità, ossia "trasformazione e innovazione ma senza perdita di memoria", e "interruzione nella trasmissione delle esperienze" (*Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 15 e *passim*). Qui e in seguito, come si vede, si tende a privilegiare la prima prospettiva, pur riconoscendo la dialettica intrinseca delle due opzioni. Le modificazioni di lunga durata tendono infatti ad agire nelle giovani generazioni di artisti anche al di là di un riferimento cercato e consapevole.

¹⁹ H.-T. Lehmann, *Cosa significa il teatro postdrammatico*, in G. Guccini (a cura di), *Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1/2010, pp. 4-7.

è preclusa l'espressione del conflitto in termini di rappresentazione sociale) a causa dell'impossibilità di porre istanze concrete e individuali in un mondo del lavoro il cui asse di produzione e contrattazione è spostato a livello internazionale.

All'individuo è sottratto il ruolo di antagonista in un conflitto di fatto spersonalizzato, che riguarda da una parte segmenti sociali e dall'altra organismi di mediazione istituzionale.

Proiettando questo quadro a livello del teatro contemporaneo, possiamo dire che la crisi della personalizzazione del dramma coincide con la crisi della funzione del personaggio come ruolo di mediazione fra testo e attore, e corrisponde alla crisi attuale dell'individuo come agente del conflitto sociale.

È innegabile che proprio gli spettacoli che maggiormente si propongono di indagare la realtà socio-politica contemporanea non affidino la trama delle vicende a personaggi simbolici ma privilegino piuttosto la forma del coro, ovvero la voce collettiva dei segmenti sociali protagonisti (e in genere vittime) dei fenomeni emergenti.

Il caso Babilonia Teatri è ancora una volta emblematico. Sulla scena non vediamo i personaggi di un conflitto drammatico, ma persone reali che si servono di reperti oggettuali dell'esistente per criticarlo. L'unisono del coro è la voce della società riflessa negli strumenti del consenso e del condizionamento sociale e intellettuale nei quali essa stessa è immersa (i media, la religione, l'informazione, lo sport, il divismo).

L'ambito che stiamo definendo, ovvero il teatro che porta avanti una ricerca sulla contemporaneità in chiave postperformativa, dimostra di aver assimilato le acquisizioni di lunga durata della performance: la frontalità dell'esposizione del testo (che assume spesso dimensione corale), corrispondente alla centralità assegnata all'asse spettatore-scena (e quindi alla rottura dell'involucro drammatico), il superamento della funzione del personaggio (che trae nuova motivazione dal protagonismo assegnato a segmenti sociali anziché a individualità), l'impianto non dialogico (in sintonia con la difficoltà a personalizzare le dinamiche di realtà). Tali elementi si coniugano però, significativamente, con altre due tendenze che ci paiono sempre più sviluppate: l'attenzione all'attore (con una recuperata centralità della drammaturgia recitativa, seppure "ritrovata" oltre la performance, non elaborata cioè in rapporto al personaggio, ma a una più complessa orchestrazione linguistica)²⁰ e la tendenza a quella che abbiamo già definito come nuova organizzazione narrativa della materia teatrale che, come detto, è ben lungi dal voler riproporre o restaurare stilemi novecenteschi, e va

²⁰ È innegabile che un tratto assai significativo della scena del nuovo millennio sia rappresentato dalla presenza di attori di straordinaria competenza, che declinano in senso antiaccademico le professionalità acquisite attraverso percorsi accademici. L'Osservatorio del Premio Scenario consente, da questo punto di vista, di monitorare una cesura almeno parziale fra la matrice laboratoriale e auto-pedagogica della ricerca teatrale novecentesca e la formazione regolare di molti artisti emergenti del nuovo millennio, in grado di padroneggiare strumenti molteplici (recitazione, danza, canto, musica, oggetti) e per i quali si dovrà forse cominciare a parlare di *nuovi attori-artisti*, definizione da affiancare a quella di attore *neo-interprete* coniata da Gerardo Guccini per l'attuale teatro d'arte di matrice testuale. Cfr. G. Guccini, *Biografic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore-interprete*, in I. Fried (a cura di), *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del Ventunesimo secolo*, Elte BTK, Budapest, 2012, pp. 97-109.

perciò compresa nei tratti che le sono propri²¹.

Trarremo i nostri esempi dal bacino del Premio Scenario, il concorso nazionale che produce biennialmente un monitoraggio piuttosto sistematico del panorama peninsulare, tale da rappresentare un campione significativo e al tempo stesso coerente di indagine, e i cui risultati coincidono in gran parte con le principali figure di artisti emerse sulla scena del nuovo millennio²².

E il filo che seguiremo è quello della *indagine sulla contemporaneità*, esulando, come detto, dai “generi” più riconoscibili di derivazione novecentesca (teatro di narrazione, teatro delle persone e dei non professionisti) e dalle incursioni extrateatrali più recenti (teatro di informazione e di reportage), per concentrarci sulle esperienze che hanno portato avanti parallelamente una *indagine sul linguaggio* (inteso come scrittura scenica e drammaturgica)²³ e attraverso le quali sarà possibile riarticolare il quadro di riferimenti che abbiamo voluto affidare al “caso Babilonia Teatri”.

Il nuovo millennio di Scenario (e non solo, è il caso di dire) è aperto significativamente da Emma Dante. *Mpalermu* vince l’edizione 2001 del Premio (che è la prima del nuovo millennio, in virtù della cadenza biennale del concorso) e fa scoprire la straordinaria capacità dei suoi attori di evocare attorno a sé un intero mondo, che dalla famiglia Corollo si allarga a esplorare le trame di un universo di relazioni fatto di soggezione domestica, confini introiettati e invalicabili, dinamiche di potere, gesti che non riescono a farsi azione, prevaricazione e tensione al riscatto. Ma la cerimonia teatrale, nel mettere in scena la rappresentazione simbolica della città²⁴, è anche la fotografia di una situazione reale. Parlando della genesi dello spettacolo, Emma Dante non rinuncia mai a sottolineare che la sua motivazione principale era quella di parlare dell’acqua a Palermo. Non per esprimere una denuncia o per

²¹ Della dialettica fra dimensione della realtà e prospettive della performance si è occupata recentemente Rossella Menna: “non è detto che i lavori che si confrontano con la dimensione della realtà siano necessariamente la risposta ‘passatista’ a una crisi post-performance. Ci sono spettacoli, come quelli di Virgilio Sieni, che, ben lontani dal cadere nella trappola del vuoto che arriva dopo la rivoluzione performativa, non solo non rinnegano la destrutturazione che essa ha implicato, ma ne esplorano nuove possibilità, la radicalizzano”. R. Menna, *Il teatro della realtà: focus su New York. Appunti sulla metadiscorsività della audience reception*, Tesi di Laurea in Storia del Nuovo Teatro, Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo, Università di Bologna, a.a. 2013/2014.

²² Per citare alcuni nomi (in ordine cronologico a partire dal 2001): Emma Dante, Davide Enia, Paolo Mazzarelli, M’Arte, Habillé d’eau, Teatro Minimo, gruppo nanou, Silvia Gallerano, Berardi e Colella, Teatro Sotterraneo, Taverna Est, Francesca Proia, Decimopianeta, Babilonia Teatri, Pathosformel, Teatricalchemici, Codice Ivan, Marta Cuscunà, Anagoor, Odemà, Matteo Latino, Carullo-Minasi, foscarini:nardin:dagostin, ReSpirale Teatro, Fratelli Dalla Via, Collettivo InternoEnki, nO (Dance first. Think later), Beatrice Baruffini. Per la storia del Premio fino al 2007, si veda C. Valenti (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010. Informazioni e aggiornamenti nel sito www.associazionescenario.it.

²³ Secondo Lorenzo Mango “Pensare il teatro in termini politici” significa pensarlo “in termini di linguaggio”: “È l’invenzione del linguaggio – afferma lo studioso – a determinare le condizioni di un ‘essere politico’, non la trasmissione di contenuti politici”. Cfr. L. Mango, *Il teatro è politico?*, in S. Casi - E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

²⁴ Di Palermo come “rappresentazione simbolica dell’anima del mondo, incessantemente indaffarata e incessantemente morente”, parla Emma Dante nella presentazione dello spettacolo.

prendere posizione, come la regista tiene a rimarcare. Non è questo il linguaggio dello spettacolo. Ma per parlare di una condizione, che viene letteralmente allestita sulla scena attraverso l'introduzione di un oggetto concreto, il bidone. Un oggetto presente nelle case di tutti, a Palermo, e che serve per conservare l'acqua in una città in cui viene erogata a giorni alterni. Attorno al bidone è costruita l'invenzione teatrale della città di Palermo, che è indagine di fatto sulla contemporaneità, anche se sviluppata essenzialmente come ricerca sul linguaggio.

La trama di un conflitto tutto chiuso dentro le pareti domestiche si proietta nel più vasto affresco del disagio di una città, non individuato in termini drammaturgici attraverso i protagonisti della vita pubblica che ne detengono le responsabilità (come avverrebbe nella drammaturgia tradizionale o nel teatro di impegno civile), ma al livello delle persone e dei nuclei sociali di cui la famiglia è miniaturizzazione.

Anche per Emma Dante, sei anni prima di *Babilonia Teatri* e in modo del tutto differente, si era trattato di costruire un facsimile di mondo, estraendo dalla sua personale esperienza della realtà le persone e la loro lingua, gli oggetti e le ritualità famigliari e sociali, per costruire una drammaturgia originale, tutta giocata sul grottesco e sull'invenzione di un dialetto che non è parlato comunemente ma è "lingua teatrale"²⁵. Una drammaturgia non realistica ma reale, ossia appartenente alla realtà *altra* della scena, che non è mimesi, non appartiene all'assuefazione degli spettatori di fronte al panorama della quotidianità ma ne conquista lo stupore, a tratti il disagio. Non la realtà come rappresentazione bensì la rappresentazione come rappresentazione, senza infingimenti realistici.

Una narrazione *altra* della città di Palermo, spiazzata e spiazzante rispetto all'orizzonte di attesa degli spettatori, che ci permette di introdurre un'ulteriore categoria, utile alla nostra riflessione: alla vocazione antinarrativa della performance si aggiunge la *contronarrazione*, che meglio definisce quella che abbiamo indicato come "organizzazione narrativa della materia teatrale" post-novecentesca e che, richiamando lessicalmente la *controinformazione*, ovvero la matrice politica del termine coniato negli anni Sessanta, crea un ponte con la nuova via al teatro politico inaugurata nel secondo millennio.

La linea di confine fra il dentro e il fuori, contro la quale si infrange la tensione verso l'uscita della famiglia Corollo, coincide con la linea di proscenio sulla quale si affaccia la "schiera" degli attori (sempre presenti come tali, accanto, oltre che dentro i personaggi), e fa rimbalzare inesorabilmente il conflitto sulla scena, come a indicare l'impossibilità del teatro a fuoriuscire dalla dimensione della rappresentazione per farsi progetto di riscatto condiviso da attori e spettatori.

Non è prefigurazione di un'azione possibile, il teatro neopolitico del nuovo millennio, ma è ricostruzione della realtà dal punto di vista tutto personale dell'artista, che corrisponde sì a una denuncia di più ampia portata, soprattutto però è portatrice di un risentimento personale, di cui le persone (più che i personaggi) sulla scena sono portavoce e gli spettatori sono testimoni. Fin dalla prima scena gli attori scrutano il pubblico, per poi tradurre ripetutamente quello sguardo in domanda: "E tu che ci

²⁵ Cfr. A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. "Mpalermu", "Carnezzeria", "Vita mia"*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, p. 44.

talesi?”. Lo sguardo dello spettatore sull’attore è anche “lo sguardo dei passanti, della città che osserva questi poveri miseri clown disfatti che non ce la fanno”²⁶. La sequenza fotografica è scattata su una Palermo inventata (ossia ritrovata e ricreata) per via teatrale sulla scena, attraverso la dislocazione di pochi oggetti reali (il bidone, le tappine, i pasticcini) attorno ai quali è giocato il surplus di verità delle persone sceniche, e dove non a caso riacquista centralità la funzione del boccascena, non solo dal punto di vista drammaturgico (soglia della famiglia, della casa, della città), ma anche sul piano della relazione teatrale. La conflittualità e il disagio interni alla famiglia Corollo sono quelli degli artisti dentro la città di Palermo. Il problema dell’acqua e della difficoltà ad uscire fuori, con in mano il dono dei loro pasticcini, ovvero dei loro manufatti di pregio, sono i problemi vissuti dalla compagnia Sud Costa Occidentale ai tempi della creazione dello spettacolo (e poi per molti anni, a dire il vero): senza uno spazio per le prove, dentro un centro sociale fatiscente, senz’acqua...

Un meccanismo di rispecchiamento o, come diremo meglio, di *estroffessione*, che ritroviamo in molti degli artisti di cui ci occupiamo.

Come campi da arare della compagnia M’Arte (Premio Scenario 2003) parte dalla realtà degli sbarchi sulle coste della Sicilia per costruire “una spianata di case di cartone, una periferia dell’anima”²⁷, oltre che geopolitica, fatta di scatoloni dove tre attrici si tuffano, si ricoverano, si nascondono, custodiscono storie di terrena dannazione e passioni tradite, per emergere alla fine nell’istantanea quasi chagalliana di un tentativo di volo, oltre i tetti dei lembi di cartone agitati come ali.

Nessuna richiesta di adesione, nessuna denuncia esplicita, una trama di parole che non si fa dialogo ma tesse una riscrittura poetica di voci tratte dalla realtà, “parole confuse, ripetute, improvvisate, interrotte da frasi di vecchie canzoni o da richiami”²⁸. Monologhi che non attendono risposta, perché di fatto i destini di queste vite non trovano un interlocutore reale, né si esprimono attraverso personaggi, ma nella ritmica di una scrittura poetica a più voci. Non singole individualità drammatiche, anche in questo caso, ma un soggetto sociale che elegge lo spettatore a testimone, trasmettendogli un’emozione che può essere tradotta in presa di coscienza. Eventualmente. Chiudendo il cerchio con le motivazioni che scorrono sotto il testo dello spettacolo, nato dalle immagini viste al porto di Lampedusa, la cui realtà non è riprodotta, ma dislocata e resa visibile sulla scena²⁹.

Con *11/10 in apnea* (segnalazione Scenario 2005) Teatro Sotterraneo inaugura un

²⁶ Così Emma Dante, in C. Valenti, *L’acqua di Palermo. Conversazione con Emma Dante*, in “Art’O”, n. 11, 2002, pp. 52-56: 55.

²⁷ M. Marino, *Un teatro barocco e cannibale*, in C. Valenti (a cura di), *M’Arte. I teatri di Giuseppe Cutino e Sabrina Petyx*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, pp. 89-93: 91.

²⁸ R. Molinari, *Le parole che diciamo*, in *M’Arte*, cit., pp. 81-87: 83.

²⁹ Spiega Sabrina Petyx, drammaturga dello spettacolo: “Mi colpì la solitudine di quelle donne, e certe immagini, come i barconi [...] che ho visto al porto di Lampedusa. [...] Donne che partono senza nulla per arrivare a nulla. Arrivano qui senza nulla fra le mani. Forse le rimandano indietro, forse sono in giro per strada senza nulla... *Come campi da arare* significava per noi entrare in questo nulla, nel limbo di questo viaggio, e vedere che dentro c’erano delle piccole persone con delle vite, con degli amori, con degli affetti”. C. Valenti, *La conquista della semplicità. Conversazione con Sabrina Petyx*, in *M’Arte*, cit., pp. 43-70: 66.

percorso di scrittura corale che si radicalizzerà negli spettacoli successivi come progressiva de-autorialità. Alla scomparsa del personaggio come agente del conflitto drammatico fa riscontro il “passaggio da un’opera di rappresentazione ad un oggetto di condivisione”³⁰. Teatro Sotterraneo chiama in causa sempre più concretamente lo spettatore, non solo come testimone, ma come vera e propria cavia dei test sulla contemporaneità che gli attori agiscono sulla scena in vesti “casualmente” performative. Il gioco del teatro è svelato come tale, con risultati ironici, spiazzanti, molto spesso scomodi. Da *Post-it* (2007) in poi l’interazione con il pubblico sancisce la desacralizzazione del teatro come spazio di investitura dell’attore. Un percorso che meriterebbe un approfondimento specifico rispetto alla vocazione politica di un teatro che è stato letto come esercizio di cinismo e frutto di rassegnazione, ma che paradossalmente è uno dei pochi esempi di impegno esplicito, fino ad apparire sfrontatamente privo di mediazioni estetiche, sui temi più sensibili della contemporaneità non solo giovanile: il suicidio, la morte e i suoi riti, il sesso e i sentimenti, l’autodistruzione della specie e la sua origine, la fisiologia e la pornografia della risata, la gerontocrazia e il sacrificio dei trentenni, la propaganda e la retorica della guerra. Un percorso che sempre più consapevolmente sfida le critiche o semplicemente il disagio di chi vorrebbe veder viaggiare l’etica e l’estetica su strade distinte.

Non personaggi ma persone *tout court* gli attori di Codice Ivan, il cui *Pink Me and the Roses* (Premio Scenario 2009) porta in scena “maschere ipercontemporanee a raccontare il disincanto doloroso del nostro tempo”, che è soprattutto quello di loro stessi e degli artisti in genere. “Occhiali, vestiti, corpi, colori: tutto parla di oggi, di questo presente-assente, di questo postmoderno liquido e torrenziale, di queste marginalità vissute in camerette tra video e hifi”³¹. L’oggetto è lo spettacolo stesso e il suo processo creativo, ripercorso nella decostruzione del risultato finale, fra tentativi, modifiche, interrogativi irrisolti, assemblati in “quadri che sono brevi flash, lampi sull’esistenza”³², attraverso i quali gli attori (che si presentano come tali sulla scena) si rivolgono direttamente agli spettatori mettendo in scena la condizione di una generazione come *estroflessione* di sé.

La condizione di due vitelli a stabulazione fissa prossimi al macello, nello spettacolo *Infactory* di Matteo Latino (Premio Scenario 2011) non prevede nessun procedimento di riproduzione realistica, anche in questo caso, quanto piuttosto l’immersione di riferimenti iconici alla contemporaneità, sia oggettuali (le scatole, le magliette, il cellophane disteso sulla scena per un’azione di painting) sia comportamentali (i balli a specchio attraverso i tutorial disponibili su youtube) e sonori (ritmi metallici confusi con musica pop, disco e tecno), per creare rispecchiamenti continui fra la produzione di immagini da parte degli attori sulla scena e i loro referenti dichiarati, ovvero i vitelli. Due monologhi poetici che si richiamano sulla scena senza individuare un destinatario, se non aprendosi al vivente per “riesumere la nostra natura animale” e stringere lo spettatore attorno a una domanda: “quando l’uomo diviene animale-

³⁰ R. Sacchetti, *Intervista a Teatro Sotterraneo*, in J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 27.

³¹ A. Porcheddu, *Un giusto Scenario*, in “Delteatro.it”, 6 agosto 2009, <http://www.codiceivan.com/oldsite/press.html>.

³² *Ibidem*.

vitello?». “Una favola fatta a pezzi e restituita nel caos sub-urbano” che, attraverso “una filiazione continua d’immagini”³³, costruisce la contronarrazione del rapporto fra la sfera umana e quella animale e, in filigrana, quella della condizione giovanile nella società contemporanea.

L’ultima Generazione Scenario (2013) sembra portare a particolare evidenza il percorso tracciato fin qui, in particolare rispetto alle valenze politiche del nesso fra indagine sulla contemporaneità e ricerca sul linguaggio.

I Fratelli Dalla Via, con lo spettacolo vincitore del Premio, *Mio padre era come un figlio per me*, costruiscono la contro-parabola (se ci è consentito declinare ulteriormente in questi termini la nostra formula) di una ricca famiglia del nord-est italiano vista attraverso gli esiti di un conflitto generazionale che non trova soluzione neppure nel progetto parricida dei due figli. I genitori, travolti dalla crisi, hanno deciso di farla finita, e i figli assemblano sulla scena immagini di istantanee impossibili. Brani di conversazione giocate fra le derive del paradosso hanno la concretezza di una lingua regionale che tende a restringere l’orizzonte della rappresentazione attorno a icone di bassa lega, cassette di bibite e montagne di boeri, Moon Boot di pelliccia e spritz, per un facsimile di realtà sempre rimandato all’immagine successiva e impossibile da cogliere, come l’eredità di una generazione fatta di “assenza di futuro e consumo del passato”³⁴.

L’italiano regionale è protagonista anche degli spettacoli *M.E.D.E.A Big Oil* del Collettivo InternoEnki (vincitore del Premio Scenario per Ustica) e *trenofermo a-Katzelmacher* della compagnia nO (Dance first. Think later) (segnalazione speciale). Il primo, un’indagine sulle trivellazioni petrolifere in Basilicata in stretto dialetto lucano, dove alla drammatica documentazione sull’incidenza tumorale nella Val d’Agri fanno da contrappunto il rituale dei vasetti di pomodoro e della processione della Santa; il secondo, il ritratto di una imprecisata periferia del sud Italia che mescola vari idiomi per una rilettura del film di Fassbinder dove lo straniero arriva a rompere il tempo immobilizzato di un’attesa scandita da canzoni neomelodiche e karaoke, calcio, balli, corse in moto, amori, cazzotti e treni che passano.

Due lavori che segnalano uno dei tratti più interessanti dell’innovazione linguistica in atto: il lavoro portato sulla scena da ensemble assai numerosi di attori, che traducono di fatto la cifra corale della drammaturgia postdrammatica in strategia di funzionamento e resistenza. “Ci siamo messi insieme per essere più forti in un sistema che ci vuole deboli”, ribadisce la regista Terry Paternoster, esplicitando la chiave politica di un percorso che è fatto di ritrovato radicamento territoriale, lavoro di indagine sul campo, denuncia.

Spettacoli in cui la componente testuale e il lavoro attorico (giocato su più livelli: coreografico, vocale, fisico, canoro, tutti sapientemente padroneggiati) sanciscono decisamente la via postperformativa di esperienze che continuano tuttavia a manifestare la lunga durata di acquisizioni quali la destrutturazione del racconto, la fron-

³³ Le citazioni provengono dalla presentazione dello spettacolo, a firma di Matteo Latino, <http://www.associazionescenario.it/ed2011/latino.htm>.

³⁴ Dalla motivazione della giuria, ora consultabile online, <http://www.associazionescenario.it/ed2013/fratelli.htm>.

talità dell'esposizione non dialogica del testo, la labilità di confine fra persone e personaggi. Mentre si riaffaccia il paradigma del conflitto come motore drammaturgico, pur nella ancor manifesta crisi del personaggio come entità organica e coerente. Ed è questa una via non affatto restaurativa, a nostro parere, ma portatrice di nuove soluzioni linguistiche che sarà interessante continuare a cogliere e comprendere³⁵.

Assai diversi fra di loro, tutti gli spettacoli citati sono portatori di contronarrazioni che affidano la materia indagata non agli ambiti più o meno consolidati del teatro di narrazione, di informazione o di reportage, ma piuttosto a più complesse indagini sul linguaggio che corrispondono al punto di vista spiazzato e spiazzante dei giovani artisti. Protagonisti del conflitto sociale per antonomasia dei nostri tempi, quello intergenerazionale, i giovani sono ben consapevoli del fatto che, per diventare protagonisti della realtà, devono fabbricarne un facsimile sulla scena: riassembrarla pezzo per pezzo, immagine per immagine, in una raccolta di dati che non si risolve nella teatralizzazione dei brani di realtà (l'imperativo dell'autenticità ritorna nelle dichiarazioni degli artisti) ma in trattamento artistico che attiene alle tecniche dell'attore e della drammaturgia testuale.

Non è la realtà a rappresentarsi sulla scena, ma è la rappresentazione a costruire una realtà altra³⁶, sottratta all'assuefazione del quotidiano per essere a sua volta suscitatrice di realtà nella mente degli spettatori, con l'effetto di una rinnovata capacità di provarne disagio, imbarazzo, rigetto.

Immagini sempre più in movimento, quelle affidate in particolare agli ensemble numerosi, che esplorano contenuti ritmici, sonori, musicali e coreografici, per raffigurare non il riflesso, la riproduzione speculare della realtà, ma piuttosto l'*estroflessione* della propria esperienza personale, fissata e amplificata nella scena, con immancabili conseguenze nella percezione dei fruitori. Come avviene di fronte alle immagini "tendenzie" della *stage photography*, e nella prospettiva della nuova efficacia politica cercata nelle esplorazioni linguistiche, oltre che contenutistiche, delle nuove generazioni.

Bologna, dicembre 2014

³⁵ E occorrerebbe aggiungere gli spettacoli che orientano la propria indagine non sulla contemporaneità, ma su pagine importanti della storia in grado di parlare al presente delle giovani generazioni, suggerendo soluzioni anche sul piano del linguaggio. Valgano per tutti gli esempi di Marta Cuscunà, vincitrice del Premio Scenario per Ustica 2011 con *È bello vivere liberi*, biografia della partigiana Ondina Peteani, che rilegge il teatro di narrazione contaminandolo con un uso originalissimo dei pupazzi; mentre con la dimensione performativa fa sicuramente i conti *W (prova di resistenza)* di Beatrice Baruffini (segnalazione speciale 2013), lavoro con attrice-performer e oggetti-personaggi (i mattoni forati).

³⁶ Le conclusioni del percorso qui presentato incontrano molto significativamente le riflessioni che Silvia Mei ha sviluppato attorno agli anni dieci del nuovo teatro italiano, ma in riferimento a un diverso panorama di esperienze, corrispondenti all'*iperscena* del teatro performativo che fa ampio ricorso a supporti tecnologici. "L'iperrealismo – osserva la studiosa – si colloca al di là della riproduzione mimetica per una rappresentazione intensificata dalla realtà più bruta, senza tuttavia parlare del reale". Cfr. S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in "Annali Online di Ferrara – Lettere", VII/2, 2012, pp. 232-245: 238. Allo stesso studio si rimanda per gli importanti elementi di raffronto che presenta in relazione alla nozione di "teatro iconografico", ovvero sulla scena intesa come testo visivo, da analizzare in prospettiva iconologica.

Silvia Mei

**PER UNA SCENA “MINORE”.
LE RADICI CONTEMPORANEE DEL TEATRO BREVE
(2000-2014)**

Non esistono piccole forme.

Peter Handke, *La storia della matita*

In un sol colpo. Breve premessa

Il titolo potrebbe fuorviare. Gioca con le stratificazioni di significato che riverbera l'aggettivo *minore*. Da quello etimologico di “piccolo”, “inferiore”, a quello filosofico imposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari nella loro indagine sull'opera di Franz Kafka, sottotitolata, per l'appunto, *Per una letteratura minore*¹. Trattando in questa sede della giovane scena indipendente italiana dell'ultimo decennio, non risulta difficile attribuirle la qualità di “minore”, e per diverse ragioni: in primo luogo perché ci occupiamo di teatro, un genere tutt'altro che popolare, massivo e generalista, vale a dire di impatto ridotto nella produzione culturale e di scarsa rappresentatività sociale; in secondo luogo perché ci occupiamo di un segmento marginale, di nicchia, della produzione teatrale nazionale, che è il teatro di ricerca; infine perché le forme e i linguaggi di cui si serve questo teatro sono “minori”: per le dimensioni (spettacoli facilmente trasportabili e a buon prezzo, trattandosi per lo più di una scena “solitaria”²); per la breve durata (da cui la composizione a mosaico nelle programmazioni festivaliere o in singole serate).

Ma la sua minorità non è di sola forma. È qui appunto che consiste la densità del titolo col malcelato richiamo a Deleuze-Guattari. Non si tratta di un teatro minore perché inferiore nel sistema dei generi o perché caratterizzato (significativamente) da lavori brevi. È bensì in virtù di questi aspetti che può dirsi *en mineur*. La sua minorità consiste infatti in una questione di rifondazione del linguaggio, di politica della scena all'interno di (sotto) un sistema di potere dominante (“stabilito”). In questo senso la brevità, che si è fatta cifra della maggior parte dell'esistente prodotto dal teatro degli anni Zero, diventa ora carattere statutario di tale minorità, arrivando a sfilacciare ulte-

¹ G. Deleuze - F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Macerata, Quodlibet, 1996.

² Con riferimento al titolo del brillante e originale percorso di Paolo Puppa nel teatro di testo dell'oggi, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010. – È doveroso puntualizzare che, contrariamente a quanto si è indotti a credere, spesso le creazioni contemporanee, seppur brevi e con un numero ridotto di performer, possono richiedere impegnative schede tecniche e onerosi trasporti di scene e materiali. Non sempre la forma breve è anche agile.

riormente le maglie della rappresentazione per descrivere una vera svolta millenaria. Di più: la forma breve si fa non solo formula espressiva caratterizzante, un *formato* garante delle qualità originali dei nuovi progetti artistici, ma diventa anche grimaldello per la disintegrazione linguistica, strumento atto al superamento degli specifici, occasione per l'abbattimento degli steccati di genere. Ma soprattutto permette di porre in atto differenti modalità di presa del senso, *deterritorializzando* il teatro stesso.

La forma breve, essendo trasversale rispetto ai generi, consente da un lato di smarginare, sussumendo i caratteri propri di altri linguaggi (cinema, trailer, videoclip, video arte, arti installative, spot pubblicitario etc.), dall'altro determina una precisa economia espressiva. Aspetti che nel teatro degli anni Dieci del Duemila diventano costitutivi e strutturali³.

Forme storiche del “teatro breve”

Il teatro nasce lungo ma “muore” corto. Premesso che stiamo assistendo col nuovo millennio a una risemantizzazione del termine “teatro”⁴ e che probabilmente nell'ultimo decennio è stata annunciata una nuova stagione che rinegozia linguaggi, scritture, estetiche e processi compositivi, la scena contemporanea compie (esaurisce) il teatro sintetico promosso dalle avanguardie storiche. Porta cioè alle estreme conseguenze – in un intrico strettissimo di fenomeni mediatici, nuove tecnologie, soluzioni economiche-organizzative e produzione culturale – la sintesi espressiva (sia linguistica che temporale) imposta ai prodromi del XX secolo in aperto contrasto col teatro ottocentesco dei sentimenti a lunga esposizione.

Un prologo in sordina alla rottura formale delle prime avanguardie è riconoscibile in quella *avanguardia non dichiarata*, come la definisce Giovanni Lista, che è stato il *café-concert*: un tessuto di attività ricondotte dentro la cornice di un ambiente mondano e moderno, suscitatore di immaginari e spazio franco di talenti e novità artistiche. La logica del frammento, del pastiche, della sintesi ordiscono la drammaturgia di una vera e propria macchina del desiderio, in cui la brevità vuole provocare vertigine, follia, ebbrezza. Esattamente nello spirito del tempo: cioè dell'elettricità, delle comunicazioni a distanza, della riproducibilità tecnica della realtà e della produzione

³ Mi riferirò in particolare a un segmento specifico delle realtà e dei progetti artistici contemporanei più specificamente votati alla visualità e al teatro immagine. Per un'introduzione complessiva a questa fenomenologia della scena dell'oggi, rimando al mio *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in “Annali Online di Ferrara - Lettere”, VII/2, 2012, pp. 232-245; e a M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, in “Acting Archive Review”, n. 8/2014, pp. 61-86.

⁴ Come per il termine “performance” (per cui rimando al lucido inquadramento terminologico, fornito da Marco De Marinis nel capitolo “Teatro e performance. Dall'attore al performer e ritorno?” del suo *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, sulle declinazioni extraterritoriali e sull'accezione allargata della parola), anche nel caso del “teatro” possiamo parlare di un uso sempre più estensivo del termine, per una nozione che ingloba e apparenta fenomeni, facendo deflagrare l'originale specificità. Si vedano almeno i recenti numeri monografici di “Comunicazioni Sociali”, n. 1/2014 (*Il teatro verso la performance*, a cura di A. Cascetta) e di “Communication”, n. 92/2014 (*Performance. Le corps exposé*, a cura di C. Biet e S. Roques).

in serie, dei mezzi di trasporto meccanici, del positivismo scientifico. Le dichiarazioni programmatiche, in apertura di secolo, di un'artista tra le più rappresentative dei locali notturni parigini, la *chanteuse* Yvette Guilbert, attestano icasticamente un comune sentire sullo svecchiamento di pratiche teatrali *routinières* a favore di nuove forme di produzione artistica: simultanee, reattive, improvvisative. La critica di Guilbert investe allora la magniloquenza e rigidità del teatro alto e ufficiale, cui oppone la fresca versatilità della forma breve della *chanson* e del relativo teatro *di nervi* e d'improvvisazione "in venti minuti":

Qu'on rajeunisse l'art histrionique; qu'on recrée des arènes, que les acteurs y entrent le cerveau en ébullition, les nerfs inquiets et vibrants et que le public suggère à chacun l'action à simuler, le personnage à formuler et qu'on demande à chacun une douzaine d'incarnations très différentes [...]. A quand l'abolissement de l'esclavage, à quand la possibilité de faire avec des improvisations dramatiques, littéraires, ce qu'on fait avec des chansons? [...] La vie de la dame aux Camélias demande trois heures pour nous être exposée, expliquée. Si *une existence* s'expliquait en trois heures, il y a quarante ans, au temps des berlines et des cochés, il n'y a pas des raisons pour que nous n'en donnons pas l'illusion intense en vingt minutes, à une époque où l'électricité, le téléphone, le cinématographe et l'automobilisme précipitent les sensations et les vérités, car une vie ne peut pas plus s'expliquer en réalité en quatre heures qu'en vingt minutes⁵.

L'auspicio di Guilbert anticipa di poco le tendenze artistiche del Futurismo (particolarmente ispirato dal vivace e sovvertito mondo del Varietà⁶) e il balletto moderno dei Ballets Russes, con la complicità poetica di modelli, anch'essi di estrazione "minore", quali Loïe Fuller e Isadora Duncan. Difatti, nei primi anni Dieci del Novecento, potevano bastare anche meno di venti minuti per "esprimere un'esistenza", come ad esempio nel cammeo del maestro coreografo Mikhail Fokin, *La morte del cigno* (1907), per l'interpretazione fonosimbolista della lirica Anna Pavlova. Qui la vicenda in quattro atti del noto balletto post-romantico *Il lago dei cigni* viene distillata in soli tre minuti, a partire da un nucleo drammatico essenziale sviluppato per improvvisazioni successive e poi montato (in una sola ora) in coreografia⁷. Come osserva il com-

⁵ Lettera aperta datata 23 luglio 1907. Per una disamina del documento citato, rimando alla mia tesi di dottorato, *L'attrice internazionale. Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un'amicizia*, tutor prof.ssa Maria Ines Aliverti e prof.ssa Anna Barsotti, Università di Pisa, XXVI ciclo, 2014, pp. 279-283. – Circa la moderna necessità di sintesi e riduzione di un dramma alla sua essenzialità, vale la pena di ricordare la visita di Filippo Tommaso Marinetti allo Studio di Mejerchol'd nel 1913, al cui gruppo suggerì, durante una lezione di grottesco, un improvviso su *Otello* di Shakespeare. La classe, che aveva poco prima affrontato *Antonio e Cleopatra* in una riduzione a tre protagonisti e quattro servi di scena, propose allora un compendio della durata di non più di tre minuti che rendeva tuttavia l'essenza del dramma scespiriano. Cfr. L. Lapini, *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, 1977, p. 68.

⁶ Nel ben noto manifesto *Il Teatro di Varietà* (1913) Filippo Tommaso Marinetti riconosce al genere i medesimi elementi di attrazione e di modernità anni prima rilevati da Guilbert, quali appunto l'"attualità veloce", legata all'invenzione dell'elettricità e alle nuove attrazioni del cinematografo; la forte relazione dinamica col pubblico, che collabora e partecipa costantemente all'azione; e le capacità improvvisative richieste ai suoi artisti, per opporre alla sterile routine interpretativa rutilanti soluzioni cariche di comicità.

⁷ Sulla genesi del *solo*, rimando al mio *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?*, in "Antropologia e Teatro",

paratista Tim Scholl nel suo studio interdisciplinare sul revival del balletto classico, “*The Swan* amounted to a manifesto of the new ballet: no longer would the titillations of the old ballet [...]. The ballet ‘*bien fait*’, only recently evolved, was effectively truncated in favour of a more organic assemblage of expressive parts”⁸. Il breve *solo*, proprio in ragione della sua concentrazione formale, non doveva più svilupparsi drammaticamente caratterizzando i suoi personaggi. Sottraendo la storia, i protagonisti, la scenografia, e riportando tutto al grado zero di una danza che non rimanda ad altro da sé, se non nell’evocazione serica dell’anatide, *La morte del cigno* manifesta così un’atmosfera, uno stato dell’essere nel corpo languido della sua interprete. In un certo senso, e non senza una forzatura concettuale, potremmo parlare per questo solo di una “forma semplice”, à la André Jolles:

Quando dunque sotto l’influsso dominante di un’occupazione dello spirito la pluralità e molteplicità dell’esistenza e degli avvenimenti si condensano e prendono forma, quando vengono colte dal linguaggio nelle loro ultime unità non divisibili e, in architetture linguistiche, intendono e al tempo stesso significano questa esistenza e questi avvenimenti, diciamo che nasce una forma semplice⁹.

Preme sottolineare che le “forme semplici” – come quelle didattico-morali e d’intrattenimento trattate dal linguista – sono cosiddette non perché manchino di complessità, bensì in ragione della loro essenzialità e condensazione. Si tratterebbe di forme che offrono uno stadio magmatico del linguaggio, cioè non ancora organizzate in architetture retorico-letterarie. Nel Novecento teatrale, è evidente, e grazie soprattutto alla danza moderna, che il recupero di un linguaggio puro, proteiforme, originario avviene come progresso espressivo contro la letteratura e i suoi formati. O almeno così è stato all’inizio della rifondazione teatrale. Detto altrimenti, nel corso del XX secolo col processo di emancipazione dalle costrizioni significanti di strutture e modelli desueti si recupera il linguaggio come puro segno; e in questo recupero la forma breve diventa quasi naturalmente la dimensione congrua e necessaria alle nuove creazioni.

La danza e il balletto moderni non sono però gli unici luoghi di espressione della brevità, una brevità che talora può addirittura spingersi a obliterare il corpo vivente del performer, a sopprimerne la prosopopea affettiva e passionale e a disumanizzare la scena¹⁰. Come nella creazione, in collaborazione coi Ballets Russes di Diaghilev, *Feu d’artifice* (1916), coreografia, luci e scene plastiche di Giacomo Balla su musica composta da Igor Stravinskij. Si trattava di un paesaggio astratto, dinamizzato e cromatizzato da un complesso apparato illuminotecnico, in 49 movimenti, per soli cinque minuti di esecuzione musicale. La sintesi auspicata dal Futurismo di Marinetti, non semplicemente per la durata ma anche in ragione della convergenza sinestetica di arti

n. 1/2010, pp. 45-75: 63-67.

⁸ T. Scholl, *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*, London-New York, Routledge, 1994, p. 47.

⁹ A. Jolles, *Forme semplici* [1930], Milano, Mursia, 1980, p. 47.

¹⁰ Cfr. J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell’arte*, Roma, Luca Sossella Editore, 2005, pp. 23-29, in cui parla dell’*arte nuova* – siamo nel 1925 – nei termini di un’“arte artistica”, ovvero non mimetica, che trascende il reale.

disparate, vedeva proprio in questa radicale obliterazione umana la sua più felice e alta espressione.

Tuttavia il principale traino della forma breve nel XX secolo, di imprescindibile e profonda ispirazione anche per gli uomini di teatro, è da riconoscersi nel cinema delle origini, che – ormai è stato acquisito nella letteratura di settore – nasce corto¹¹. Le dimensioni ridotte dei singoli soggetti (*sujets*), se pensiamo alle primissime proiezioni dei Lumière (1895), erano principalmente dettate da determinanti tecniche (il limite di pellicola allora caricabile era di soli 17 metri), il che permetteva di comporre programmi di più scenette all'interno di un ventaglio di numeri dove la proiezione, il cinema, costituiva una straordinaria *attrazione*. Un'attrazione montata all'interno di un palinsesto di altre attrazioni; un'attrazione che a sua volta montava una serie di micro-attrazioni. Inserite nelle serate di *café-concert* e music-hall, le *séances* del cinematografo suscitavano un interesse non tanto per i soggetti feriali proposti, quanto piuttosto per il dispositivo *tout court*. La vera fonte di stupore e seduzione risiedeva infatti nella novità scientifica in sé, nella magia scatenata dal suo funzionamento.

Le origini della modernità recano già ben evidenti i segni del loro esaurimento nel secolo successivo, quali la spoliatura del linguaggio e la messa in opera del dispositivo. In un certo senso il movimento artistico nel Novecento, e specificamente quello teatrale, muove nell'arco di un secolo verso una scarnificazione grammaticale, che è anche progressiva “letteralizzazione” (riduzione “alla lettera”) dei fatti scenici. La forma breve diventa allora, quasi per forza di cose, il suo formato ideale, il piano espressivo di studio e verifica di un evento sempre più spurio, ibrido e aperto.

Morfologie contemporanee della brevità a teatro

Rispetto alle sintesi primonovecentesche, la scena dell'oggi manifesta una vocazione antiteatrale. Vale a dire non assume, non “mima” la brevità propria di altri generi per avvantaggiare un'arte ancora specificamente, linguisticamente teatrale. Al contrario, la scena contemporanea tra-passa il teatro in virtù di forme e formati brevi propri di altri linguaggi espressivi, e nello specifico di area visiva, quali l'installazione, il videoclip, lo spot, il corto. In questo modo l'interpenetrazione di ambiti discorsivi e sociali subisce un'accelerazione vertiginosa, superando la nozione stessa di genere, la sua riconoscibilità, non fosse per il contesto in cui un evento si manifesta e che ne garantisce l'accreditamento. In un certo senso si potrebbe affermare, usando espressioni proprie della socio-semiotica, che il teatro contemporaneo di ricerca è diventato un “ambito discorsivo”, un “insieme risultante di differenti pratiche significanti, colte nelle dinamiche di produzione e non solo come ‘prodotti’, caratterizzate da specifiche configurazioni, collegate fra loro in ambiti comuni di senso, e cioè di valori e gerarchie di valori”¹².

¹¹ Cfr. M. Canosa, *Ombre corte*, in “Culture Teatrali”, n.19, autunno 2008, pp. 28-32.

¹² I. Pezzini, *Forme brevi, a intelligenza del resto*, in Id. (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 9-29: 11.

Il “discorso” teatrale della ricerca contemporanea (italiana, nello specifico), rompendo, com'è proprio delle forme creative indipendenti, la griglia dei generi, espropriando le spazialità deputate, integrando quando non rimpiazzando le tecniche specifiche con la tecnologia, appronta originali modelli di socialità e sviluppa inedite forme di intersoggettività. Ambiti come quello politico, sociale, umano-esistenziale, oltre a quello meramente linguistico, vengono attraversati e tematizzati in processi e prodotti non più autosignificanti o riconducibili a una stabilità di segno e di senso. La forma breve si fa allora garante di questa instabilità e tutela la proteiforme magmaticità di un'opera, che così resiste alla stabilizzazione che lo spettacolo, in quanto opera unitaria e coerente, comporta. Una creazione breve può essere ben confezionata oppure rimodulabile oppure ancora proposta in abbozzo, il suo carattere statutario rimarrà sempre quello della *lampanza*, di un'evidenza cioè puntuale e immediata, che solo la contingenza della relazione tra soggetti compresenti può determinare.

A questo proposito risulta emblematico per il suo giro di vite un festival tra i più radicali in Italia, in termini di politiche teatrali, quale *Altofest Festival Internazionale di Arti Performative e Interventi Trasversali a Napoli*¹³. Giunto alla sua quarta edizione, nell'ideazione, organizzazione e direzione artistica della compagnia napoletana *TeatrIn-GestAzione*, *Altofest* si presenta come un'“opera-contenitore”¹⁴ di interventi site specific, installazioni e azioni espanse e riverberanti in spazi pubblici e privati dei diversi rioni della città. Ogni giornata del festival ordisce differenti tipi di eventi lampo, organizzati per quartieri e tipologia (danza, teatro, musica, performance, film in residency, operappartamento) e assegnati ai differenti luoghi in relazione al lavoro proposto dagli artisti convocati. Gli spazi domestici come gli esercizi commerciali che ospitano le azioni richiedono, soprattutto in ragione delle loro piccole dimensioni, un numero ridotto di spettatori e una durata breve dell'esposizione artistica (da 10 a un massimo di 40 minuti), incatenando e sommando, in una sorta di struttura a stazioni lungo un percorso libero, il rosario di interventi e di installazioni. Si viene così a generare un vero e proprio ordigno la cui drammaturgia urbana diventa anche una mappa sentimentale ed emotiva. L'unicità di questa proposta festivaliera consiste del resto in due evidenze: non si tratta, sebbene ne costituisca una mutazione, di “teatro nelle case”¹⁵; in più, il lavoro ad

¹³ Cfr. <http://www.teatringestazione.com/altofest/main/>.

¹⁴ L'espressione è di Marco De Marinis nella postfazione *Pensare/fare regia* ad A. Picchi, *Glossario di regia teatrale*, a cura di M. Briarava, Lucca, La casa Usher, 2015, pp. 394-412, nel quadro della sua originale proposta storico-critica sulla funzione della regia nella creazione contemporanea. De Marinis parte dalla distinzione avanzata da Mirella Schino sul trapasso da una concezione ottocentesca dello spettacolo come contenitore di materiali e pezzi a quella novecentesca, in cui l'affermazione della regia comporta la creazione di opere organiche e coerenti in tutti i suoi coefficienti. Con la formula “opera-contenitore” il teatrologo significherebbe la svolta postregistica degli ultimi decenni, dove la creazione scenica *colloca* piuttosto che *mettere* in scena gli elementi della composizione, valorizzandone la “relativa autonomia-indipendenza” ed “eterogeneità performativa” (pp. 408-410). Proporrei un'estensione della formula all'attuale modo di concepire e praticare la direzione artistica, quando cioè un festival si fa opera, un'opera-contenitore appunto, le cui parti (gli spettacoli in programma) e i suoi coefficienti sono organizzati come un organismo dotato di una propria funzionalità ed estetica unitarie. Penso non solo ad *Altofest* ma anche a eventi come *Ipercorpo* a Forlì e al festival di Santarcangelo, che risultano in questo senso emblematici.

¹⁵ Etichetta e genere largamente diffusi a partire dagli anni Novanta e oggi in decisa ripresa nel ten-

alta densità sociale espresso nell'impermeabile e rumorosa metropoli non è organico a politiche territoriali calate dall'alto, vale a dire istituzionali. Con l'edizione 2014, intitolata "ReWriting Spaces", Altofest ha ulteriormente rafforzato la propria mission nel "dare luogo" – come specifica il sottotitolo del festival – a creazioni artistiche, "donatori di spazi" e spettatori, per quella finalità dell'arte che reclama una riqualificazione dell'essere uomo e cittadino nel rapporto col proprio ambiente. Sfuggendo a qualsiasi etichetta, da "teatro dei luoghi" a "arte pubblica", Altofest vuole ingenerare una dinamica dello stupore, della sorpresa e della scoperta che l'inserito urbano suscita e provoca. (Penso in particolare alle proposte dell'artista "multidisciplinata" Claudia Fabris, presenza costante in tutte le edizioni, con le sue svariate proposte peripatetiche e performative nel centro città). In questo senso la brevità degli interventi risponde a diversi criteri, non esclusivamente dettati da ragioni pratiche, ma all'incrocio di estetica, comunicazione e politica. La stessa espressione "forma breve" risulterebbe forse posticcia rispetto alle proposte artistiche di Altofest, perché non è nel prodotto ma nel processo innescato che si misura la loro forza. La puntualità, per così dire, dell'evento, come il suo apparire inaspettatamente o il suo manifestarsi *fuori luogo* accelera delle dinamiche interattive e trasversali. Sempre richiamando osservazioni che la sociosemiotica ha approntato su pratiche discorsive brevi proprie dell'attualità, simili azioni, oggi, esperiscono il superamento di una rappresentazione classica attraverso una messa a distanza quale "valorizzazione del percorso o dello stesso ambiente percettivo, esperienziale, che può compiere o vivere un soggetto situato in un momento e in uno spazio dati, dove ambiente esterno e sentimento interno si toccano, e nel migliore dei casi si significano reciprocamente"¹⁶.

Rispetto a queste esperienze e alla ricerca teatrale, la forma breve costituisce probabilmente non tanto una possibilità espressiva o una mera qualità trasversale ai generi, quanto piuttosto una modalità privilegiata per superare le barriere di genere, la logica del prodotto (finito), e per scatenare nuove forme di interazione sociale e soggettiva. Detto altrimenti: un linguaggio che si pensa e si reinventa breve può esplorare nuove forme di politica al di là del passaggio di contenuti strettamente politici¹⁷.

Attraverso un monitoraggio vigile e costante della scena del Duemila, Rodolfo Sacchettini¹⁸ ha colto nella presenza massiccia di format brevi – qui genericamente nominati "studi", à *L'ancienne*, come a richiamare le microdrammaturgie dei laboratori russi dell'inizio del secolo scorso – "quasi un'etichetta o piccolo marchio, una sorta di sigillo di garanzia della novità"¹⁹. E in particolare rileva la discontinuità tra

tativo di ripensare la relazione teatrale, per cui si veda, almeno, C. Valenti (a cura di), *Il teatro nelle case. Percorsi teatrali a confronto*, Bologna, Edizioni della Provincia di Bologna, 2001. Nell'ultimo decennio tuttavia il fenomeno ha conosciuto una precisa risemantizzazione, promuovendo originali esperienze e pratiche della creazione domestica e dell'accoglienza, ancora tutte da catalogare e da valorizzare nelle loro specificità.

¹⁶ I. Pezzini, *Forme brevi, a intelligenza del resto*, cit., p. 25.

¹⁷ Traggio l'osservazione da L. Mango, *Il teatro è politico?*, in S. Casi - E. Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, pp. 33-43: 35.

¹⁸ R. Sacchettini, *Sulla scena, questioni di formato*, in "Lo Straniero", n. 112, ottobre 2009, pp. 129-135.

¹⁹ *Ivi*, p. 130.

una pratica cosciente della sintesi (ad esempio in compagnie e gruppi storici come Società Raffaello Sanzio e Kinkaleri) – per cui “si sceglieva volontariamente la ferocia dello studio come impietoso formato che conduce alla forma finale e puro momento di sperimentazione”²⁰, oppure dove la brevità diventava un elemento drammaturgico pregnante – e quella che denuncia come “omologazione” corrente “o, ancor meglio, l’adesione passiva a un modello”²¹. Viene cioè contestato il fatto che la scelta della forma breve non risponda più a una reale necessità, a un preciso condizionamento che stimoli il lavoro, a una tappa intermedia di verifica del progetto scenico, bensì risulti dall’esplicito indirizzo di un sistema organizzativo e produttivo che invoca esperienze performative sintetiche, che predilige piccole creazioni. E non senza subire la soffocante morsa della novità che induce a produrre surrogati dello “spettacolo” (a serata intera, per intenderci), e che forza nella direzione di una superfetazione di prodotti di piccola scala – spesso esiti di processi di lavoro chiusi anzitempo e confezionati in interventi, azioni o brevi performance, procrastinando o addirittura eludendo il confronto con dimensioni di ampio respiro.

Sacchetti rimprovera in un certo senso alla nuova scena di adagiarsi su un modello comodo, di non metterlo in discussione, costringendosi così “all’interno di un recinto che permette di non approfondire i nodi reali, ma soltanto di accennarli e lasciarli sedimentare in una provvisoria superficie”²². La forma breve costituirebbe insomma un ipertrofico antefatto a un’opera abortita, cui si preferisce “un’atmosfera”, tutta basata “sull’efficacia dell’impatto visivo”: “ci si può accontentare – continua Sacchetti – di abbozzare un’immagine, di lasciar spazio a una luce particolare, di creare una struttura che, priva di un progetto, si consuma però a una velocità impressionante”²³. E qui rileva un tipo di operatività che impianta dispositivi più che opere e guarda alla grammatica, cioè al suo funzionamento, anziché generare senso:

numerosi sono i tentativi di costruire sulla scena una gabbia o una struttura. Non si tratta per la precisione di cercare una forma, il più delle volte si insegue un dispositivo, un meccanismo cioè per mostrare delle cose in maniera diversa e lo svolgimento solitamente riguarda il dispiegarsi delle sue possibilità. [...] Perché quando il “discorso” inizia a costruire la propria grana, quando gli ingredienti iniziano a rivelarsi e i colori a emergere lo spettacolo quasi sempre finisce. Termina cioè nell’esposizione del dispositivo visivo, nel mostrare alcune delle sue potenzialità, nella meraviglia fugace per qualche immagine costruita o poco più²⁴.

Il quadro e la casistica squadernati da Sacchetti riferiscono di uno stato di cose e di un andamento aderenti alla realtà, tuttavia le conclusioni ci appaiono sostanzialmente impressionistiche e condotte con un metro di valutazione che compara più che comprendere, che argomenta una discontinuità in termini peggiorativi senza però in-

²⁰ *Ivi*, p. 131.

²¹ *Ivi*, p. 132.

²² *Ivi*, p. 134.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, pp. 134-135.

dividuarne scaturigini e dinamiche. Ad esempio, rimangono sconnesse e rarefatte le cause concrete della forma breve: quanto e come ha contribuito un sistema organizzativo e produttivo affamato di novità a ingenerare esigenze di sintesi; quanto invece la ricerca della nuova scena ha prediletto l'istantaneità dei formati mutando a favore di una *natura dispositiva*; e infine quanto effettivamente il sopravvento delle arti visive abbia determinato l'estradiione linguistica dal teatro e delle sue misure. Tutti fattori che si coimplicano ma che non possono essere avulsi dalle pratiche di interazione che il teatro attiva e corrobora.

Probabilmente alcune circostanze hanno concorso a trainare la forma breve nel *formato*, cioè in un modello autoreferenziale e commercializzabile. Penso ad esempio alla richiesta che alcuni premi teatrali, come Scenario e il Dante Cappelletti, rivolgono ai giovani candidati di una presentazione in venti minuti del loro progetto di spettacolo – detto alternativamente “studio scenico”, potendo esprimerne o una sintesi o un *morceau*²⁵. Il vincolo dell'*exemplum* può talora costituirsi in alibi che induce l'artista a confezionare fin da subito un prodotto (quasi) finito, rinunciando spesso all'ultima fase di trasformazione in spettacolo *comme il faut*.

Alcuni festival del resto hanno riconosciuto nella forma breve una modalità di promozione e presentazione della scena giovane e indipendente al pubblico italiano. Penso in particolare alla sezione Alveare di Contemporanea Festival di Prato (un progetto destinato ad artisti emergenti e caratterizzante la manifestazione dalla sua fondazione nel 1999 fino alla nona edizione del 2011). Concepita come una zona franca nella quale ridefinire lo spazio scenico e la relazione con il pubblico, l'Alveare, articolato in più percorsi (detti anche Volumi) in spazi non deputati (come gli ex Macelli della città), si è posto come “il luogo dove le compagnie, gli artisti e gli autori sono liberi di esprimersi in percorsi creativi sganciati dalle necessità e dalle logiche di carattere produttivo e distributivo”²⁶. Le opere presentate potevano essere site specific o adattamenti di frammenti da spettacoli compiuti, altrimenti veri e propri studi, giustapposti paratatticamente, di una durata massima di venti minuti. Questo contenitore contribuiva a promuovere più formazioni e artisti compattandoli nel tempo e nello spazio, senza esporli a un frettoloso debutto, e inaugurava nello stesso tempo alternative modalità di relazione del pubblico coi nuovi linguaggi della scena. L'Alveare garantiva così di arricchire il programma con nomi nuovi, di offrire dei percorsi variegati a basso costo di allestimento, e pur tuttavia andava condizionando, suo malgrado, un orientamento creativo negli artisti verso formati sempre più standard. Le cosiddette serate a mosaico, come nel caso del significativo festival Drodessa a Dro (Trento), erano originariamente votate al superamento dell'idea di opera e di prodotto a favore del processo (inevitabilmente sempre più breve rispetto al passato), esattamente nello stesso tempo in cui la razionalizzazione delle risorse economiche e la numerosa compagine di nuovi artisti portavano a ideare strategie organizzative che

²⁵ Cfr. i bandi on line, <http://www.associazionescenario.it/premio-scenario.html>; e <http://www.tuttoteatro.com/>.

²⁶ Cfr. la presentazione su <http://www.contemporaneafestival.it/contemporaneafestival11/htm/alveare/alveare.htm>.

conciliassero la valorizzazione del nuovo e le sue qualità (sempre meno specificamente teatrali).

D'altronde il teatro contemporaneo concepisce la brevità in modo distinto da come veniva percepita e scelta precedentemente. Essa concorre oggi a radicalizzare alcuni caratteri del cosiddetto postdrammatico quali, tra gli altri, l'obliterazione della narrazione, l'antilinearità, la frammentazione, l'incremento della visualità, tutti votati però al superamento della rappresentazione a favore della *rappresentatività*²⁷.

Le forme attuali della brevità rispondono a un nuovo adattamento alla vita, alla realtà che si assume, anche quando iniziative come "A qualcuno piace (in)Breve", concorso nazionale di corti teatrali oggi alla sua terza edizione, e "La danza in un minuto", contest di videodanza a premi da cinque edizioni²⁸, potrebbero per spiriti troppo intransigenti venir bollati come aberrazioni di un sistema patologicamente viziato.

Si tratta a ben vedere di qualcos'altro: di una mutazione genetica che ancora attende di manifestarsi compiutamente.

Economie del teatro breve

Notoriamente la forma breve costituisce una qualità trasversale ai generi, il teatro di ricerca italiano al contrario ne ha fatto un *formato*, caratterizzato essenzialmente da un impianto a dispositivo e da una dimensione installativa (anche quando non è il risultato di un site specific). Come del resto rileva Alain Montandon, la funzione della brevità non deriva dalla qualità di ciò che è corto (vale a dire in termini di lunghezza e di volume), piuttosto "mira a una concisione formale determinata da specifici fattori di condensazione, sommarietà ed economia. La forma breve ha quindi una retorica, una stilistica e una poetica particolari"²⁹. In questo senso il teatro attuale porta alle estreme conseguenze i fondamenti della brevità, la sua economia, facendone una questione di linguaggio, per recuperare Jolles. Aspetti e rapporti formali caratterizzanti, come insiste la critica letteraria, quali la *concentrazione* (ovvero la precipitazione del senso dell'opera sul finale, grazie a una caratteristica chiusa in levare), e la *condensazione* (l'unità d'insieme e l'intensità emotiva), vengono apertamente messi in crisi nella creazione contemporanea (ma non diversamente avviene nei linguaggi mediali attuali), ripensando la forma breve proteiforme o addirittura *aperta*³⁰. L'andamento

²⁷ Cfr. M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione. Testo-base*, in "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008, pp. 7-14.

²⁸ Cfr. <http://aqualcunopiaceinbreve.altervista.org>; <http://www.coorpi.org>.

²⁹ A. Montandon, *Le forme brevi* [1992], Roma, Armando, 2001. Emblematica in tal senso è la pratica di espansione di materiale performativo sintetico su una temporalità lunga, come ad esempio nella creazione della compagnia Habillé d'eau *Camera* (2007), un lavoro sulla percezione da parte dello spettatore di blocchi di durata orientati nello spazio. Proposto in forma concentrata nell'Alveare pratese del 2007, è stato successivamente sviluppato in spettacolo dilatando i tempi di esposizione e sviluppo delle azioni, che andavano però a perdere la dirompenza di cui erano forieri nello studio iniziale.

³⁰ Sto declinando secondo il mio discorso alcune considerazioni sulla *short story* del critico letterario Ian Reid, citato in L. Innocenti (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short*

postdrammatico della scena invoca un'incompiutezza e sospensione che paiono contraddire i fondamenti della forma breve, attestandone invece una moderna mutazione. Se pensiamo alle operazioni che Ruggero Eugeni ha sottolineato come caratterizzanti tale economia (con riferimento soprattutto ai media), ovvero la *frammentazione* e la *ricomposizione*, oggi le forme brevi, precisa la semiologa Isabella Pezzini,

hanno spesso esasperato la forbice tra questi due movimenti, fino al punto da farvi scorgere il segnale emergente di un progressivo abbandono della necessità del momento ricompositivo. Questo movimento sarebbe legato all'avvicinarsi della fine, tra l'altro, di una sorta di dominio ideologico di una narritività compiuta e a dir poco consolatoria, che dalle vecchie tecnologie si sarebbe proiettata sulle nuove, in qualche modo intralciando vocazioni diverse e specifiche ai diversi sistemi espressivi³¹.

Negli audiovisivi brevi, similmente alle *short stories* nordamericane, si registra infatti una specie di ipertrofia della forma breve "classica": l'intreccio è avvilito a favore della registrazione di azioni non significative, o di stati di realtà così come appaiono, ma a detrimento dell'unità d'insieme e dell'impressione di totalità finale. Nella scena attuale, un esempio tra i più emblematici in questo senso si riscontra nella creazione *Sport* (2011, 20') della formazione ravennate gruppo nanou. *Sport* è un addensamento emotivo riposto nel raccoglimento interiore della performer e atleta Rhuena Bracci. L'opera sgrana i diversi momenti di preparazione alla performance atletica – una serie di evoluzioni ginniche tra le assi di un'impalcatura metallica – scanditi in atmosfere di luce che fendono lo spazio e tracciano un percorso effimero. Com'è proprio della drammaturgia di gruppo nanou, la narrazione è sfaldata in azioni fini a se stesse, che non rimandano ad altro da sé o i cui nessi causali sono stati irrimediabilmente spezzati. L'accostamento paratattico sigla una drammaturgia dove il filo narrativo riposa nel *bios* della performer, così come trovano un proprio ritmo e senso il training dell'atleta prima della prova. In *Sport* la vera azione, la performance autentica, consiste nell'esecuzione fisica dell'esercizio, alle sbarre, che non può essere rappresentata in quanto è. Quale centro performativo e nucleo drammatico, il "racconto" della performance atletica, vale a dire la sua esistenza al di fuori di un contesto sportivo, è affidato alla stereofonia dentro/fuori in cui è avvolta l'atleta – nella dialettica tra il coefficiente delle luci che perimetrano l'isolamento della performer e il design sonoro che amplifica l'onda di spalti urlanti – e ridotto alla co-esistenza tra scena e attrezzi di Rhuena Bracci. In questo modo la rappresentazione viene smantellata nel filtro della metafora sportiva per essere in seguito amplificata proprio in virtù di quel registro. Malgrado e grazie a una struttura a ring, *Sport* elude il compimento e depone nell'uscita dimessa dell'atleta la sua fine. La fine della visibilità dell'azione e, soprattutto, dell'evento scenico in quanto opera.

Questo esempio contribuisce forse a sfatare il pregiudizio per cui la brevità è sinonimo (o sintomo) di semplicità. Spesso, al contrario, un'azione essenziale dà luogo a una morfologia complessa. E nell'ordine del rapporto semplice/complesso consiste

stories, Pisa, Pacini Editore, 2013, p. 18.

³¹I. Pezzini, *Forme brevi, a intelligenza del resto*, cit., p. 24.

d'altronde lo scarto tra la forma breve del passato (prossimo) e il *formato* proprio della scena degli anni Zero.

Nella creazione delle compagnie dagli anni Ottanta in avanti la brevità può essere ricondotta ad almeno quattro funzioni o nature:

- quella di *pezzo* all'interno di uno spettacolo lungo, risultante da un insieme di pezzi (penso agli spettacoli di Pina Bausch, e alla sua drammaturgia per *stücke*, ma anche a quelli di Pippo Delbono, che usa una modalità compositiva simile);
- come tappa intermedia o studio preparatorio all'opera finita per verificare il lavoro e orientare il prosieguo della ricerca;
- come costola, escrescenza o "crescita", per dirla con la Società Raffaello Sanzio, di un progetto scenico, quando cioè alcuni materiali trovano durante il processo di lavoro un'organizzazione sintetica e performativa autonoma dallo spettacolo finale;
- in quanto tappa, episodio, nucleo o parte di un progetto scenico composito, sviluppato su una temporalità lunga e su più prodotti di diversa natura e dimensione.

La nuova scena del Duemila ridiscute profondamente questa fenomenologia della forma breve, a partire dal suo rapporto con lo spettacolo *tout court*. Le funzionalità sopra elencate vengono adesso attraversate e riapprontate in nuove proceduralità. La logica del pezzo è sottoposto a una dinamica altra rispetto all'ideazione e realizzazione dell'opera e molto ha a che fare con quella del progetto scenico, non più espresso come *ciclo* bensì come *cluster* (grappolo). La differenza è concettuale e sostanziale. Nel *progetto-ciclo* ogni singolo episodio è un prodotto autonomo che deriva da un nucleo ideativo centrale. Le diverse parti che lo compongono, pur nella loro difformità di genere e natura, costituiscono un *corpus*, così il ciclo diventa il contenitore delle singole produzioni oppure una *macro-opera*. Penso in particolare alle progettualità dello storico gruppo degli anni Novanta Fanny&Alexander coi progetti *Ada*, *cronaca familiare* (2003-2005), il recente *OZ* (2007-2010) e l'attuale *Discorsi* (2011-2014). Al contrario, nel *progetto-cluster* il "grappolo" di interventi esiste in quanto *super-opera*, risultante dalla trasformazione successiva delle sue singole parti che, una volta realizzate, non possiedono un'esistenza autonoma. Il processo creativo procede ora per migrazione dell'oggetto prodotto in quello della tappa successiva, cosa che può comportare la distruzione, la fagocitazione o la semplice citazione di quanto creato precedentemente. Si guardi allora tra gli altri ai progetti *Pharmakos* (2006-2010) di Città di Ebla, di cui rimane oggi replicabile il quinto e ultimo movimento³², e a *Fortuny* (2010-2011) di Anagoor, composto da una performance teatrale principale e da quattro episodi *site specific*, sorta di tappe verso la forma finale o suoi satelliti, come *Con la Virtù come guida e la Fortuna come compagna* (2010), risparmiato al "sacrificio" dei materiali prodotti per lo spettacolo conclusivo.

³² Cui va aggiunto il volume fotografico (2010) che sigilla il progetto in quanto *ultra-opera* o *opera altra*.

Un progetto scenico come *Motel. Personal Affairs* (2009-2011) di gruppo nanou certamente risulta atipico rispetto alla distinzione sopra tracciata tra ciclo e cluster. Pur privilegiando la tipologia della costellazione, le tre stanze di cui si compone, distinte e autosufficienti a livello di esistenza scenica, sono legate da una forte intertestualità ed esprimono delle dimensioni che possono incastrarsi in un'unica serata. Probabilmente *Anticamera* (2011), l'ultima ad essere stata realizzata ma collocata in apertura della trilogia, è emblematica di quello che è il *formato* contemporaneo: per la sua applicazione della brevità e per l'impianto a dispositivo. *Anticamera* è il distillato della prima e della seconda stanza, la loro miniatura (come suggeriscono i modellini degli arredi), la loro esistenza in scala e, letteralmente direi, in scatola: il *piccolo* formato di un cubo ospita un frammento d'interno negoziato tra il corpo elastico della performer e una sedia. Le due versioni in cui circola (di 40' circa e nella forma installativa [EP] di 20') registrano due temporalità brevi di cui la *short version* non è banalmente un estratto della lunga. Valorizzando l'impianto a dispositivo per una fruizione ridotta e con più repliche successive, *Anticamera* [EP] rivendica un suo valore espressivo e una sua completezza rispetto alla più estesa, ora rimetabolizzata in forma di leitmotiv.

Verso una provvisoria conclusione

L'economia espressiva della forma breve diventa nel contemporaneo degli anni Zero un'economia *tout court*, anzi un'economia plurale, investendo più livelli che non ineriscono alla sola ricerca linguistica ma riguardano anche la circolazione dell'opera attraverso più canali, contesti e luoghi. Certamente non si può negare che anche la nuova scena percepisca come canoniche alcune misure, ad esempio quella aurea dei 60 minuti, ma che preferisca un formato flessibile e modulare, facendo di necessità (di mercato) virtù (linguistiche).

Coesistono infatti differenti usi della brevità che ripensano modalità proprie del passato o di generi più popolari. È il caso di *TraScendere. Concerto sintetico per figure espressive* (2011) di ErosAntEros, nato come escrescenza di materiali performativi organizzati in forma installativa a partire dal progetto *Nimpha, mane!*; o degli spettacoli *Post-it* (2007) e *Dies Irae* (2009-2010) di Teatro Sotterraneo, “un gruppo – scrive Sacchetti, speciale affiancatore del collettivo toscano – abituato a lavorare con scene molto brevi, addirittura contratte, e che ha scelto spesso la brevità come cifra, o tempo privilegiato di espressione, entrando e uscendo abilmente dai meccanismi della gag [...]”³³. In *Post-it* il montaggio delle “scenette” è paratattico, gli stacchi cioè sono netti, senza giunture o dissolvenze perlopiù, sul modello dei comuni blocchetti adesivi, da cui il titolo; nel secondo invece, sottotitolato *Cinque episodi intorno alla fine della specie*, ad articolare gli episodi, di venti minuti ciascuno, è il modello televisivo della serie, seppur liberato dai meccanismi e limiti drammatici che il telefilm impone. Come in altri lavori del gruppo, la brevità, spesso in forma di sketch, diventa un idea-

³³ R. Sacchetti, *Sulla scena, questioni di formato*, cit., p. 132.

le grimaldello per affrancare la narrazione dalle sue pastoie comunicative e obliterare la storia attraverso lo strumento del comico. La comicità infatti diventa per Teatro Sotterraneo uno strumento spiazzante, talora estremo per la crudezza e radicalità che può raggiungere, ma nello stesso tempo funzionale drammaturgicamente in quanto economia dello shock³⁴ dentro un discorso smantellato *ab origine*.

Potremmo affermare che il teatro contemporaneo adotta la brevità come movimento sintetico pregnante, irrinunciabile, attuale, riapprontando la carica eversiva delle prime avanguardie. Il *formato* non è più allora una questione di lunghezza, non appartiene più (o non soltanto) al regime del tempo, e quindi della storia, ma si affranca anche dall'ambito della retorica breve, arrivando a non percepire più differenze sostanziali tra i suoi differenti prodotti. È il caso ad esempio dello spettacolo a dispositivo o a installazione – come nel succitato *TraScendere* –, dove però il dispositivo o l'installazione impiantati rappresentano, dal punto di vista dell'oggetto artistico-visivo, gusci vuoti se non sono agiti o abitati dal performer, quindi non fruibili di per se stessi. Penso in particolare ai lavori della compagnia Opera, basata a Roma, quali *Operette* (e in particolare la seconda), *Eco* (2012) e l'ultimo *MA / mains tenant le vide* (2014). L'impianto installativo è nelle creazioni³⁵ di Opera un coefficiente scenico molto sviluppato e a vista. In *Polittico* (2007), performance del “ciclo a staffetta” *Operette*, dedicate al tema (centrale) dello sguardo a teatro, si esercita il punto di vista dello spettatore su ciò che guarda in quanto visione parziale. Attraverso gli spioncini anamorfici di otto porte-pareti di un poliedro sbilenco, il visitatore cerca di spiare le fatiscanti maschere della Commedia rinchiuse in una *boîte*, claustrofobica e inquietante, per fantasmi. La lirica nostalgica di un Watteau che rappresenta e reinventa la Commedia dell'Arte in una chiave onirica e baluginante diventa qui la poco rassicurante immagine del Teatro, dove lo spettatore non è più incolpevole voyeur ma testimone di una scena tattile, attraverso appunto l'appoggio dell'occhio sullo spioncino, e parte integrante di essa. La struttura di *Polittico* viene riusata e ripensata all'interno di un “paesaggio in cui convivono diversi dispositivi di percezione”³⁶ che è *Eco*, installazione performativa che tematizza lo sguardo come riverbero, inganno e dissolvenza dei corpi, vivi e inorganici, della danzatrice Marta Bichisao e di una marionetta di fil di ferro. Il mito di Eco e Narciso ritorna nel rapporto di corpi, oggetti e loro simulacri lungo un percorso spazio-temporale che lo spettatore è libero di frequentare. I luoghi installativi sono quattro, di cui due principali: lo specchio d'acqua e la stanza di *Polittico*. C'è poi la marionetta appesa – ovvero distesa orizzontalmente al di sopra del poliedro e azionata all'interno di esso dalla performer-manipolatrice – e

³⁴ Recupero qui la nozione di “shock” introdotta da Patrice Pavis nella sua proposta di “semiologia integrata”, per cui si veda dello stesso *L'analisi degli spettacoli* [1996], Torino, Lindau, 2004, in part. pp. 381-383.

³⁵ Preferisco usare per questo progetto artistico il termine “creazione” piuttosto che “spettacolo”, non solo per la componente artigianale e fabbrile delle sue produzioni ma soprattutto per la destinazione/collocazione flessibile che può arrangiare l'opera (dal palco, allo spazio galleria, alla chiesa consacrata eccetera) proprio in ragione delle sue qualità visivo-installative.

³⁶ Dalla scheda dello spettacolo che consulto nel programma del Festival delle Colline Torinesi, XVIII edizione, 2013.

la sua proiezione dentro un quadro di luce sulla parete retrostante. Lo spettatore, come in *Polittico*, è un visitatore che esperisce in diversi modi l'orizzontalità, in quanto postura e come visione/orizzonte che le diverse postazioni di *Eco* suggeriscono di assumere o evocano. Nell'ultimo *MA / mains tenant le vide* l'idea di paesaggio astratto con figura femminile già presente in *Eco* è ora agita e svolta nella forma di una tela in movimento. Questo lavoro riposa nella ricerca di Bichisao sull'intercapedine spazio-temporale tra due corpi che tendono l'uno all'altro, nominata *Ma* in lingua giapponese, cui viene dato un orizzonte visivo e una traccia drammaturgica a partire dall'opera ispiratrice di Alberto Giacometti. È in particolare il suo bronzo *Mains tenant le vide* (1934) a stabilire un ponte tra il vuoto di *Ma* e l'architettura astratta e minimale della scena di Opera per questa creazione, attraverso l'assonanza del (doppio) titolo – “mani che tengono il vuoto” e “ora il vuoto” (*mains tenant* e *maintenant*) –, dove tempo e spazio riposano nel corpo desiderante e metamorfico della danzatrice.

In queste creazioni le nozioni di tempo narrativo, forma breve e durata della ricezione canoniche vengono a cadere: la messa in discorso e la messa in tempo non dipendono più, o quasi più, dall'opera ma dal *passo*, per recuperare Umberto Eco³⁷, dello spettatore. E probabilmente Opera è il progetto artistico più radicale e rappresentativo³⁸ nella direzione di quello che chiamerei *teatro installato* o *installativo*³⁹. L'espressione riconfigura da una parte il rapporto tra teatro e arti visive, dall'altro pensa alla sua *rilocazione*⁴⁰, al suo stare fuori dal teatro, ma anche al suo *oltre*, al suo *ex-census*, mobilitando ora, sensorialmente e attivamente (ma non partecipativamente), lo spettatore e che, comunque, quasi inevitabilmente, porta sempre al punto di partenza: il teatro.

³⁷ Mi riferisco a osservazioni intorno al tempo del discorso e al tempo di lettura. Cfr. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, in part. p. 73.

³⁸ Insieme sicuramente a Sineglossa, progetto con base ad Ancona ma presente quasi unicamente sulle scene transalpine. Anche nel gruppo diretto artisticamente da Federico Bomba – oggi riconfiguratosi rispetto agli apporti e alle specificità richieste – la natura dispositiva e le specificità installative sono evidenti dai primi lavori, quali *Pleura* (2007), fino all'ultimo *Eresia [bianca]* (2013), indagine intorno alle stratificazioni iconografiche sulla figura eretica e rivoluzionaria di Giovanna d'Arco.

³⁹ Nozione che ppronto a partire da quella di *cinema installato* o *installativo*, avanzata nell'ambito degli studi cinematografici sulle pratiche postmoderne, per cui rimando a M. Senaldi, *Doppio sguardo. Cinema e arte contemporanea*, Milano, Bompiani, 2008.

⁴⁰ Sulla nozione di “rilocazione”, sempre dall'ambito di studi e teorie sul cinema, si veda F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in “Fata Morgana”, n. 4, *Esperienza*, 2008, pp. 23-40.

Giorgia Nason

**NELLA CARNE E NEL LEGNO.
IL TEATRO DELLE FIGURE DI ZACHES TEATRO,
OPERA E TEATROPERSONA¹**

La marionetta si introduce nel teatro, o meglio, nel pensiero sul teatro quando il teatro si percepisce come teatrale, autonomo, affrancato dalla servitù realista o psicologica. La marionetta è dunque lo specchio di questo sogno, di un teatro sublime nel suo assoluto scenico².

Nel generale e post-moderno abbattimento dei generi la separazione tra teatro d'attore e teatro di figura si è assottigliato. Esiste un mondo, spesso inesplorato, in cui attori e oggetti animati condividono la scena in spettacolarità ibride, un'interdisciplinarietà affascinante e inquietante che sta interessando anche la filiera del cosiddetto "teatro di ricerca" contemporaneo.

Attraverso l'ampia (non) categoria delle *iperscene*³, Silvia Mei ha recentemente tracciato i punti essenziali della nuova scena italiana, sottolineando come la ridefinizione della componente attoriale in *figura* si accompagni in certi casi alla presenza di burattini, marionette e manichini. Oggetti semplici e potenti che insieme all'uso di maschere e ombre innescano nuovi interrogativi e nuove possibilità di significazione⁴. Il percorso di Opera, Teatropersona e Zaches Teatro⁵, pur nelle differenze stilistiche

¹ Il presente articolo rielabora e riassume il tracciato storico-critico esposto in G. Nason, *Il teatro delle figure. Teatropersona, Opera e Zaches Teatro attraverso il filtro della marionetta*, Tesi di Laurea Magistrale in Teorie e Culture della Rappresentazione, Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo, Università di Bologna, a.a. 2012-2013. Quando non specificato le citazioni degli artisti provengono dalle interviste realizzate da chi scrive nel 2013 e poi raccolte in appendice alla tesi. Dove non indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

² W. Kryszinski, *Un désordre sophistique. Rêves et métamorphoses de la théâtralité moderne*, in "Puck. La marionnette et les autres arts", n. 4, *Des corps dans l'espace*, 1991, p. 13.

³ Cfr. M. Petruzzello (a cura di) *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; e J. Lanteri (a cura di), *Iperscene 2*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009.

⁴ Cfr. S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in "Annali Online di Ferrara - Lettere", VII/2, 2012, pp. 232-245. In questa sede la studiosa fa riferimento in particolare alle compagnie Santasangre, Città di Ebla, Muta Imago, Zaches Teatro, Pathosformel, Opera, Teatropersona, Anagoor.

⁵ Teatropersona (Castiglione Fiorentino, AR) è una compagnia indipendente che riconosce nel *teatro della morte* kantiano la propria tensione estetica e pedagogica. Fondata nel 1999 e diretta da Alessandro Serra – autore a cui ascrivere regia, suoni, luci e drammaturgia – snoda il proprio percorso di ricerca attraverso spettacoli per adulti e bambini, integrando lo studio dei principi biomeccanici al Teatro Corporeo di Yves Lebreton, nonché alle arti marziali e alla tradizione teatrale giapponese, in una concezione barbiana di corpo extra-quotidiano.

Zaches Teatro (Scandicci, FI) è un gruppo di creazione collettiva composto da Luana Gramegna (*sguardo sul corpo*), Francesco Givone (*sguardo sullo spazio*, scenografo e costruttore di maschere e

e poetiche di queste tre compagnie, esemplifica quanto il teatro di figura, inteso nel senso più ampio di teatro che enfatizza l'uso di oggetti inanimati, possa essere riconosciuto come un *livello* nella creazione di ricerca contemporanea.

Il teatro di figura viene quasi unicamente letto in Italia come genere, spesso ghetizzato quando non autoghettizzante, che vuole l'oggetto animato punto focale della pratica artistica⁶ e sarebbe dunque impreciso applicarne la terminologia al teatro di ricerca del nuovo millennio. La marionetta (intesa, salvo specificazioni, come sinonimo di "figura animata" - in linea con la terminologia adottata negli studi di settore) è però un oggetto *ultra generis*, dai confini mutevoli, che dal Novecento in avanti ha costantemente dialogato con il teatro d'attore, la danza, il cinema, le arti visive a fronte del suo progressivo solidificarsi in immaginario artistico⁷. Come definire dunque quella porzione di teatro che nella marionetta trova un orizzonte di ricerca? Il neologismo *teatro delle figure*, che qui avanzo, oltre a fornire una cornice comune al lavoro di Opera, Zaches Teatro, Teatropersona e a tutti quei percorsi che, pur non definendosi appartenenti al genere, ne prelevano teorie e tecniche. Esso permette di convogliare svariate declinazioni del teatro di figura, purificandolo dal settorialismo cui è spesso relegato, mentre promuove un'idea di marionetta come immaginario artistico-creativo. La formula è al plurale perché si riconosce la stessa presenza dell'attore come ulteriore *figura*. Superando la tradizionale nozione di personaggio, questi procede ora a realizzare una concezione non narrativa e non psicologica del fatto artistico, per cui la marionetta e il burattino si elevano ad auspicabili modelli.

Dalla figura a organismi di materia

Rientrando nella filiera della ricerca novecentesca o, per dirla con Luigi Allegrì, toccando il rapporto tra la quotidianità della persona e l'artificialità della figura costruita per arte, gli attori di questo teatro delle figure portano su di sé *involucri corporei o gusci* (terminologie care a Teatropersona e a Opera) che – pur senza raggiungere le costruzioni plastiche di Schlemmer – costringono a sottostare alle leggi della For-

marionette) e Stefano Ciardi (*sguardo sul suono*). Nata nel 2006, a partire dall'influenza del teatro d'avanguardia russo di Akhè e Derevo lavora intorno alla commistione dei linguaggi – danza, mimo, teatro di figura – portando avanti una ricerca sulla maschera, sul movimento, sull'improvvisazione e sulla musica dal vivo.

Opera, *gruppo di ricerca artistica* nato nel 2005 in seno al progetto Officine Valdoca, comprende Vincenzo Schino (*cura della visione*), gli attori Marta Bichisao (*cura del movimento*), Gaetano Liberti, Riccardo Capozza, lo scenografo Emiliano Austeri e l'organizzatore Marco Betti. Interrogandosi intorno al problema della creazione artistica, Opera indaga il teatro come contenitore in grado di comprendere le discipline della rappresentazione nell'integrazione dei linguaggi.

⁶ Il recente volume *Il mondo delle figure* (a cura di L. Allegrì - M. Bambozzi, Roma, Carocci, 2012) è la prima raccolta in Italia che contempla tradizione, innovazione tecnica e immaginario novecentesco, restituendo uno sguardo più ampio al panorama nazionale, spesso invece appiattito su sterili posizioni filologiche che non aprono a un confronto.

⁷ Per analisi del teatro di figura moderno e contemporaneo in relazione al teatro *tout court*, e agli altri territori dell'espressione artistica si rimanda alla rivista francese "Puck. La marionnette et les autres arts" e agli studi di Didier Plassard, fine teorico della marionetta e riferimento imprescindibile.

ma. Costumi, trucco e maschere celano e trasformano la carnalità dell'attore, portandolo al grado di immagine super-umana (o anche sub-umana). La *figura* si rivela così fusione di una stratificazione di riferimenti letterari, pittorici, immaginifici, e della sua vivificazione. Corpo-mente faticosamente teso alla corporeità e alla propria materialità fisica asciugata da presunti stati psicologici, l'attore deve trovare il modo, attraverso processi di improvvisazione, ripetizione e allenamenti specifici, di calzare la figura rispettandone l'essenza incisa nella forma esteriore. Si potrebbe dire: di entrarvi come la mano entra nel guanto del burattino, sottraendo la propria umanità a favore di un'immagine che la trascenda. Egli si pone così a servizio non di una rappresentazione quanto di un *organismo*: un microcosmo oltre-quotidiano che, conscio della propria artificialità, tenta di far toccare allo spettatore l'invisibile attraverso la materia.

La narrazione, procedendo per scene paratattiche slegate da rapporti di causa-effetto, rifiuta la parola (se non come *phoné*⁸), in una più generale idea di spettacolo come *visione*, ri-presentazione di immagini archetipiche esplicitamente fondate sui concetti di memoria, silenzio e sogno. Estrae da testi, immagini e immaginari le potenzialità dinamiche ed estetiche della materia, vengono offerti dei *quadri di visione*⁹ in cui cose e persone sono poste sullo stesso piano. Ed è la relazione anti-gerarchica tra i segni, riconosciuta come elemento primario della ricerca contemporanea, ad assecondare l'associazione con il teatro delle marionette. Per quanto non esista una drammaturgia della marionetta, le sue diverse manifestazioni condividono due caratteri: sono le azioni e non la parola (forzatamente *off*) a produrre il gioco scenico; la marionetta, in quanto materia inerte, ha la stessa natura della scena e degli oggetti che la circondano, organizzati questi ultimi come elementi "attivi" in "un universo fluido, dove – fatte le debite differenze di tecnica e modalità di movimento – scene e personaggi cooperano in un comune progetto drammaturgico-evocativo"¹⁰.

In atmosfere polverose, "sporcate" da una patina di usura, nella totale assenza di tecnologie digitali e con largo impiego di *objets trouvés* (che richiamano il bio-oggetto), le immagini si susseguono incessanti, oniriche e visionarie, comunicando attraverso la materia: la luce, la musica, gli oggetti e i corpi degli attori, agiti in spazi liberi da intenti decorativi. E se è vero che la sottrazione di tutto ciò che non è essenziale produce un effetto sostanzialmente simile a quello che si ha sul palcoscenico di animazione¹¹, la centralità del corpo in movimento e degli oggetti, sospesi nello spazio altro del palco, amplifica la sensazione che le *figure* non siano altro che perturbanti marionette senza

⁸ Le compagnie qui presentate utilizzano molto raramente la parola come portatrice di significati, preferendo piuttosto la sostanza fonica e la *fisicità* dei suoni umani. Sulla *phoné* nella ricerca teatrale, si veda almeno il numero monografico di L. Amara - P. Di Matteo (a cura di), *Teatri di voce*, in "Culture Teatrali", n. 20/2010.

⁹ Per l'accezione di *quadro di visione* in ambito teatrológico, si veda S. Mei, "In *figura theatrum*". *Su archi e cornici come dispositivi (meta)teatrali*, in M. De Marinis (a cura di), *Rappresentazione – Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, in "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008, pp. 56-65.

¹⁰ L. Angelini, *Le tecniche del teatro di figura*, in L. Allegri - M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure*, cit., p. 45.

¹¹ J. Mc Cormick, *Il teatro di figura di Samuel Beckett*, in F. Marchiori (a cura di), *Beckett&Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, p. 20.

fili. Esseri che “non esistono come volontà espressiva in se stessi, [ma] valgono soltanto per quello che fanno”¹², e impongono allo spettatore – che pur si abbandona alla ricezione emozionale dell’accadimento scenico – di assumere un ruolo attivo e decifrare gli oggetti-segni posti sulla scena, colmando i vuoti lasciati da meccanismi sintetici.

Le brevi quanto intense relazioni tra attori, marionette e ombre assumono dunque una nuova prospettiva:

La presenza di attori di legno o di luce, su una scena concepita per degli attori viventi, indica che uno dei punti in cui questi linguaggi diversi si incontrano sia quello della rimessa in questione della funzione dell’attore¹³.

Le figure animanti ora si rispecchiano nelle figure animate, condividendo con esse lo stesso piano di esistenza e ampliando le possibilità interpretative.

Zaches Teatro e Teatropersona, o l’utopia della marionetta

Il concorso *Beckett&Puppet* indetto dal CTA – Centro Teatro d’Animazione di Gorizia nel 2006 e dedicato ai linguaggi del teatro di figura, ha visto partecipare (e vincere) Teatropersona con *Beckett Box* e Zaches Teatro con *One reel*. Pur non appartenenti al genere, le due performance indagano linguaggi riconducibili al mondo della marionetta, non solo nell’utilizzo di ombre e oggetti animati ma soprattutto nella particolare presenza scenica dell’attore. Teatropersona e Zaches Teatro hanno del resto enucleato una poetica simile, dove coincidono molti riferimenti e maestri e dove l’immaginario della marionetta è posto in primo piano.

Grande teatro è quel momento in cui lo spettatore diviene testimone dell’in-testimoniabile, non vedendo altro che la propria immagine riflessa all’infinito. L’unico linguaggio indagabile in questo senso è la forma, emancipata da qualsiasi pretesa di contenuto e immolata al vuoto [...], la forma formante dell’archetipo. [...] In questo senso pratichiamo un teatro di figura, dove l’attore non scimmiotta la marionetta ma, umilmente, ne assorbe il potenziale espressivo¹⁴.

Dalla forma al contenuto. Così come l’emozione espressa dalla materia inanimata non vive nell’oggetto ma nello sguardo di chi ne accoglie il movimento, *l’attore talismano*¹⁵, grande ambizione di Teatropersona, dev’essere in grado di sostenere il vuoto della propria “insignificanza” di fronte allo spettatore. Allo stesso modo Zaches Teatro

¹² R. Leydi - R. Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi del repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milano, Edizioni Avanti, 1958, p. 61.

¹³ B. Eruli, *Le compagnon secret*, in “Puck. La marionnette et les autres arts”, n. 11, *Interférences*, 1998, p. 7.

¹⁴ Alessandro Serra per Teatropersona in G. Graziani (a cura di), *Hic sunt leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, p. 276.

¹⁵ Cfr. A. Serra, *L’attore talismano*, in F. Marchiori (a cura di), *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2012.

lavora sul concetto di *attore icona* (ispirato da Pavel Florenskij¹⁶): attraverso la metafora del corpo-marionetta l'attore cerca di diventare un tramite tra lo spettatore e la visione, aspirando alla supermarionetta craighiana. Assorbire l'essenza della marionetta significa infatti rielaborare le istanze primo-novecentesche, quando, travalicando la pratica scenica tradizionale, la marionetta assurge a vero e proprio "mito collettivo che percorre le teoresi e le pratiche dei rinnovatori artistici e teatrali"¹⁷, presentandosi soprattutto come immagine della lotta al Naturalismo. Com'è noto E.T.A. Hoffmann e Heinrich von Kleist fornirono a registi e drammaturghi modelli per una nuova recitazione: il primo aprendo con i suoi automi meccanici al filone del grottesco, il secondo, attraverso il celebre scritto *Il teatro delle marionette*¹⁸, anticipando l'utopia di un attore che tenda alla Grazia nel suo farsi pura azione. Ed è su questa linea che si trova il collegamento storico tra il teatro d'attore, il teatro di figura e il *teatro delle figure* di Zaches e Teatropersona, i cui percorsi si snodano – implicitamente o esplicitamente – intorno agli scritti di von Kleist e di Hoffmann ma anche a partire dalle teorie di Craig, Mejerchol'd e Kantor. Ovvero lungo quei percorsi in cui la ricerca di un attore conscio del proprio meccanismo gestuale si modella a partire dall'immagine della marionetta (colei "che aspira a creare e non a riprodurre la realtà" per mostrare finalmente "l'arte dell'uomo"¹⁹) e del manichino ("modello per l'ATTORE VIVO" che "porta il segno dell'aspetto oscuro, notturno, sedizioso del processo umano"²⁰).

La lezione dei maestri porta la marionetta e il mondo perturbante degli automi a imporsi come immagine privilegiata nella disposizione di un nuovo corpo scenico. Nella *Trilogia della memoria e del silenzio* di Teatropersona – *Beckett Box* (2006), *Trattato dei manichini* (2009), *AURE* (2011) – questo aspetto è evidente fin dai primi istanti, quando le figure che emergono dal buio si manifestano come agenti silenziosi dai volti immoti, o celati dal costume, che letteralmente si "attivano" o vengono attivati al contatto con altre figure, passando da immobilità totali a rigorosissime partiture ritmiche e danzate in cui ogni azione viene miniaturizzata.

È la "marionettizzazione dell'attore", per cui la scomposizione del corpo, la ricomposizione in partiture gestuali spezzate e la ripetizione quasi ossessiva, portano lo spettatore a trovarsi di fronte a veri e propri fantocci destabilizzanti, che si muovono e agiscono come se fossero attratti o respinti da forze (fili?) invisibili. La matrice è la scomposizione biomeccanica – in particolare nell'esasperazione dell'*otkaz* (rifiuto) – integrata a originali percorsi d'allenamento che "rispondono alla stessa esigenza di studiarti,

¹⁶ Riferimento costante e proficuo per Teatropersona e Zaches Teatro è P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Adelphi Edizioni, Milano, 2012.

¹⁷ Per un percorso più approfondito sulla metafora della marionetta nel Novecento e il suo utilizzo pratico, si veda almeno: L. Allegri, *La marionetta fra tradizione e utopia*, cit.; L. Allegri - M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure*, cit.; D. Plassard (a cura di), *Les mains de Lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charleville-Mézières, Editions de l'Institut International de la Marionnette, 1996.

¹⁸ H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, Genova, Il Melangolo, 2000.

¹⁹ V. E. Mejerchol'd, *Vi sono due teatri di marionette*, in Id., *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 112.

²⁰ T. Kantor, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 216-217.

tu in quanto attore e in quanto essere vivente, come fossi un oggetto”²¹. Ad esempio, nel *Trattato dei manichini*, dall’opera omonima di Bruno Schulz, le figure elaborano la propria partitura danzante a partire dalla frammentazione del gesto in pose, ricavate dai principi dall’animazione cinematografica “passo uno”, o *stop motion*.

L’allenamento per lo stop motion è [...] quello che ci ha fatto crescere di più in senso verticale, perché lavori proprio sul muoverti come una marionetta, un pupazzo, e sul tempo, su quei frammenti di sospensione, di morte, sull’essere manipolato e manipolatore allo stesso tempo²².

Le tre attrici del *Trattato* danzano da una postura all’altra trasformando in ideogrammi le lettere di un nuovo linguaggio gestuale per creare – come voleva Schulz – “una seconda volta l’uomo a immagine e somiglianza di un manichino”²³. Perché solo il manichino e la marionetta sono in grado di mostrare l’essenzialità e la purezza del gesto, e altresì di evocare la vita attraverso una parvenza di morte. Ed è nell’apparizione in *Beckett Box* delle due marionette animate a vista, *unicum* nel percorso di Teatropersona, che si leggono i concetti fondamentali della poetica della compagnia: come figure *vuote* per antonomasia, riproducono in piccolo i principi regolatori dell’arte dell’attore e lo studio delle manifestazioni esterne dell’emozione. Nell’inespressività dell’attrice che le manipola, figura già di per sé marionettizzata, si legge invece il dettato del *Fûshikaden* zeamiano e dei maestri-manipolatori del Bunraku. Costante nelle figure di Teatropersona, il volto immoto è ciò che permette di far emergere la *persona* e non il personaggio, avvicinandosi all’archetipo.

Anche per Zaches Teatro la biomeccanica e l’annullamento del volto quotidiano sono la base di quella sottrazione di umanità tanto ricercata, che si realizza però in modi diversi. In *One reel* (2006) e nel successivo *Faustus! Faustus!* (2008) le atmosfere beckettiane e l’immaginario gotico sono letti attraverso un filtro deformante, traducendosi nell’utilizzo di un’integrale *maschera grottesca*:

L’attore deve essere pronto a mettersi a completa disposizione della maschera, lasciare che questa gli indichi la natura del personaggio e lo porti a plasmare il proprio corpo fino a renderlo scultura in movimento²⁴.

Strumento di amplificazione e perfezionamento dell’espressività corporea, alla Decroux, con le ovvie differenze, la maschera si vivifica nel rispetto della forma, già di per sé stilisticamente associabile al regno dei *puppets*. Ma sono le precisissime partiture biomeccaniche a “marionettizzare” i personaggi, individuando nel ritmo – esattamente come nel teatro di figura – il fattore primario di costruzione del gesto e il collante drammaturgico.

²¹ Valentina Salerno (attrice della compagnia fino al 2013) in F. Marchiori (a cura di), *Teatropersona*, cit., p. 75.

²² *Ivi*, p. 93.

²³ B. Schulz, *Il trattato dei manichini*, in Id., *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, Torino, Einaudi, 2008, p. 38.

²⁴ Dalla scheda di presentazione del laboratorio *La maschera grottesca* consultabile online, <http://www.zaches.it/laboratori/maschera.html>.



Teatropersona, *Beckett Box* – ph. Alessandro Serra.



Zaches Teatro, *One Reel* – ph. Francesco Givone.

E qui si fa del resto pienamente ricorso a linguaggi riconducibili al teatro di figura. La scena vede la compresenza su uno stesso piano dell'attore con le ombre, i pupazzi e gli oggetti (illogici, grottescamente ridicoli, seppur niente affatto comici), utilizzati non solo in riferimento alla loro funzione ma in tutto il loro potere semantico: sia l'atmosfera scenica che lo sviluppo narrativo sono spesso definiti dal loro semplice accostamento o dalla loro interazione. Gli oggetti svolgono una funzione equivalente agli esseri umani, fino all'ambiguità e alla confusione, ad esempio, con le marionette a bastone usate in qualità di doppi. In *One reel* il pupazzo Lucky-Godot porta maschera e costume stilisticamente identici a quelli degli attori. Ponendosi sullo stesso livello di realtà, esso restituisce alla scena una diversa gradazione di presenza ed esplicita il dissidio tra materia inanimata e pretesa di umanità, come nel caso del pupazzo meccanico di Margherita (esplicito riferimento all'Olympia di Hoffmann) rispetto alle fantasie ossessive e ricorrenti di Faustus: una donna danzante dai movimenti di articolati di bambola.

Nei successivi spettacoli, più dichiaratamente di teatrodanza, la maschera grottesca dei primi anni si declina in nuove strategie.

Il *mascheramento* è diventato un principio. E gli strumenti per renderlo realtà scenica si sono ampliati, per quanto comunque l'idea di un corpo-marionetta rimanga (Luana Gramegna).

La natura umana degli attori viene annullata non più solo da maschere ma anche attraverso il buio, la luce e l'ombra, mentre il corpo da fantoccio-personaggio si fa icona a partire dalle *visioni* pittoriche di Goya (*Il fascino dell'idiozia*, 2009) e Hokusai (*Malbianco*, 2010). Ciononostante, tecniche provenienti dal teatro di figura continuano ad essere utilizzate: *Malbianco* fra i riferimenti nipponici individua il Bunraku e le maschere mobili del Dengaku, mentre in *Fascino* frammenti di corpo e volti inquietanti di lattice danzano emergendo da un buio che appare pastoso, ottenuto dal teatro su nero (una tecnica di animazione che permette ai manipolatori di restare occultati, mentre gli oggetti sembrano muoversi autonomamente sulla scena). Ogni arto, ogni composizione di linee spezzate è una figura, che viene portata alla luce e manipolata dal danzatore come parte di sé e contemporaneamente esterna a sé.

L'ombra liminare e il perturbante

Non solo modello per l'attore, la marionetta costituisce un'immagine potente, insinuandosi nel *teatro delle figure* per il fascino ambiguo evocato dalla sua essenza. Essa è un oggetto-*limen*, che coniuga con la propria presenza fisica termini dicotomici: natura/artificio, animato/inanimato, vita/morte.

È nella particolare declinazione del teatro delle ombre che il carattere liminare della figura si esplicita maggiormente: la sagoma di corpi inondati di luce porta con sé il segno dell'oscurità e della morte mentre lo schermo, membrana

di separazione tra due mondi, diventa per le tre compagnie una superficie dove proiettare oggetti e sagome per sintetizzare passaggi drammaturgici (come ne *Il Principe Mezzanotte* (2008), una delle favole per l'infanzia di Teatropersona) e da utilizzare precipuamente per moltiplicare e destrutturare la figuralità degli attori. In questo senso *Il fascino dell'idiozia* e *Malbianco* si concludono nel raddoppiamento dei corpi degli attori trasformati nel proprio simulacro, mentre nel *Trattato dei manichini* la carnalità delle attrici viene trasportata nella bidimensionalità di figure nere, nettissime contro lo schermo bianco, rivelando per un breve istante uno spazio altro, una dimensione alternativa allo scorrere delle immagini luttuose che popolano lo spettacolo.

La valenza tanatologica della figura animata è tale da essere percepita anche all'interno delle forme spettacolari più secolarizzate. E però, a differenza di quanto accade nella cultura asiatica, in cui "il naturale prolungamento del mito nella storia" ha permesso alle figure di mantenere il contatto con il divino²⁵, in Occidente la possibilità di una *coincidentia oppositorum* si è spezzata, trasportando la marionetta nel regno del "perturbante". È esattamente nella zona d'incertezza tra i due piani che il movimento della figura antropomorfa realizza tutta la sua potenza evocativa e inquietante.



Teatropersona, *Il Trattato dei manichini* – ph. Daniela Neri

²⁵ Cfr. M. Casari, *Vita e artificio. Il teatro di figura*, in G. Azzaroni - M. Casari, *Asia, il teatro che danza. Storie, forme, temi*, Firenze, Le Lettere, 2011.

Opera. La deformazione rivela l'umano

Lo spazio della soglia viene particolarmente indagato da Opera, quando contrappone la carnalità dell'attore all'uso di mezzi che, celandola e disvelandola, ne amplificano la presenza.

Il nostro utilizzo della maschera, dell'artificio meta-teatrale, della pittura reale in scena e della marionetta ci ha permesso di lavorare sull'energia del doppio. Sulla forza di un corpo morto, di un volto morto, di una figura morta, animata e illuminata da un organismo vivo. Da un corpo che respira e fa respirare anche le immagini e gli oggetti²⁶.

A differenza di Teatropersona e Zaches Teatro non è nei movimenti degli attori quanto nella loro relazione con oggetti-limite che si ritrova qui un *teatro delle figure*. Ad oggi infatti la compagnia individua nell'animale in ascolto e nel sentire pre-umano la tensione del lavoro dell'attore²⁷. Per quanto tra marionetta e animale non vi sia contrapposizione, entrambi rappresentano un abbassamento dell'Io: "Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggianti e imperiosa"²⁸.

Ciononostante non sono poche le figure che richiamano il mondo della marionetta, con l'utilizzo di maschere, trucco e posticci in cui il corpo dell'attore è celato, e spesso poi spogliato. Inquietanti, deformate, in atmosfere da incubo grottesco (*à la* Quay Brothers), le figure di Opera attraversano le complesse macchine eterotopiche che sono gli spettacoli, veri e propri dispositivi visivi dove la ricerca sullo *sguardo* e il *figurale* deleuziano incontrano, almeno nei primi anni, l'immaginario del circo e dei burattini.

Opera è un errore, una baracca di burattini montata male che da un momento all'altro potrebbe crollare. E ne è consapevole²⁹.

Una delle metafore a cui le figure stesse sono legate è dunque quel piccolo corrispettivo esasperato dell'umano, legato alla terra e agli umori, violento e viscerale, che più si è confrontato con le debolezze dell'uomo, le sue angosce e le sue paure³⁰. Da *Opera* (2006) a *Voilà* (2008) la compagnia applica il proprio filtro deformante agli immaginari della tradizione occidentale, confrontandosi con Pulcinella, Arlecchino, Punch e Pinocchio. Nel prologo di *Opera* Arlecchino è un'iconografia in movimento dalle movenze di marionetta, maschera infernale³¹ che traghetta lo spettatore nello spazio dell'invisibile, nel *luogo*

²⁶ Opera, *Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, Castiglioncello, 20 novembre 2011, materiale inedito gentilmente fornito dalla compagnia.

²⁷ "È abbassandosi, facendosi più piccolo, nel senso di una riduzione dell'io, che l'uomo può incontrare lo sguardo animale e cogliervi qualcosa che lo riguarda". F. Marchiori, *Negli occhi delle bestie. Visioni e movenze animali nel teatro della scrittura*, Roma, Carocci, 2010, p. 66.

²⁸ H. von Kleist, *Il teatro delle marionette*, cit., p. 25.

²⁹ Dalla scheda di presentazione dello spettacolo: <http://www.operaweb.net/Teatrografia-opera.html>.

³⁰ Cfr. A. Cipolla - G. Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano (Pisa), Tivillus, 2011.

³¹ Cfr. J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

dei fantasmi. Analogamente *Voilà* si apre con l'immagine di una piccola baracca: al suo interno i burattini Arlecchino e Pulcinella assolvono il proprio compito di "citazione", evocando il fascino e il terrore degli spettacoli di strada e mostrando una decapitazione grottesca, in cui la tradizionale violenza del burattino perde la propria comicità. Poi la tela della baracca si sventra, rivelando il burattinaio nascosto, un Clown, che entra nel buio della scena aprendo lo spettacolo: la rottura della forma rivela il nucleo sotteso, e i burattini sono la porta d'accesso al carosello impietoso di figure deformate che è lo spettacolo.

A partire da *Voilà* va imponendosi la Bambola, figura che attraversa la seconda fase di ricerca della compagnia con le creazioni *Limite (anticamera)* (2009) e *Sonno* (2010). Maschera integrale di porcellana, crepata dal tempo e dall'usura, imbottita di piume, lana e polvere, la Bambola si auto-sventra manifestando il proprio corpo di carne. Come le attrici-manichino di *Teatropersona*, come le maschere spezzate degli *Zaches*, essa rovescia, amplificandolo, l'*Unheimlich* freudiano: se le marionette di legno insinuano "il dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato"³², le figure marionettizzate portano lo spettatore a chiedersi se questi esseri umani, vivi, appartengano o meno al regno degli oggetti.



Opera, *Sonno* – ph. Umberto Costamagna

³² S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Borin-ghieri, 1991, p. 277.

In *Polittico* (2007) questa analogia perturbante è esplicita: all'interno di un dispositivo visivo composto da otto porte (a cui si accede tramite "spioncini") la figura mascherata di Pulcinella batte ripetutamente le proprie mani posticce, di legno, contro le pareti. Come un burattino senza burattinaio trasforma il luogo in una baracca, rovesciando la tradizione degli spettacoli di strada verso l'interno. Lo stesso dispositivo visivo viene riutilizzato in *Eco* (2012), tappa di un percorso che mostra la stratificazione della riflessione intorno allo *sguardo* e alla dimensione della *soglia*, in cui è la marionetta, tradizionalmente eterea e danzante nel suo movimento di secondo grado (generato cioè da un impulso esterno da sé), ad assurgere a immagine privilegiata. Una figura di metallo dagli arti sottili come spilli è sospesa sopra la "baracca" ma legata da lunghi fili di nylon all'attrice, nascosta al suo interno. Si assiste evidentemente a un ribaltamento della tradizionale immagine del marionettista-demiurgo, elevandosi ora la marionetta stessa, seppur per brevi istanti, a manipolatore che anima l'essere umano.

Forse quello che facciamo noi non è né teatro di figura né teatro d'attore. Ci sono corpi che si muovono e si scambiano energia, [...] energia cinetica, di respiro, di ritmo e di sospensioni. La marionetta e l'essere umano sono dei mezzi per praticare una relazione. Per non essere nell'uno o nell'altro corpo, ma essere *tra* (Vincenzo Schino).

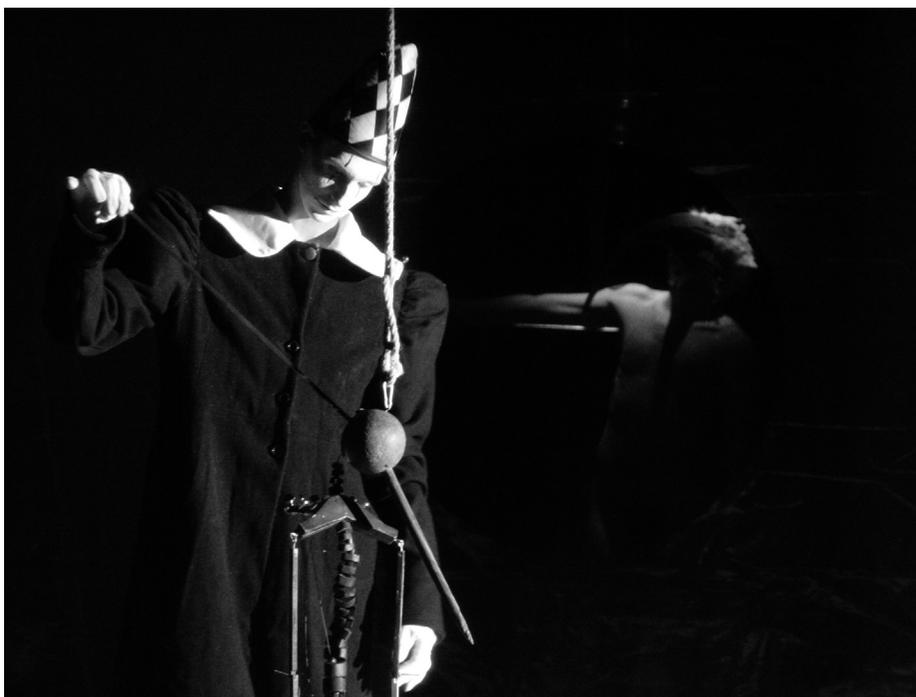
La dicotomia organico/inorganico si esplicita nell'ambigua relazione tra i corpi, così come già era stato in *Opera* nella scena in cui Pinocchio, marionetta "scheletrica" ed essenziale, viene delicatamente animato dal Clown. Incrociando i loro sguardi con quelli degli spettatori, le due figure esemplificano il principio di "manipolazione etica" recentemente espresso da Didier Plassard, secondo cui la contemporanea manipolazione orizzontale (a vista) introduce un particolare legame tra attore e marionetta:

Avvicinandosi al corpo del marionettista, la figura contemporanea entra [nello] *spazio della responsabilità*, diventa quasi allo stesso momento, perché fragile, perché piccola, perché in una situazione di dipendenza, un'immagine pungente della relazione con l'altro³³.

Il Clown, manifestazione dell'essere umano e figura centrale nel percorso di *Opera*, seguendo i movimenti di Pinocchio, osservandolo, non si limita però a farne lo specchio dell'Altro, ma si fonde con esso andando a creare un'unica intercorporalità. Insieme, le due figure raddoppiano la dimensione dell'alterità, trasformandosi in un volto da proteggere nella sua realtà degradata e costringendoci contemporaneamente "a guardare in faccia le nostre paure, il nostro ridicolo, i nostri impulsi primitivi, le nostre fragilità" e ad "allargare lo spettro delle immagini della condizione umana"³⁴.

³³ D. Plassard, *Etica ed estetica sulla scena contemporanea: la figura come immagine dell'altro*, in S. Brunetti - N. Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette tra tradizione e sperimentazione*, Bari, Edizioni di Pagina, 2014, p. 142-143 (corsivi miei).

³⁴ *Ivi*, p. 145.



Opera, *Sonno* – ph. Umberto Costamagna

Nella figura è la presenza

La compresenza di figure-attori e di attori-figure moltiplica i piani di lettura e le possibilità interpretative dello spettatore, tanto più in spettacoli che non si definiscono appartenenti al "teatro di figura" e in percorsi artistici che, a ben vedere, non ne utilizzano i linguaggi continuativamente. La lezione della marionetta sembra essere stata introiettata nella ricerca attorica di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona, pur non manifestandosi più – con l'eccezione del recente *Pinocchio* (2014) di Zaches Teatro – nella presenza di oggetti e tecniche direttamente derivanti dal mondo delle figure. Ciononostante non si può ignorare che l'utilizzo di burattini, pupazzi, maschere e ombre sia stato determinante nell'orientare il carattere della loro ricerca. La marionetta allora, pur non facendosi oggetto ultimo di indagine e unico linguaggio espressivo, rappresenta però un *livello* della creazione.

I linguaggi della marionetta, rilanciati dalle sperimentazioni delle avanguardie storiche, sembrano essere compatibili e fecondi in quelle ricerche in cui la concezione della scena tende all'*organismo*, alla creazione cioè di un'opera d'arte.

La marionetta, che è sempre stata considerata un oggetto ibrido, inclassificabile e perciò inquietante, è stata intesa come veicolo di un linguaggio visivo com-

plesso e di un interrogativo fondamentale sull'alterità e l'eterogeneo, poiché ricorda che la rappresentazione è impossibile al di fuori di un processo metaforico e di condensazione. Allo stesso modo, non è certamente un caso se si assiste sempre più sulla scena alla presenza di un nuovo corpo, meno biologico e più teatrale. [...] In entrambi i casi si assiste alla riduzione del reale in un linguaggio visuale e metaforico, che è sempre stato quello della marionetta³⁵.

La costruzione di un dispositivo teatrale *organico* prevede un corpo in grado di farsi segno aperto, eliminando la propria presunta centralità e garantendo la stessa importanza a ogni elemento della scena, sia esso un oggetto, un costume o la luce. Attraverso la marionetta, l'ombra e la maschera-*persona* l'attore riduce (e amplifica) se stesso facendosi *figura*, un essere vuoto che vive lo stare in scena non come mera illustrazione ma come vera e propria *presenza*.

³⁵ B. Eruli, *Melting Pot*, in "Puck. La marionnette et les autres arts", n. 13, *Langages croisés*, 2000, p. 9.

Chiara Maccioni

IL TEATRO SECONDO ANAGOOR, MUTA IMAGO, PATHOSFORMEL. PICCOLO LESSICO ESSENZIALE¹

Anagoor, Muta Imago e Pathosformel sono tre compagnie di punta del teatro di ricerca italiano proiettate in un orizzonte internazionale, la cui scrittura scenica è fortemente improntata ad aspetti performativi e visuali². Accomunate anche da caratte-

¹ Il presente articolo è un estratto rielaborato a partire da C. Maccioni, *La nuova performatività nel teatro italiano degli anni Zero. Anagoor – Muta Imago – Pathosformel*, Tesi di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo, Università di Bologna, a.a. 2010-2011. In particolare, vengono qui citati ampi stralci dalle interviste, poste in appendice alla tesi, che chi scrive ha realizzato ai referenti delle tre compagnie tra dicembre 2011 e febbraio 2012.

² Anagoor nasce nel 2000 a Castelfranco Veneto, su iniziativa di Simone Derai e Paola Dallan, ai quali si aggiungeranno successivamente Marco Menegoni, Moreno Callegari, Serena Bussolaro, Gayanée Movsisyan, Eliza Oanca, Monica Tonietto e molti altri, facendo dell'esperienza un progetto di collettività. Dopo un intenso lavoro sulla trilogia dell'*Oresteia*, nel 2008 la compagnia mette in scena con *jeug un dialogo autentico seppur senza parole tra essere umano (la performer Anna Bragagnolo) e animale (una giumenta non addestrata), che non dimentica filtri e contraddizioni tra naturale e culturale. Il 2009 è l'anno di *Tempesta*, dove i vortici della Natura e della Storia sono rivisti attraverso gli umori della pittura di Giorgione, *genius loci* di Castelfranco e figura manifesto con cui il gruppo si presenta al Premio Scenario ricevendo una segnalazione speciale. Nel 2011 Anagoor entra a far parte del progetto Fies Factory e del network internazionale APAP - Association of Performing Arts Presenters. Fra il 2010 e il 2011 la compagnia lavora all'articolato *cluster* di performance dedicate alla figura di Mariano Fortuny, alla memoria e all'eredità culturale: il progetto si conclude con lo spettacolo *Fortuny*. A questo lavoro seguiranno il film-concerto *Et manchi pietà*, sulla vita della pittrice Artemisia Gentileschi, il lavoro teatrale *L.I. Lingua Imperii* e la prima regia dell'opera musicale *Il Palazzo di Atlante* di Luigi Rossi (1642), nell'ambito della 63° Sagra Musicale Malatestiana di Rimini. Nel giugno 2014 al Festival delle Colline Torinesi ha debuttato *Virgilio Brucia* e nel 2015 *Santa Impresa*, un lavoro di condivisione artistica con Laura Curino, che ne è anche l'interprete, prodotto dal Teatro Stabile di Torino. Cfr. www.anagoor.com.

Muta Imago è un progetto di ricerca artistica e una compagnia teatrale nata a Roma nel 2006 e ora con base a Roma e a Bruxelles. È guidato da Claudia Sorace (regista, attrice) e Riccardo Fazi (attore, musicista, drammaturgo) ma composto da quanti vengono coinvolti nella produzione dei singoli progetti. È alla continua ricerca di forme e storie che mettano in relazione la sfera dell'immaginazione con quella della realtà presente: umana, sociale e politica. Per questo realizza spettacoli, performance e installazioni dove lo spazio è quello della relazione e del conflitto tra l'essere umano e il suo tempo. Lo spettacolo *Pictures from Giban*, che ha debuttato nel novembre 2013 al Romaeuropa Festival, e i progetti *Una settimana nella vita* e *Art you lost?* – quest'ultimo realizzato insieme a Luca Brinchi, Roberta Zanardo del collettivo Santasangre, Matteo Angius e la Compagnia Lacasadargilla – si confrontano con questo tema specifico. Tra i vari premi ricevuti, nel 2009 la compagnia ha vinto il Premio Speciale Ubu, il Premio dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro e il premio DE.MO./Movin'Up. Il 2015 vede il debutto della regia musicale su *Hyperion* di Bruno Maderna e *Bartleby* di Hermann Melville. Cfr. www.mutaimago.com.

Pathosformel è un progetto artistico che nasce nel 2004 dall'incontro tra Daniel Blanga Gubbay e Paola Villani all'Università IUAV di Venezia. Daniel possiede una formazione più legata alla storia dell'arte, Paola invece più tecnica e di design. *La timidezza delle ossa*, loro opera prima, riceve la segnalazione

rizzanti modalità produttive e dai circuiti distributivi in cui si sono trovate e si trovano ad operare, le compagnie disegnano con i loro percorsi una mappa di relazioni e luoghi in grado di consegnarci uno spaccato del variegato panorama del teatro indipendente nostrano, che negli ultimi anni sta registrando un'incoraggiante vivacità e ricchezza (in termini di qualità e presenze) nonostante le crescenti difficoltà economiche.

Pur nella forte originalità di intenti e risultati scenici, la loro opera indaga una sfera comune in cui la parola – quantomeno pronunciata “dal vivo” – è assente³. Generazione di (poco più o poco meno che) trentenni, allevati nella culla della civiltà dell'immagine, hanno scelto di orientare la loro pratica scenica in una direzione strettamente performativa, dove la sospensione della parola ha fatto spazio a tappeti di rumori sin-

speciale nell'edizione 2007 del Premio Scenario, guadagnando una forte attenzione da parte di artisti e operatori teatrali. Si avvia così un percorso eccezionalmente fortunato per il duo veneto d'adozione, che nel 2008 entra a far parte di Fies Factory One, il progetto triennale di Centrale Fies a sostegno della creazione contemporanea. A completare con *La timidezza delle ossa* il “dittico” della visione, arriva lo spettacolo *Volta*: una performance in cui dal buio emergono solo i frammenti dei corpi in movimento ricoperti di cera. Nel successivo *La più piccola distanza*, la presenza umana in scena è sostituita da grandi quadrati che si muovono lungo una struttura pentagrammata. Nel 2008 Pathosformel riceve il Premio Speciale Ubu, nel 2009 il Premio Iceberg del Comune di Bologna. Dello stesso anno è *Concerto per harmonium e città*, una performance che unisce alle sonorità dell'armonium, mixato a suoni urbani campionati, gli imprevedibili percorsi che si disegnano all'interno di una mappa cittadina. La preparazione dello spettacolo *La prima periferia* (2010) ha visto Villani e Blanga Gubbay impegnati in una lunga serie di laboratori (intitolata *La collezione*) tenuti in molte città d'Italia, al fine di “accumulare materiale gestuale” per lo spettacolo che vede in scena tre performer ed altrettanti modelli anatomici. Dal 2011 anche Pathosformel è nel network europeo APAP. Con *Alcune primavere cadono d'inverno* (2011), in collaborazione con il gruppo post-rock elettronico Port-Royal, è di scena la duplice danza di un *breakdancer* e di una busta di plastica svolazzante. *An afternoon love* (2011) è l'assolo d'allenamento del giocatore di basket professionista Joseph Kusendila. Ultimo lavoro, in coproduzione con Santarcangelo 2012-2014, è il progetto *T.E.R.R.Y.*, uno “studio sulla competizione” articolato, prima ancora che in una creazione performativa, in tre diversi esperimenti: un'installazione luminosa (#1); un piccolo orto botanico (#2); ed un laboratorio per bambini tenuto da altri bambini (#3). Di Pathosformel segnaliamo anche la data di “fine”, dato che il duo formato da Paola Villani e Daniel Blanga Gubbay ha deciso di chiudere i battenti, “sottrarsi” – secondo le loro stesse parole – considerando di avere esaurito la ricerca sinora condotta col progetto artistico Pathosformel. *Disparition* rappresenta l'ultimo tassello, profondamente coerente, del loro percorso artistico. Culminato con una rassegna monografica degli spettacoli realizzati dal 2007 al 2013, in occasione del festival Drodesea 2014, *Disparition* si è presentato attraverso una call agli spettatori: una pagina vuota online è stata per alcuni mesi a disposizione per le descrizioni di ogni spettacolo, così come è rimasto nella memoria di ciascuno: “La descrizione dello spettacolo può essere di un'unica parola, una singola frase o un testo estremamente lungo; può essere una sensazione, il racconto di una scena, l'immagine che vi è rimasta in mente o il tentativo di una reportage integrale di ciò che succedeva. [...] I vostri contributi non saranno riportati integralmente ma, sommati e ricomposti, andranno a costituire una descrizione collettiva. I contributi possono essere firmati o anonimi: [...] i vostri nomi [...] compariranno tutti assieme come co-autori di questa documentazione soggettiva di un percorso artistico. Cfr. la sezione Disparition su http://www.centralefies.it/news/disparition_194.html.

³ Ciò è parzialmente vero, se si estende l'ottica in particolare alle primissime e alle ultime produzioni di Anagoor e Muta Imago. In particolare, a partire dal 2012, Anagoor è arrivato a portare in scena, oltre a un ricco repertorio corale internazionale (persino in lingua armena), la parola poetica dell'epica latina: con una straordinaria prova d'attore, Marco Menegoni in *Virgilio Brucia* declama in latino il II libro dell'*Eneide*. Anche i Muta Imago hanno integrato la parola del performer nei lavori che indagano il rapporto tra tracce e identità, ovvero la performance *In Tabrir* e *Pictures from Giban*, che racconta la rivoluzione araba attraverso i materiali condivisi sui social media dai suoi protagonisti.

tetizzati, a canti distorti elettronicamente, a liriche dal sapore antico, a pause di silenzio totale che fanno rimbombare i rumori in scena di passi su rovine (*Displace* di Muta Imago), di ventilatori azionati (*Tempesta* di Anagoor), di rimbalzi di pallone (*An afternoon love* di Pathosformel). Il loro è un teatro di suggestioni sonore e visive, di romantiche istantanee urbane (Pathosformel), di immagini che racchiudono l'enigma di simboli interdetti (Anagoor) o che si schiudono nella loro potenza evocativa (Muta Imago). È un teatro che ha smesso (per ora) di questionare la frontalità scenica della visione, ma che si interroga profondamente sulle modalità di relazione con il pubblico. La tecnologia non è una costante: per alcuni è cifra stilistica all'interno del momento spettacolare (un esempio su tutti, gli schermi led di Anagoor); talvolta, invece, i pixel video e i suoni campionati vengono lasciati fuori dal momento spettacolare (si vedano, ad esempio, alcuni lavori di Pathosformel come *La più piccola distanza*).

In ogni caso, nonostante i cortocircuiti del tecnologico, in tutti i percorsi è intracciabile una "concezione artigianale del lavoro scenico" su cui già il critico Gianni Manzella invitava a soffermarsi (estendendo il discorso anche ad altre compagnie della medesima "zona di giovane teatro", qui non affrontate)⁴. Oltre alla matericità di alcune scenografie, o a una concezione della macchinistica profondamente analogica, *artigianale* significa anche cura del dettaglio come dell'insieme, adesione al proprio lavoro e fatica fisica – di chi costruisce pezzo per pezzo le proprie visioni, i propri muri, i propri mondi scenici, le proprie esistenze in relazione a questi. Illuminanti in tal senso le parole di Claudia Sorace, co-fondatrice di Muta Imago:

Tutto nasce dal progetto che decidiamo di affrontare, quello è il momento cruciale, l'inizio. Da quella prima scelta tutto discende a pioggia, o, meglio, tutto viene minuziosamente costruito su misura, a seconda delle necessità di questa piccola creatura che dobbiamo far crescere. Uno dei primi passi è quello di capire quali sono le persone coinvolte nel progetto, con chi si porta avanti il viaggio. Poi tutto viene costruito completamente da noi, almeno così è stato fino ad ora. Questa credo sia una delle cose più belle, ma anche più onerose della nostra condizione di compagnia indipendente. Non so se ormai riusciremo a fare diversamente. Perché la questione fondamentale è che il progetto non sta solo nel risultato finale, nello spettacolo. Al contrario il momento dell'incontro con il pubblico è solo la punta dell'iceberg. Sotto c'è un lavoro che comprende le questioni più pratiche (ricerca spazi, economie, logistiche...) e quelle più teoriche: significa ricalibrare continuamente quello che si sta facendo. Il nodo, quello che fa la differenza, credo abbia a che vedere con il continuo riportare il piccolo particolare della propria pratica al disegno più grande. Ogni piccolo gesto o decisione quotidiana andranno a costruire la parte sommersa dell'iceberg, e di questo si deve essere consapevoli. Come ci si rapporta con le persone, come si racconta il proprio lavoro, la cura con cui si stabiliscono i periodi di prove e la perizia con cui si avvita un bullone, tutto questo costruisce lo spettacolo dalle sue fondamenta e ne determina il risultato⁵.

⁴ G. Manzella, *Lost in translation. Un nuovo teatro per gli anni Dieci?*, in "Art'O", n. 30, estate 2011, pp. 19-28: 19.

⁵ Cfr. il contributo scritto in aggiunta all'intervista a Riccardo Fazi/Muta Imago, in C. Maccioni, *La nuova performatività...*, cit., pp. 171-200: 182.

Le diverse poetiche delle compagnie si sono sviluppate in contesti produttivi che presentano alcuni punti di affinità e vengono perseguite attraverso un investimento globale da parte di questi giovani artisti. Esse hanno come punto di forza una “propositività” che va al di là “della generale solitudine o la mancanza di speranza nel futuro su cui qualcuno si interroga”⁶ e che può essere riflessa in certi scenari apocalittici, evocati e declinati secondo i rispettivi stili.

Citando la critica e studiosa Roberta Ferraresi – con riferimento, tra gli altri, al lavoro di Anagoor e Pathosformel, ma estendibile anche a quello di Muta Imago –, la nuova performatività degli anni Zero intende instaurare “un originale rapporto con la realtà che precede e segue la scena”, abbandonando un’idea di performance che “esibisca” il quotidiano, il “letterale”:

Esiste un teatro che, immerso nella decadenza del potere biopolitico – in cui l’individuo è minacciato (come artista, come uomo) dal continuo venir meno della responsabilità individuale, mutato in spettatore silente di linee di governance sempre più indecenti – tenta di dire la sua, di reagirvi, di rifare della scena un luogo di incontro, di pensiero e, perché no, di resistenza. Certo lo fa con i suoi strumenti, quelli dell’estetica, della composizione, dell’azione. Forse ad innescare di possibili percorsi di riappropriazione della vita (culturale, sociale, politica), offrendo spunti e suggestioni spesso di un certo spessore, che poi sta anche ad altri – a chi guarda, a chi segue – condurre nella quotidianità, in linea con quello che essi sono: arte, quindi sempre più che arte-vita. C’è chi parla di astrazione e di mania concettuale, di intimismi e di autoreferenzialità del nuovo teatro, ma essa ha origine e fine nella realtà in cui si sperimenta, e spesso le rivendica con una forza spiazzante⁷.

Multiformi sono gli approdi dei percorsi di ricerca di questo teatro, (volente o nolente) figlio delle ricerche in chiave analitico-astratta e delle drammaturgie d’immagine che hanno permeato i decenni teatrali trascorsi. Ad esso non è imputabile un’etichetta. Provenienti da formazioni diverse, a volte non prettamente teatrali, questi artisti si ritrovano a fare gruppo o coppia (estendendo la propria progettualità ad altre professionalità dentro e fuori il teatro), con funzioni interne che si sono andate definendo nella pratica teatrale, o che vengono ridefinite di volta in volta a seconda del tipo di progetto che, per necessità artistica, viene scelto di affrontare. Capaci di (auto)organizzarsi nell’affrontare il ventaglio di aspetti che costituisce e circonda la loro opera, il loro è un approccio in apertura nei confronti dello spettatore. L’incontro con esso è predisposto nella misura in cui creano, nei loro mondi, un decisivo spazio d’intervento per lo spettatore, che è stimolato, quando accetta il dialogo, a sviluppare un proprio percorso al suo interno, a riallacciare i fili di una possibile narrazione e a costruire personali mondi di senso.

Anagoor, Muta Imago e Pathosformel sono l’esempio di come la scena italiana sia capace di intraprendere, con originalità, coerenza e dedizione, personali linee di ricerca, portando nuova linfa (e nuove esigenze strutturali) alla realtà teatrale contemporanea.

⁶G. Manzella, *Lost in translation*, cit., p. 19.

⁷Roberta Ferraresi, *Qualche appunto tra scena e realtà*, in “Il tamburo di Katrin”, 24 settembre 2010.

nea. Quando parlo di “esigenze strutturali”, mi riferisco in particolar modo all’impasse che stanno vivendo queste giovani compagnie, nate e cresciute intorno a premi (under 35 e non solo), progetti di residenza e sostegno, e affermatesi soprattutto all’interno dei festival. Il destino di queste compagnie è anche legato a quello delle strutture che sinora hanno assicurato loro appoggio e visibilità e che oggi si trovano in una difficile situazione – proprio quando, per queste strutture, si sta palesando la necessità di una ridefinizione dei loro ruoli all’interno del sistema teatrale. Ad esempio, alcuni festival, nati per essere vetrina del nuovo, stanno intraprendendo un percorso di “ampliamento” del proprio ambito di azione, in conseguenza del mancato ponte tra le realtà che ospitano e promuovono e le stagioni teatrali (per cui molte giovani compagnie si ritrovano ad avere “un’intensa attività estiva a livello di circuitazione e un inverno molto più pigro”, come fa notare uno degli artisti intervistati⁸). Già alcune strutture festivaliere, inoltre, hanno cominciato a divenire i principali o unici coproduttori di queste compagnie (che, quasi sempre, sono i primi produttori di se stessi), o a contribuire alle loro produzioni attraverso residenze, progetti specifici, appoggio alla gestione/amministrazione e visibilità. Inoltre queste strutture stanno intraprendendo una riflessione che le porta a crescere nel territorio in cui operano al di là del periodo, più o meno circoscritto, del festival, anche per sopperire a certe mancanze del sistema teatrale “ufficiale”.

Di seguito proponiamo alcuni termini-chiave, o suggestioni, che sono stati declinati secondo la propria consapevole sensibilità dai componenti intervistati delle tre compagnie. In particolare: per Anagoor, sono state selezionate e riportate le risposte di Simone Derai; per Muta Imago, quelle di Riccardo Fazi; per Pathosformel, di Paola Villani⁹.

Parola

Simone Derai: Sono due i lavori in cui non c’è la parola, nel nostro percorso – anche se spesso si travisa perché lo “spot” è arrivato solo da un certo punto in poi. **jeug-* e *Tempesta* sono lavori che arrivano a non avere la parola perché esprimono una cosa che non riescono più a dire. Per cui discuterne a livello razionale è abbastanza scomodo.

Riccardo Fazi: Non abbiamo niente contro la parola, non ci sono delle prese di posizione particolari, semplicemente bisogna riuscire ad uscire dall’imbarazzo della ripetizione, riuscire a trovare dei modi in cui anche la parola sia una reazione a qualcosa che succede veramente in scena, come credo che abbiamo fatto nei confronti

⁸ Cfr. intervista a Simone Derai, in Chiara Maccioni, *La nuova performatività...*, cit., pp. 147-170.

⁹ L’intervista con Simone Derai e Marco Menegoni di Anagoor si è svolta il 17 dicembre 2011 presso La Conigliera, lo spazio teatrale della compagnia a Castelminio di Resana (TV). Quella con Riccardo Fazi di Muta Imago, il 7 gennaio 2012 in un caffè romano. Successivamente, è stata integrata con un contributo scritto di Claudia Sorace, impossibilitata a essere presente il giorno dell’intervista. Quella a Paola Villani di Pathosformel si è svolta il 2 febbraio 2012 a Bologna, presso l’abitazione dell’artista, nonché sede legale della compagnia.

del gesto. Fissati il punto A e il punto B, il tragitto tra A e B accade davvero e può variare – nella scena delle lampade, in *Lev*, queste si muovono ogni volta in modo diverso e Glen [Blackall, l'attore protagonista] reagisce ogni volta in modo diverso, da quando la prima lampadina cade, a quando lui deve sollevare la lastra di plexiglass per l'esplosione. Certamente con la parola è molto più difficile. Se parlo di imbarazzo è in riferimento ai nostri due primissimi spettacoli, che erano di parola: io scrivevo un testo e, mettendolo in scena, era semplicemente imbarazzante vederlo ripetere a memoria dagli attori, che facevano una fatica incredibile per far sembrare che quelle parole fossero dette per un'esigenza reale. Ci abbiamo sbattuto la testa per due anni.

Le scelte in merito agli altri segni della scena portano un altro problema rispetto alla parola: negli spettacoli fatti fino ad ora, a livello sonoro, c'è una compattezza generale che impedirebbe alla parola detta dal vivo di entrare – sicuramente sarebbe una parola microfonata, amplificata per coerenza con un tappeto sonoro che attraversa lo spettacolo dall'inizio alla fine e, in generale, con un mondo che entrerebbe in crisi se dovesse essere affrontato con la parola.

Negli spettacoli che abbiamo fatto fino adesso c'è parola. Non c'è parola detta dal vivo per i motivi che ho detto e che riguardano il riuscire a farlo in maniera sincera. Ma c'è la parola registrata, che usiamo molto ed è di due tipi: la parola poetica (in *Comacina* o negli interventi in *Displace*, dove è una parola in soggettiva, è il racconto di una persona mentre in scena avviene il racconto di gruppo) e la parola diegetica (la televisione in $(a+b)^3$ o le domande del dottore in *Lev*, che intervenivano coerentemente a un mondo in cui i segni, come un'immagine o un video, arrivavano all'improvviso).

Nel nostro processo di lavoro costruiamo dei mondi inizialmente vergini che devono essere abitati dalle persone che ci stanno dentro. Il modo in cui loro reagiscono a questi mondi dà la struttura, la drammaturgia dello spettacolo – contro o a favore della linea narrativa che ti eri imposto di seguire. C'è qualcosa di biblico: è la persona che viene chiamata ad abitare un luogo inizialmente vergine. Quando abbiamo iniziato a lavorare a *Displace* c'erano solamente i tagli di luce, tutto il resto è venuto in seguito alle richieste delle persone che abitavano quello spazio. Quello del performer è quindi un ruolo importantissimo nel lavoro di ricerca che cerchiamo di fare. Chi è lì dentro è lì dentro veramente: non si pretende di raccontare qualcosa che sia vero, ma si pretende che accada davvero. *Displace* ha avuto lo scarto quando sono arrivate quelle macerie, quella materia che è presente in misura molto minore (quasi ininfluente) nel precedente *La rabbia rossa*. Malgrado la sequenza centrale di *Displace* sia, bene o male, la stessa de *La rabbia rossa*, gli esiti sono completamente diversi. Si tratta sempre di creare, di costruire (e c'è dietro qualcosa di simile a un intruglio chimico) qualcosa che spinga a un'azione o che porti a una reazione. Così, per noi, anche la parola vorrebbe essere una reazione a qualcosa.

Paola Villani: Non c'è stata fino a adesso. Non venendo da una formazione teatrale, la parola è anche lo strumento che sappiamo gestire meno. Quando hai un obiettivo in testa, la cosa più semplice è pensare in base agli strumenti che sai controllare meglio. La parola non fa parte di questi; inoltre ha un portato molto più diretto, è l'esplicitazione di qualcosa: posso far vedere un tavolo oppure dire "tavolo". È uno strumento che dice

tanto, rispetto a come noi siamo abituati a trattenerne. Per il nostro modo di procedere è molto difficile riuscire a integrarla nel lavoro e finora non è capitato, ma non è una cosa che ci precludiamo a priori, potrebbe tranquillamente rientrare in un lavoro futuro – e per quello credo che dovremmo fare due anni di laboratori!

Ricerca

S.D.: È il teatro che facciamo e che riconosciamo in altri (ad esempio in Pathosformel e Muta Imago). Se ci chiedono: “che teatro fate?”, non ci viene da rispondere: “teatro contemporaneo”. Infatti pur riconoscendo tutto quello che questo significa o ha accumulato in questi ultimi anni come senso, non lo troviamo un termine esaustivo per quello che facciamo – sarà per un suo abuso, sarà perché in realtà non specifica alcunché, dato che “contemporaneo” ha innanzitutto un senso cronologico e possiamo dire di essere contemporanei a tantissime cose in questo momento.

R.F.: È importantissima, è quello che facciamo. Tutti i nostri sacrifici vengono fatti in nome della possibilità di ricercare. Potremmo smettere di farli e preparare uno spettacolo in un mese. Ma il tempo è ricerca e noi ci concediamo il lusso del tempo. Secondo me è un termine che va rivalutato e che va liberato da tutte le scorie degli anni Settanta, in cui indicava anche dei linguaggi. Per me, “ricerca” è una pratica. Alla base di questa pratica c’è il divertimento.

P.V.: È la base. Quando si comincia a lavorare, si cerca qualcosa che non si sa.

Drammaturgia

S.D.: È il termine che noi usiamo per indicare i rapporti tra gli elementi, il loro concatenarsi, secondo una natura di schema, di albero genealogico, di mappa o atlante. Noi però chiamiamo questi rapporti “drammaturgia”, perché informano quella che è la linea di sviluppo scenica, dal primo all’ultimo secondo di esecuzione del lavoro. C’è una nostra pigrizia di fondo nel non scriverla: delle volte lo facciamo *a posteriori*.

R.F.: Tutto è drammaturgia, non c’è un elemento dello spettacolo che non sia drammaturgia: la luce, il suono, lo spazio, i gesti, la parola. Ogni scelta è drammaturgia. Anche nella nostra vita c’è una drammaturgia del quotidiano: le cose che facciamo, i tempi e le durate, il loro montaggio. Ecco: drammaturgia è montaggio. È un’altra parola che andrebbe liberata: non ha niente a che fare con la storia o con il tema, ma è una questione di come vengono allestiti i tempi.

P.V.: Un nodo problematicissimo, quanto mai affascinante. Per noi si traduce per lo più nella costruzione di una struttura che cerchi un equilibrio tra l’essere narrativa e non esserlo affatto, tra l’essere chiara e non esserlo affatto. Pur partendo da una pro-

blematica drammaturgica, che è quella del “che cosa sto raccontando”, il racconto va smembrato, sminuzzato e congiunto, a un certo punto, col problema ritmico e della sostenibilità del lavoro, per creare dei punti di attenzione o di rilascio, che raccontino delle cose diverse, a partire anche da strutture ritmiche diverse. È una costruzione più vicina alla coreografia, piuttosto che alla vera e propria costruzione drammaturgica legata al testo. Ma quello a cui la coreografia è sottoposta è davvero un problema drammaturgico – e questo spesso ci viene contestato. È possibile creare un equilibrio nel punto di congiunzione di queste due cose. È un crinale: a volte sei più da una parte, a volte più dall'altra, ma l'importante, per noi, è rimanere su quel crinale.

Interpretazione

S.D.: Ho pensato per prima cosa all'interpretazione di un testo, anziché all'interpretazione attoriale. Lascerei così la cosa: interpretazione come una sorta di traduzione, di ponte, che è anche trasmissione ed ha quindi a che vedere con la comunicazione.

R.F.: È una parola che non mi piace tanto. Nella nostra pratica di lavoro, in prova con i performer, la usiamo in senso negativo come cosa da evitare, agli antipodi di quello che chiediamo alle persone in scena, utilizzando il verbo “essere” (essere in quel luogo, in quel modo) e “fare”.

Forse, interpretare è una cosa che chiedo più allo spettatore che all'attore in scena. Significa relazionarsi a qualcosa che non si conosce e capire quanto di sé ci può essere dentro quella cosa. La relazione con gli spettatori durante gli spettacoli è sicuramente attiva e passa attraverso un piano puramente emotivo e non razionale-intellettuale. I primi spettatori siamo noi e ci rendiamo conto se una replica funziona o no, perché siamo i primi ad emozionarci. È prevista una fatica e un lavoro da parte di chi partecipa all'esperienza spettacolare. La storia è il pretesto che noi utilizziamo per portare le persone in un luogo dove poi devono trovare il loro personale modo di starci. Non per forza devono cadere in uno stato di continua empatia; è come se dovessero essere vigili, presenti a se stessi, ma pronti a dimenticare.

P.V.: Non esiste, non so di cosa stai parlando...

Corpo

S.D.: È indubbio che il nostro primo slancio (propensione, tendenza) sia figurativo. Per figurativo s'intende proprio il lavoro sulla figura umana, quindi il corpo è centrale come interprete o traduttore di segni, anche astratti. Infatti il corpo è contemporaneamente capace di tradurre sia il sentire, sia lo schema concettuale che sta dietro all'opera, in rapporto a tutta una serie di elementi che costituiscono la scena.

Forse soprattutto nel nostro teatro, che si scontra con la macchina, con la complessità, con il peso freddo del rapporto con il virtuale, il corpo vivo dell'attore ha la forza

di traghettare, far scintillare l'aspetto emotivo della questione, attraverso le figurazioni che consegna agli occhi dello spettatore. Anche la musica è un medium fantastico, ma – a meno che non si tratti di un canto dal vivo – credo che sia meno interessante.

R.F.: È un problema, un accidente. Viene messo continuamente in discussione, in crisi. Eppure in teatro il centro è l'essere umano con il suo corpo, in rapporto a ciò che lo circonda. Il corpo è l'elemento principale di quel meccanismo “a reazione” di cui parlavamo prima: raccontiamo storie attraverso la reazione del corpo a una situazione, a un mondo, a uno stato d'animo.

Quando abbiamo iniziato il lavoro su *Displace* con *La rabbia rossa*, venivamo da un percorso in cui il corpo degli attori veniva continuamente negato, filtrato da soglie fisiche, pannelli, nebbia, luce. In *Lev* e in $(a+b)^3$ il corpo viveva continuamente nella dialettica tra presenza e assenza. In *Madeleine* il corpo veniva rifiutato in nome della messa in scena di uno stato d'animo. *Madeleine* è uno spettacolo sul sogno, e del sogno vuole restituire la sensazione soggettiva: nello specifico vuole rendere il particolare rapporto che nel sogno abbiamo con il nostro corpo e con lo spazio che ci circonda, un rapporto che sovverte le regole normali della fisica, delle dimensioni, e all'interno del quale il nostro corpo si libera del suo peso e della sua matericità. In questo senso il corpo dei performer nello spettacolo veniva rifiutato, filtrato, nascosto, intuito attraverso riflessi o nella nebbia, nudo e distante, fluttuante a cinque metri di altezza da terra. Fin dall'inizio è stato importante, per la costruzione del nostro linguaggio, il lavoro sull'ombra, che per noi è sempre stato presenza nell'assenza. Lavorando sui temi della separazione e del distacco, della vicinanza nella lontananza, la negazione della tridimensionalità del corpo, del suo essere “qui ed ora”, ha a che vedere con la lotta contro il tempo e lo spazio nel teatro. Dopo *Madeleine*, abbiamo provato con *Displace* a costruire una drammaturgia solamente attraverso il corpo delle performer, la luce, il suono e lo spazio vuoto. C'è stata una grande fatica iniziale, rispetto ai lavori precedenti, in cui c'era molta relazione tra il corpo e gli strumenti (una lampadina, un foglio di carta, dei muri di plexiglass). Quando li abbiamo tolti, siamo entrati in una crisi profonda che ancora adesso ci porta questioni. Nel lavoro finale di *Displace* siamo tornati in qualche modo a una materia e al rapporto del corpo con essa.

Il corpo comunque è uno degli elementi che fino ad ora abbiamo usato in maniera “realistica”, nel suo linguaggio vero, sincero: ad esempio, non abbiamo mai chiesto al corpo di entrare nel linguaggio della danza per interagire con uno spazio, anche se non è escluso per il futuro.

P.V.: È alla base di ogni lavoro che abbiamo fatto, ma è molto più interessante quando non è corpo.

Simbolo

S.D.: Il simbolo, anche dal punto di vista etimologico, è la capacità di tenere insieme, di unire. In questo senso linguistico, si potrebbe parlare di immagini che sono

simboli, poiché abbiamo visto come le immagini create dal teatro possano contenere molteplici significati, anche opposti. Ma non parleremmo di immagini che uniscono a un solo altro significato.

Riguardo alla mitopoiesi – termine che si trova nella nostra “dichiarazione” di poetica – posso dire che far nascere nuovi simboli mi sembra molto difficile. Mitopoiesi è un percorso di creazione di uno schema mitico e noi, spesso, ci troviamo a lavorare con modalità simili a quelle del mito, in quello scarto che unisce in velocità l’universale e l’individuale. Per cui la tempesta può diventare anche lo stato dell’intimo.

Le figure sono i singoli elementi, spesso personificati (torniamo al corpo e all’imprescindibilità della figura umana all’interno dello schema). Immagine è la figura e lo schema di elementi con cui entra in relazione: è spesso una sorta di picco a cui si giunge al termine di un progressivo costruirsi, in seguito ai continui tentativi di iniettare/accostare elementi che sedimentano, in seguito al lavoro molto delicato delle improvvisazioni. Funziona un po’ come il “facevamo che ero” dei bambini (ovviamente ad uno stadio altro, fatto di conoscenza di rapporti tra le cose): stabiliamo delle coordinate, ci mettiamo a giocare ed ecco che può nascere un’immagine, come se ad un certo punto ci fosse un lampo, un’emersione, che progressivamente si trasforma.

R.F.: Secondo me il simbolo a teatro non funziona. O, meglio: tutto quello che è simbolo fuori dal teatro, messo a teatro, non funziona, perché è già carico di significato ancor prima di diventare segno scenico e difficilmente può essere oggetto di quella trasformazione continua a cui siamo affezionati – in $(a+b)^3$, ad esempio, una semplice lampadina diventa, a seconda del momento, fucile o tuono. Qualcosa che entra nel contesto finto del teatro, portando con sé tutta una serie di rimandi dalla “realtà”, difficilmente può funzionare. È come se il teatro, essendo un mondo a sé, richiedesse la generazione di simboli – e molto si può fare in questo senso attraverso la maniera in cui gli elementi vengono utilizzati. Ma il simbolo, inteso “staticamente”, presuppone la ricezione passiva di qualcosa che in sé ha già depositato il suo rapporto con un significato. Per interpretarlo è necessario conoscerlo. Lavora in maniera razionale e non emotiva, empatica. Preferirei trovare un corrispettivo del simbolo, che svolgesse la stessa funzione di “richiamo”, ma a livello inconscio.

Il gioco che noi facciamo in scena non prevede il simbolo “già dato”, preesistente. In questo senso, la cosa più simile a un simbolo che abbiamo messo in scena sono le macerie di *Displace* e non è un caso che quelle macerie non riescano a diventare nient’altro. Abbiamo deciso di mettere in scena qualcosa che non potesse diventare qualcos’altro, perché la storia che volevamo raccontare era quella dell’impossibilità di creare altro, a partire da un mondo che lascia solo macerie, che, alla fine, vanno semmai spostate o abbandonate perché possa nascere qualcosa. Sono un segno molto chiaro: sono quello e nient’altro.

P.V.: Per noi è poco interessante di per sé, mentre è più interessante parlare di *pathosformeln*, forme completamente diverse eppure riconoscibili all’interno della storia dell’arte, che in qualche modo a me servono per costruire il lavoro. Non sono dei simboli, ma strutturazioni, è un po’ più complesso. Se il simbolo è segno di qualcosa,

è metafora che porta in una direzione, non ci interessa. Nel momento in cui diventa univoco, infatti, per noi non ha significato, proprio perché ce ne ha uno e molto chiaro, che da noi non può essere utilizzato. Se, invece, diventa una porta per entrare in un corridoio di mille stanze, allora per noi ha senso.

Immagine

S.D.: Immagine mi piace più di simbolo, così carico di tante letture, tanti significati, che spesso è usato a sproposito, cosicché ho sempre un po' paura ad utilizzarlo. Posso parlarti intorno ad alcune immagini nei nostri spettacoli, come quei ragazzi con le mazze, in *Wish me luck*. Chi sono? Chi o cosa colpiscono? Perché sono armati? Compiranno l'atto di tagliare le tele, da cui recuperano oro. Da una parte c'è la fragilità, la bellezza, la preziosità (della loro giovinezza, del loro ambiente, della loro cultura) dall'altra lo sfregio. Lo spettacolo vive di una tensione: in loro è come se coesistessero l'apprezzamento del valore e la distruzione. La coscienza della preziosità sfregiata. Quando si sente raccontare della distruzione delle gondole da parte della gioventù veneziana nel Rinascimento, si percepisce che è la vibrazione di un malessere e tu potresti stare tranquillamente dalla parte dei distruttori. Anche ad Atene, prima della spedizione per la Sicilia nel quarto secolo avanti Cristo, i cittadini si svegliano, trovano tutte le erme mutilate e la colpa ricade sui giovani. In questo caso il teatro è capace di caricare, di addensare sulle figure molteplici significati, a tal punto da potere contenere poli opposti, che oscillano.

R.F.: È una conseguenza. Paradossalmente le nostre fonti sono quasi tutte testuali. Da queste parole si avvia un processo di trasformazione che inevitabilmente le fa diventare immagini. Ogni singola immagine deve essere quella, tutto ciò che è superfluo non deve esserci.

P.V.: È un po' tutto per noi, che lavoriamo sulla costruzione d'immagini. Qualunque idea, processo o pensiero deve passare attraverso di noi e uscire nella forma di immagine. Ogni gesto, ogni azione deve iscriversi in una struttura d'immagini. È anche il nostro modo di comporre: nuclei d'immagini che si legano tra di loro. È la nostra forma, che contiene tutte le altre.

Performance

S.D.: Mi trovo spesso a slittare tra i suoi due significati, per intendere il lavoro dell'attore o per riferirmi in senso storico-artistico ad esperienze che, per quanto abbiano inevitabilmente influenzato e contaminato quelle cronologicamente successive, rappresentano un ambito in cui noi non ci ritroviamo. Continuo infatti a considerare che quello che facciamo è teatro e non performance, per l'impianto, la natura e l'estrazione prettamente teatrali del nostro lavoro.

R.F.: Nella mia ottica, è qualcosa che può durare molto poco o tantissimo come 24 ore, che può rompere cioè i tempi in una direzione più esperienziale che spettacolare. È più libera rispetto a uno spettacolo, può permettersi di evitare determinati problemi di drammaturgia, è più immediata e pone al suo centro una riflessione più marcata su chi la fa. Forse sono legato alla visione storica della performance.

Non riesco a chiamare “performance” nemmeno i primi spettacoli di Pathosformel, che pure hanno breve durata e non presentano una drammaturgia intesa come storia narrata (forse gli ultimi lavori, che però non ho visto, lo sono, se – come immagino – vengono messi al centro il giocatore di pallacanestro e il ballerino di breakdance).

P.V.: Soprattutto all’inizio, ci dicevano che il nostro non era teatro, ma performance. Onestamente credo che sia una divisione che non ha più molto senso, legata a parametri che non esistono più. Io non vedo oggi una differenza significativa tra queste due forme. Alcuni, ad esempio, la trovano in questioni di sviluppo dell’azione in riferimento al tempo: se non si assiste a un processo di cambiamento nel tempo, in cui è individuabile un inizio e una fine, allora si parla di performance. Per noi è imprescindibile avere un percorso che porti da un punto a un altro punto. Io dico che siamo teatro. Noi cerchiamo di lavorare in ambito teatrale con gli strumenti che erano propri della performance. Un aspetto meraviglioso del teatro è quello di riunire tutti gli strumenti che sono propri dell’arte in generale, mettendoli in qualche modo a dialogo e a confronto tra di loro; non esiste uno che valga più dell’altro, dipende da come li fai lavorare tra di loro (il corpo, tutto sommato, non vale più della scenografia; il suono, a volte, è fondamentale ed è l’unica cosa che resta).

A volte, ci definiamo una compagnia di performing art.

Memoria

S.D.: Oltre alla visione, credo che ci accomuni [con Muta Imago e Pathosformel] dell’altro. Se dovessi rintracciare un cuore comune direi la *memoria*, sebbene declinata in modi diversi, come in un prisma. Quando ho sentito cantare *Remember me...* [nello spettacolo *Displace* dei Muta Imago].

La nostra memoria è una memoria tangibile, culturale, territoriale, della radice storica. Per i Muta Imago altrettanto, ma diventa anche memoria individuale, psicologica. Nei Pathosformel è come se fosse la memoria della retina quando spegni la luce, una memoria fotografica, impressa, qualcosa di fantasmatico. È come se mettessero dentro la forma quello stesso tipo di argomento, ma attraverso un altro percorso. Mentre di qua c’è un corpo, di là c’è un fantasma. Tutti e tre i gruppi guardano moltissimo a Warburg e all’*Atlante Mnemosyne*: il vortice della memoria rimane l’epicentro che mescola le cose e che, tra l’altro, genera la creazione. La memoria è affrontata da un punto di vista problematico, politico, formale.

P.V.: Ci affascina tantissimo e c’è stato un punto in cui avremmo voluto lavorare sulla memoria e sui suoi schemi. Gran parte del nostro lavoro si appoggia sulle strut-

ture mnemoniche che noi non sappiamo di avere. Ci sono delle forme che riconosciamo, delle immagini che ci dicono qualcosa senza che noi sappiamo perché o a cosa ci stiamo appoggiando per dare significato a quello che stiamo guardando. Quando il processo di riconoscimento diventa razionale, risulta poco interessante. Molto più interessante è invece quando il processo diventa emotivo e inconscio e si apre una dimensione personale rispetto a quello che stai guardando: vedo qualcosa che mi suggerisce che l'ho già vista o già vissuta. Forse, se facessimo vedere il nostro lavoro a un ipotetico soggetto fantasma senza memoria, non vedrebbe nulla. I nostri lavori funzionano quando diventano personali e per poter diventare personali devono appoggiarsi a qualcosa che abbiamo già visto, già fatto.

Tutti e tre lavoriamo su delle drammaturgie per immagini. Schematizzando, direi che il lavoro di Anagor è molto costruito sul simbolo, che per noi invece non è utilizzabile. In alcuni casi lo fanno in maniera più esplicita, in altri meno, ma per loro è fondamentale. Quindi nel loro lavoro c'è una parte emotiva ma anche una parte intellettualizzata, un po' più forte, secondo me, rispetto al nostro lavoro – anche se ci dicono spesso che siamo concettuali, noi tentiamo quantomeno di non esserlo, sicuramente se i processi non diventano emotivi non raggiungiamo quello che c'interessa. Gli Anagor si rifanno a un misto di estetiche secondo me molto chiaro: una sorta di esoterismo legato al periodo rinascimentale inteso anche come concezione dell'uomo, misto a una contemporaneità quasi adolescenziale. Sono due tipi di matrici estetiche molto chiare da cui scaturisce un carattere molto originale. Per noi, però, ogni lavoro deve avere delle matrici completamente diverse, l'idea di partenza è di non legarsi a quelle passate.

I Muta Imago mi sembra che abbiano delle strutture narrative molto più presenti, che rispondono in maniera più precisa a delle dinamiche di narrazione più canonicamente espresse. Inoltre hanno la grande abilità di ricostruire degli immaginari capaci di farti perdere al loro interno, sono veramente bravi in questo.

Agata Tomšič

**IL “MODELLO ATLANTICO”
COME METODO COMPOSITIVO.
PRATICHE ED ESEMPI DALLA NUOVA SCENA ITALIANA¹**

Mentre scrivo sta volgendo al termine *Nouvelles histoires de fantômes*, l'ultima mostra di Georges Didi-Huberman, in collaborazione con il fotografo e storico dell'arte Arno Gisinger, ospitata al Palais de Tokyo di Parigi². Secondo i due autori, si tratta di un'esposizione “nell'epoca della riproducibilità tecnica”, che trae ispirazione dal modello di pensiero sperimentato all'inizio del XX secolo da Aby Warburg, personalità cui il filosofo e storico dell'arte francese Didi-Huberman ha dedicato molte delle sue ricerche. Una *forma mentis* propria di numerosi pensatori e artisti novecenteschi, figlia di un'esigenza rivoluzionaria, che Didi-Huberman e Gisinger vogliono comprendere – prendere su di sé – e ri-attivare attraverso la propria installazione itinerante. Il modello compositivo, poetico e politico proposto nello speciale allestimento al Palais de Tokyo – un montaggio di immagini fotografiche e video organizzate sul tema della sofferenza dei vivi di fronte alla morte, a partire dalla tavola 42 dell'*Atlante delle immagini* di Warburg, che apre la mostra – si sviluppa sul pavimento e sulle pareti della sala espositiva, portando il visitatore ad affrontarle, passandovi letteralmente “attraverso”, seppur libero di decidere autonomamente percorsi e tempi di fruizione. Warburg aveva utilizzato un modello simile per disporre i libri e le riproduzioni fotografiche all'interno della sua biblioteca ad Amburgo, dove l'ordine alfanumerico consuetamente in uso veniva soppiantato in nome della “legge del buon vicinato”: i prodotti della sua *Kulturwissenschaft* erano così organizzati secondo nessi tematici e rimandi interni, incessantemente rivisti³. Lo stesso sapere labirintico doveva essere contenuto all'interno del suo *opus magnum* – purtroppo mai portato a termine, forse proprio perché potenzialmente infinito – *Mnemosyne*⁴: un impianto, su tavole di stoffa nera, di riproduzioni fotografiche di opere d'arte, manufatti umani e ritagli di giornale, raccolte e accostate

¹ Questo contributo è stato estratto, con successive revisioni e aggiunte, da A. Tomsic, *Immagini, ninfe, trasfigurazioni. Sprofondamento interdisciplinare nell'immagine, con un esempio di metamorfosi teatrale*, Tesi di Laurea in Teorie e Culture della Rappresentazione, Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal vivo, Università di Bologna, a.a. 2012-2013

² G. Didi-Huberman - Arno Gisinger, *Nouvelles histoires de fantômes*, Parigi, Palais de Tokyo, 14 febbraio-7 settembre. Ringrazio Silvia Mei per avermi segnalato l'evento espositivo, del quale non ho potuto fare esperienza diretta ma di cui riferisco attraverso i materiali di presentazione, approfondimento e documentazione prodotti per la mostra, per cui cfr. <http://www.palaisdetokyo.com>.

³ Cfr. S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in “Quaderni Storici”, n. 58, aprile 1985, pp. 7-8.

⁴ Il titolo è un omaggio all'antica dea della memoria, madre delle Muse, Mnemosyne, il cui nome era iscritto come motto anche sulla porta d'ingresso della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* di Amburgo e mantenuta, successivamente al suo trasferimento, all'ingresso della biblioteca del Warburg Institute di Londra.

da Warburg per argomento e somiglianza formale. La fotografia era il mezzo ideale che permetteva allo studioso di collegare le ricerche di una vita, facendo finalmente parlare l'immagine per se stessa⁵, liberandola cioè dai limiti della parola e del pensiero logico-razionale propri di un intervento scritto. Come le antiche tavolette di argilla, attraverso cui si leggeva l'avvenire nel *templum*⁶, le tavole di lavoro atlantiche avevano la capacità di mettere in relazione ordini diversi di realtà lasciando affiorare tra loro i rapporti intimi più nascosti. Sottolineandone i dettagli – grazie all'ingrandimento e all'inquadratura consentite dal mezzo fotografico – e in virtù dell'accostamento a materiali anche apparentemente distanti, la pluritemporalità intrinseca di tutte le immagini emergeva in superficie, portando a rileggere il passato attraverso uno sguardo nuovo, allo stesso tempo radicato nel presente e proiettato verso il futuro. Questo sguardo era, secondo Warburg, caratteristico anche dell'artista durante l'atto creativo: risultante di un moto bipolare tra impulso passionale primitivo e forza intellettuale mitigatrice, tra gli estremi del quale memoria collettiva e individuale si inserivano per generare spazio al pensiero⁷.

Questo modello, concettuale e critico insieme, è riscontrabile nelle pratiche compositive di almeno tre paradigmatiche compagnie di teatro di ricerca italiano, in cui permangono elementi di continuità con le ricerche dello storico dell'arte amburghese. Mi riferisco, in particolare, alle trasfigurazioni atlantiche messe in atto da Fanny & Alexander e Anagoor, due gruppi indipendenti nati rispettivamente negli anni Novanta e Duemila, che attingono esplicitamente al lascito warburghiano sia per concettualizzare i processi creativi dei propri lavori, sia per interrogarsi sui miti contemporanei; quindi, l'esperienza di ErosAntEros, duo artistico fondato nel 2009 (da chi scrive e da Davide Sacco), nella cui pratica Warburg ha fatto ingresso attraverso gli studi preparatori allo spettacolo *Nympha, mane!* (2010-2012), insediandosi poi in maniera permanente all'interno delle pratiche compositive della compagnia.

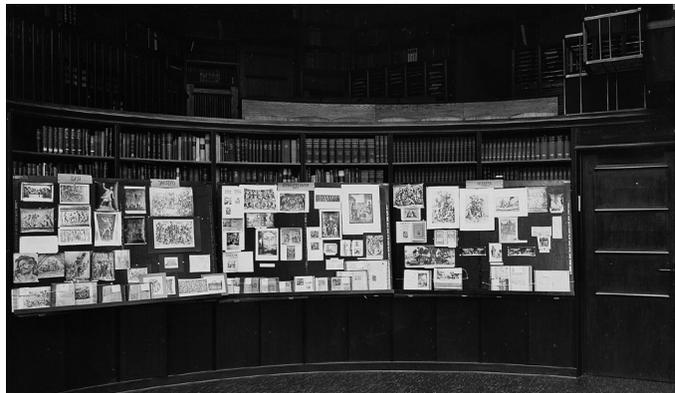
Per il rapporto di filiazione diretta (e dichiarata) che queste esperienze hanno con il modello ermeneutico warburghiano, raccoglierò d'ora in poi sotto il nome di *metodo atlantico* i processi compositivi che caratterizzano il lavoro di queste tre compagnie. Nella maggior parte dei casi si tratta di un *metodo*⁸ a cui gli artisti si affidano durante la fase di ideazione e composizione delle strutture drammaturgiche dei lavori, articolando un montaggio di citazioni letterarie, iconografiche, audio-video, che resta spesso sottotraccia alla scrittura scenica di cui è stimolo; in altri, esso emerge in superficie, soprattutto quando i media utilizzati vengono usati a vista sulla scena; altre volte, invece, può fermarsi allo stadio creativo iniziale, trasformandosi in vero e proprio allenamento immaginale, senza fini produttivi, pura *praxis* attraverso cui gli artisti espandono i propri immaginari.

⁵ Mi riferisco all'interpretazione di Davide Stimilli del motto "Das Wort zum Bild", "dalla parola all'immagine" o "all'immagine la parola", più volte ripetuto da Warburg nei suoi scritti. Cfr. D. Stimilli, *L'impresa di Warburg*, in "Aut Aut", nn. 321-322, maggio-agosto 2004, p. 106.

⁶ Cfr. G. Didi-Huberman, *Epatica empatia. L'affinità degli incommensurabili in Aby Warburg*, in "Aut Aut", n. 348, ottobre-dicembre 2010, pp. 151-152.

⁷ Cfr. A. Warburg, *Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2008, in part. pp. 819 e sgg.

⁸ Nel significato antico (etimologico) di indagine, ricerca in direzione di una meta, che non ambisce a determinare un complesso di regole fisse, quanto piuttosto ad accogliere l'insieme degli itinerari che il pensiero traccia, in questo caso, durante l'atto di creazione.



G. Didi-Huberman - A. Giginser, *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokyo - Parigi, 2014; *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Amburgo, 1927; M. Schmidt, *Lebensmittel*, Biennale Arte, Venezia, 2013.

L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2013 ha offerto un interessante terreno di re(l)azione per le opere di diversi artisti che nell'ultimo secolo si sono confrontati con modelli di pensiero simili. Secondo le parole del direttore Massimiliano Gioni, la mostra era dedicata all'opera di coloro, che, come Warburg con *Mnemosyne*, hanno cercato di restituire un'immagine del mondo attraverso le proprie creazioni. Col titolo *Il palazzo Enciclopedico* ci si riferiva a un progetto mai realizzato di Marino Auriti⁹, un museo immaginario che avrebbe dovuto contenere tutto il sapere dell'umanità e riproponendo il quale Gioni intendeva evocare "l'enciclopedismo barocco, e [...] medioevale, in cui magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano almeno quanto l'osservazione diretta della realtà"¹⁰. La mostra combinava "opere d'arte contemporanea, reperti storici, oggetti trovati e artefatti", presentandoli "non in un percorso lineare ma in un sistema di associazioni, contrasti e corrispondenze, anacronismi e dissonanze"¹¹. Un apparentamento che molto aveva in comune con il modello atlantico e con la nozione di *enciclopedia semiotica* coniata da Umberto Eco alla fine degli anni Settanta: "l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche"¹².

Secondo Eco si trattava infatti di un *postulato semiotico*, poiché posseduto in modo diverso da ciascuno dei suoi utenti e, quindi, potenzialmente non descrivibile nella sua totalità. Il suo modello non era gerarchizzato come quello dell'albero-mondo (per il quale vale che il conoscibile è suddivisibile in sottogeneri e categorie di opposti) ma reticolare, come il *rizoma* definito da Gilles Deleuze e Félix Guattari nello stesso decennio¹³. Un dispositivo caotico, vale a dire, per il quale non esistono unità bensì soltanto connessioni, dove qualsiasi punto può essere connesso a qualsiasi altro e rotto in un punto qualsiasi senza perciò chiudersi o fermarsi. Tale forma aperta veniva incarnata, oltre che dall'architettura della mostra, anche dalle opere in essa contenute. Tra le altre, Gianfranco Baruchello aveva proposto *La grande Biblioteca* (1976/1986), una serie di teche di legno e vetro in cui l'artista, unendo pittura e *assemblage*, costruisce una biblioteca della conoscenza umana ai limiti del reale, un'opera emblematica dei concetti di postmodernità delineati da Jean-François Lyotard a partire dal 1979¹⁴. Erano presenti poi alcuni degli *Scrapbooks* di Shinro Ohteke (1977-2012), libri-sculture infarciti fino al parossismo di scorie del quotidiano (come immagini da riviste, fotografie e scatole di fiammiferi) che, incollate e ridipinte, creano su ogni pagina composizioni comples-

⁹ Artista-autodidatta abruzzese, emigrato negli Stati Uniti negli anni Venti a causa delle persecuzioni fasciste, e depositario nel 1955 di un curioso brevetto relativo al progetto di un grande Palazzo Enciclopedico, di cui aveva costruito un esatto modello architettonico nel proprio garage in Pennsylvania.

¹⁰ M. Gioni, *È tutto nella mia testa?*, in *Il Palazzo Enciclopedico*, vol. I, catalogo della Biennale Arte 2013 (Venezia, Giardini - Arsenale, 1 giugno-24 novembre 2013), Venezia, Marsilio, 2013, pp. 23-28: 28.

¹¹ *Ivi*, p. 23.

¹² U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1983, p. 109.

¹³ G. Deleuze - F. Guattari, *Introduzione. Rizoma* in Idd., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2014, pp. 48-73: 51.

¹⁴ Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2012.

se e stratificate¹⁵. Michael Schmidt ha presentato invece *Lebensmittel* (2006-2010), un montaggio di fotografie che mira a documentare gli aspetti della produzione del cibo in Europa e a costruire attraverso il loro accostamento “una sintesi spietata delle abitudini alimentari delle nazioni industrialmente avanzate e della cultura dell’affluenza”¹⁶. Tutti artisti che, come i molti altri scelti da Gioni per l’esposizione, hanno presentato la ricerca di “conciliare il sé con l’universo, il soggettivo con il collettivo, il particolare con il generale, l’individuo con la cultura del suo tempo”¹⁷, rispecchiando quel movimento oscillatorio in cui si dibatteva, secondo Warburg, l’artista durante l’atto creativo.

In un suo recente studio, Daniela Sacco identifica questo scontro tra particolare e universale anche nel *mythos* e nel teatro, luoghi in cui, secondo la studiosa, gli opposti si incontrano e si cristallizzano in immagine¹⁸. Il teatro è per lei il prisma privilegiato attraverso cui è possibile indagare il meccanismo compositivo dei miti, ovvero la tecnica del montaggio, propria sia del teatro predrammatico che di quello postdrammatico¹⁹. Secondo la studiosa, tale meccanismo è riconoscibile, nel primo caso, nel significato attribuito da Aristotele nella *Poetica* al *mythos* (“composizione di fatti” fondata sul “mettere insieme”, “in relazione”, “associare” e “collegare”²⁰), con preciso riscontro nelle tragedie di Eschilo ed Euripide; mentre è, nel secondo, definito come “forma simbolica” della postmodernità, conseguente alla crisi del pensiero metafisico e alla nascita del pensiero immaginale novecentesco²¹. A entrambe le distinzioni è caratteristica una struttura drammaturgica costruita sulla combinazione di parti giustapposte attraverso polarità semantiche, e articolata tramite un rapporto paratattico tra il particolare e il tutto in cui il frammento è soltanto una delle tante parti, un’identità che, come le altre, fa parte di un universale articolato e pluridentitario, la cui caratteristica principale è la molteplicità e l’apertura a infinite interpretazioni. Si tratterebbe per Sacco di un *non-dramma* caratterizzato da un tempo sovrastorico e anacronistico, per cui il corso cronologico degli eventi non è importante, che predilige un montaggio di momenti eterogenei, distanti nello spazio e nel tempo, e lascia alla dimensione visiva e performativa un ruolo preponderante. Il mito che meglio incarnerebbe questi teatri è quello di Dioniso che, giocando da bambino con uno specchio donatogli dai Titani, lo mandò in frantumi, per ricomporre, subito dopo, una nuova immagine del mondo e di sé. Un atto sovversivo che distrugge il preesistente per creare il nuovo, pur conservando allo stesso tempo memoria di ciò che è stato. Esattamente come fa il poeta che, soltanto trasfigurando il modello insufflatogli dalle Muse, *in-forma*, attraverso la mimesi metamorfica, il presente.

¹⁵ Cfr. *Il Palazzo Enciclopedico*, cit., p. 405.

¹⁶ *Ivi*, p. 411.

¹⁷ M. Gioni, *È tutto nella mia testa?*, cit., p. 23.

¹⁸ Cfr. D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Milano, Mimesis, 2013.

¹⁹ Sacco lavora la nozione di postdrammatico di Lehmann a partire da una nuova chiave di lettura della mimesi aristotelica, da lei distinta in *mimesis praxeos* e *opsis* sulla base delle due diverse modalità di montaggio (dialettico e simbolico) che contraddistinguono il postdrammatico (cfr. *ivi*, pp. 191-196 e 205-209).

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 17.

²¹ I capostipiti di questa forma di pensiero sono, secondo Sacco, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, James Hillman, Aby Warburg, Walter Benjamin, James Joyce e Sergej Michajlovič Ejzenštejn. Cfr. D. Sacco, *Il Novecento, ‘pensare per immagini’*, in *ivi*, pp. 71-138.

Il piccolo Dioniso che gioca con frammenti di mondo richiama in certo qual modo l'iconologo Warburg alle prese con le immagini del suo *Atlante*. Anch'esse sono ritagli, inquadrature di particolari, che, estrapolati dal contesto originale e montati all'interno di un nuovo piano di lettura, fanno pervenire lo studioso a momenti di leggibilità inaspettata. Le sue tavole, come le immagini dialettiche benjaminiane, sono costellazioni in stato d'arresto sature di tensioni²², montaggi di citazioni mediante i quali è possibile interpretare la realtà attraverso nuove prospettive. E forse non è per caso che Hans-Thies Lehmann, al quale Sacco si riferisce, distingua fra l'altro il teatro postdrammatico proprio sulla base del concetto di *costellazione degli elementi*²³, in cui corpo, testo, musica sono montati all'interno di un'architettura musicale, scenica, drammaturgica, risultato a sua volta di un montaggio di momenti pianificati e/o imprevisi²⁴.

Chiara Lagani di Fanny & Alexander, per descrivere lo stato iniziale con cui l'artista si pone di fronte a una nuova opera, utilizza l'immagine di un infante (molto simile al Dioniso bambino) che, seduto a un tavolo, assorto e rapito, dispone le sue immagini in "configurazioni mutevoli e segrete, religiosamente, rigorosamente"²⁵. Questa metafora, di dichiarata paternità warburghiana, descrive un procedimento che da sempre nutre le produzioni della compagnia, e che ha trovato nel metodo immaginale di Warburg un *modello procedurale* per ognuna delle sue pratiche. Esso si manifesta all'interno di produzioni, laboratori, mostre, progetti editoriali e curatoriali. Gli esempi più evidenti sono quelli dove il modello atlantico è assorbito in creazioni che ne rispecchiano la forma: come il sito dello spettacolo *Heliogabalus* (2006), costruito come una tavola atlantica per affrontare le tappe della riesumazione del mito dell'imperatore-fanciullo operata dal gruppo²⁶; il libro *O/Z. Atlante di un viaggio teatrale*, un percorso in 37 tavole iconografiche e altrettanti interventi di artisti e studiosi, che lascia traccia dell'immaginario attraversato da F&A nella scoperta del mondo di Frank Baum²⁷; o ancora, *l'Atlante Rosso*, un laboratorio teatrale che affiancava il festival di Santarcangelo 2010, chiamando un gruppo di testimoni e artisti a seguire gli eventi in programma e a restituirne le proprie impressioni mediante associazioni iconografiche e didascalie da collocare all'interno di un grande atlante immaginale in una stanza dalle pareti rosse²⁸.

Gli effetti di tale metodo sono rintracciabili, in maniera ancor più interessante, nella complessità drammaturgica degli spettacoli della compagnia e, per conseguenza, nelle sofisticate tecniche performative che questa ha elaborato negli ultimi anni. Fare un at-

²² Cfr. W. Benjamin, *Elementi di teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in Id., *Opere complete. IX. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino, Einaudi, 2000, p. 534 [N 10a, 3].

²³ Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, tr. ing., London-New York, Routledge, 2006, p. 25.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 119.

²⁵ C. Lagani, *Per un Atlante delle immagini: Fanny & Alexander di fronte al modello Warburg*, in "Engramma", n. 69, gennaio 2009, <http://www.engramma.it>.

²⁶ Cfr. la ricostruzione di chi scrive in *Heliogabalus a carte scoperte. Ri-scoperta della figura dell'imperatore attraverso gli occhi di Fanny & Alexander*, Tesi di laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, Corso di Laurea Triennale in DAMS, Università di Bologna, a.a. 2008-2009.

²⁷ Cfr. Fanny & Alexander, *O/Z. Atlante di un viaggio teatrale*, Milano, Ubulibri, 2010.

²⁸ Cfr. Fanny & Alexander, *H. Alfavita#2 - Immagini della realtà (Atlante)*, Santarcangelo Festival 2010, <http://archivio.santarcangelofestival.com>.

lante significa creare dei tagli, delle inquadrature, soffermarsi su dei particolari e accumularli, montarli, operando scelte e proposte di lettura. L'ossessione per il dettaglio e il frammento sembra aver condotto la compagnia non solo a disarticolare i miti affrontati attraverso vari livelli d'interpretazione e a ricomporli all'interno di drammaturgie complesse e rizomatiche, ma anche a una frantumazione dell'azione, fisica e vocale, del performer sulla scena. Questo tipo di ricerca è iniziato con *West* (2010), ultima tappa del progetto *OZ*, in cui il gesto dell'attore viene disarticolato dalla parola nel corso delle prove e ricomposto all'interno della drammaturgia finale che si realizza soltanto al momento dell'incontro col pubblico. Questo doppio movimento riafferma *mutatis mutandis* la nozione di "doppia articolazione" (o "disarticolazione") introdotta da Marco De Marinis, ovvero quel procedimento di segmentazione e montaggio con cui i maestri del Novecento hanno ricercato sulla scena l'azione efficace, cercando di spezzare gli automatismi fisici e mentali che vincolavano l'attore nell'uso del corpo e nell'azione in scena²⁹. Nel caso di *F&A* si tratterebbe di quella che lo storico del teatro definisce "seconda (dis)articolazione": quel "lavoro di segmentazione effettuato sul comportamento fisico, ovvero sulle sequenze di gesti-movimenti-atteggiamenti con cui l'attore lavora di improvvisazione e di montaggio"³⁰. Un procedimento che sembra portare alle massime conseguenze anche il desiderio brechtiano di "rendere citabili i gesti" degli attori attraverso una ripetuta interruzione dell'azione³¹. Nello spettacolo *West* infatti le azioni e le parole dell'attrice solista Francesca Mazza vengono rimontate live volta per volta da Chiara Lagani e Marco Cavalcoli sotto forma di ordini dalla regia. Questa particolare tecnica viene nominata dalla compagnia *eterodirezione* e consiste in un dispositivo drammaturgico-registico in cui l'attore resta in balia dei doppi dettami che gli vengono impartiti attraverso degli auricolari, in cui in uno sente trasmesse le battute da dire e nell'altro le azioni da eseguire³². Si tratta di uno strumento che il gruppo sta indagando da almeno sette anni in forme ogni volta differenti a partire dall'argomento su cui si interroga. Nel recente *Progetto Discorsi*, esso viene applicato ogni volta a uno specifico tipo di discorso (politico, pedagogico, religioso, sindacale, giuridico, militare), la cui retorica, soprattutto televisiva, viene scomposta e ricomposta a partire dai frammenti di realtà assorbiti nella memoria personale e collettiva degli artisti coinvolti. Su questo magma di contenuti, già di per sé eterogeneo e pluriprospectivo, viene applicato il dispositivo dell'eterodirezione, che frantuma e rimonta ulteriormente la partitura gestica e vocale dei performer in scena. I singoli frammenti protagonisti di questo *gioco* vengono infine offerti allo spettatore, a cui spetterà, in ultima istanza, leggere tali materiali nel filtro della propria memoria personale, facendosi anch'esso, infine, montatore.

²⁹ Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 200.

³⁰ *Ivi*, pp. 206-207.

³¹ Cfr. W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 125-135.

³² Si tratta, in realtà, di un dispositivo presente *in nuce* già nello spettacolo *Him*, "in relazione all'idea di attraversamento dell'attore da parte di un'intera opera coi suoi suoni e le sue voci e rumori" e, in seguito, in tutte le produzioni successive a *West*. Cfr. Fanny & Alexander, *Eterodirezione: glossario in divenire*, in F. Acca - S. Mei (a cura di), *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, pp. 61-81.



Fanny & Alexander, *Eterodirezione*, tavola, 2014.

Il montaggio attraverso il *metodo atlantico* è al centro anche delle pratiche di Anagoor. Oltre ai temi e alla terminologia di forte derivazione warburghiana, che connota sia le loro produzioni sceniche che quelle teoriche, la compagnia affronta il modello atlantico anche in modo più stringentemente pratico e operativo. Un esempio di metodo atlantico applicato ai performer durante le esercitazioni sulla scena è stato proposto col laboratorio *Cuore* nel gennaio 2010 presso il Teatro Fondamenta Nuove di Venezia. La compagnia spronava i partecipanti a utilizzare una serie di immagini, portate da ciascuno su preventiva richiesta, e a montarle in piccole tavole individuali da utilizzare successivamente per riprodurre degli stati emotivi attraverso il corpo, in relazione allo spazio, alla musica e alla relazione fisica con gli altri. Si trattava per lo più di improvvisazioni a partire da processi di visualizzazione interni, che si riversavano sulla scena come immagini-gesti ovvero micromovimenti. Il regista della compagnia, Simone Derai, ne parla nei termini di un allenamento per espandere la “capacità di spingere le emozioni, lanciarle, premerle verso uno sguardo spettatore (con slancio romantico e insieme consapevolezza/controllo)”³³. Per Derai l’atlante è semplicemente un “processo attivatore”, una tecnica che vuole risvegliare la consapevolezza “di un linguaggio sepolto dentro di noi, che affiora, di volta in volta, quando richiamiamo all’uso gesti significanti”; un “percorso razionale e di fascino verso l’immagine che scatena la produzione a catena di altre immagini” e che mette l’attore di fronte al proprio immaginario personale e collettivo, assieme alla domanda sul come restituire

³³ Le citazioni, dove non indicato diversamente, sono estratte da uno scambio e-mail di chi scrive con Simone Derai, datato tra febbraio e marzo 2014.

l'opposizione di questi due immaginari allo sguardo del pubblico. Nello spettacolo *L.I. Lingua Imperii* (2013) il processo di riattivazione del performer di Anagoor viene traslato sulla scena per "suscitare l'immemorabile" anche nel pubblico, per "[...] operare, con una sorta di in-canto, l'attivazione dei processi del ricordo attorno ad antiche odiose abitudini secondo le quali, nelle forme della caccia, alcuni uomini si sono fatti predatori di altri [...]"³⁴.

La molteplicità di immagini e citazioni che il gruppo utilizza in questo confronto con "la caccia all'uomo", fa pensare che il modello atlantico, capace di moltiplicare le immagini durante l'allenamento dell'attore, si sia insediato anche nelle pratiche compositive della compagnia. Anagoor non dichiara, al contrario dei F&A, di utilizzare questo modello, tuttavia esso è attivo sul livello della disposizione mentale a subire tempeste di immagini e a utilizzare la tecnica del montaggio all'interno delle proprie creazioni. La prassi atlantica è riscontrabile a partire dalla loro stessa scrittura scenica: la compresenza di molteplici linguaggi espressivi che, dandosi forza l'un l'altro, costruiscono un serrato incastro di piani, compresenti e simultanei, è infatti di chiara derivazione atlantica. In *L.I. Lingua Imperii* questo processo è ulteriormente reso evidente dal numero e dalla varietà di materiali che la compagnia indica tra le proprie fonti³⁵, motivo per cui, tra gli altri, lo spettacolo è stato definito "un saggio (nel senso letterario del termine) in forma scenica"³⁶. Un saggio difatti estremamente teatrale se



Anagoor, *L. I. Lingua Imperii*, 2013 – ph. Angelo Maggio

³⁴ Cfr. la scheda di presentazione dello spettacolo *L. I. Lingua Imperii* consultabile online, <http://www.anagoor.com>.

³⁵ Cfr. *ibidem*.

³⁶ S. Mei, *La scena erudita, o la svolta linguistica di Anagoor*, in "Culture Teatrali", 5 settembre 2012, <http://www.cultureteatrali.org>.

rapportato alle caratteristiche con cui Daniela Sacco connotava il teatro postdrammatico; tuttavia, chi scrive, più che a uno scritto letterario, lo paragonerebbe a una mostra, in cui i materiali sono paratatticamente accostati e immuni da rapporti di subordinazione, propri invece del discorso. Un montaggio di immagini, video, corpi, canti popolari e versi (scritti, registrati e interpretati dal vivo) che, combinati tra loro, fanno apparire il *monstrum* nascosto delle immagini³⁷, il segno prodigioso che ci avvisa della presenza di una minaccia e con cui Anagor ci ammonisce dell'importanza della nostra memoria.

Per ErosAntEros il trampolino per il metodo atlantico è stato lo spettacolo *Nympha, mane!*, creazione che ha permesso, nell'arco della sua realizzazione, di sperimentarlo in quasi tutte le sue forme: come strumento ideativo, come processo compositivo e, infine, come mezzo consuntivo. Tutto ha avuto inizio con la scoperta della *pathosformel*, cara a Warburg, della Ninfa, che ha condotto la compagnia a un'indagine più ampia sull'uomo e sul suo rapporto con le immagini, fino a trasformare la stanza di lavoro della coppia ravennate in un grande atlante espanso, in cui testi, immagini, video e suoni interagivano tra di loro³⁸. Questa eterogeneità testuale è stata poi tralata in forma scenica: costruita a partire dalla messa al bando delle convenzionali gerarchie tra i linguaggi scenici, essa ha fatto sì che i performer assumessero una *funzione iconica*³⁹, situandosi sullo stesso piano di luci, scene, musiche, voci, immagini, video, testi proiettati e registrati. Tutti questi contributi si univano in un corpo plurilinguistico unitario agendo simultaneamente sulla scena. Al suo interno avvenivano altri micromontaggi sottotraccia, che applicavano lo stesso metodo ai singoli linguaggi espressivi. L'esempio più evidente sono i testi verbali, composti attraverso uno *scrivere citando*, che saccheggia le immagini letterarie di altri autori e le trasforma in nuovi *nuclei evocatori*, riscritti in forma di brevi monologhi o dialoghi, privi di vera azione drammatica ed estranei al loro contesto di partenza.

Pochi mesi prima del debutto, desiderosi di condividere il proprio immaginario con il pubblico al di là della forma spettacolare, Davide Sacco e chi scrive hanno ideato, in collaborazione con Silvia Mei, una particolare forma di incontri, chiamati *Contagi mnestici*, durante i quali si navigava un atlante multimediale. Qui trovavano posto i principali riferimenti visivi, testuali e audiovisivi che avevano nutrito lo spettacolo, avvalendosi, per ogni incontro, dell'intervento di un ospite esterno (artista o studioso), a cui veniva chiesto di *contagiare* con il proprio immaginario l'atlante iniziale della compagnia, inserendo nuovi materiali multimediali. In tal modo, l'atlante

³⁷ Cfr. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2007, in part. pp. 19-20.

³⁸ Per la bibliografia completa delle fonti del progetto, cfr. *Approfondimenti ninfolettici*, <http://erosanteros.org/nympha-mane>.

³⁹ Funzione individuata da Lorenzo Mango per il corpo del performer nella scrittura scenica, ovvero "un modo di trattare l'attore [...] anzitutto come qualità visiva, come immagine che si fa icona, in quanto assume una forma scenica che sottintende sia valenze simboliche che drammaturgiche [e che] si riflette, anzitutto, nella relazione che si viene a creare sul piano visivo, tra attore e scena, quando la presenza umana assume la configurazione di *segno tra segni* dello spettacolo". L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 312.

di partenza di ErosAntEros (*Atlante Zero*) cresceva, assorbendo le metamorfosi che la loro ricerca sull'immagine e la Ninfa acquisiva di contagio in contagio⁴⁰.



ErosAntEros, *Atlante Corrente*, *Contagi mnestici*, 2012-2014.

Il procedimento atlantico ha continuato ad agire anche sui metodi compositivi dei testi e delle strutture drammaturgiche dei lavori successivi della compagnia, anche quando si sono andati a toccare argomenti (apparentemente) lontani dallo storico dell'arte amburghese. In *Come le lucciole* (2012-2015), questo metodo ha permesso di creare ancora una volta una tavola di lavoro in cui materiali e autori differenti potevano reagire tra di loro, dando vita a una forma scenica nuova, in questo caso, anche molto differente dalla precedente⁴¹.

È necessario infine fare riferimento ad almeno altre due esperienze della scena italiana contemporanea che pongono il rapporto tra *immagine* e *scena* al centro delle proprie indagini, seppure non rifacendosi direttamente al lascito warburghiano all'interno di presentazioni, interviste e scritti teorici⁴².

Mi riferisco *in primis* a Lenz Rifrazioni, che dalla fine degli anni Ottanta pone la visione al centro delle proprie ricerche, proponendo nell'ultimo decennio una nuova categoria drammaturgica, l'*imagoturgia*, con cui spesso prova a restituire le partico-

⁴⁰Per una spiegazione dettagliata del progetto, per navigare l'*Atlante Corrente* e visitare l'archivio di tutti gli *Atlanti*, si veda <http://erosanteros.org/contagi-mnestici>.

⁴¹Cfr. <http://erosanteros.org/come-le-lucciole>.

⁴²Rimando su questo rapporto immagine-scena alla proposta di Silvia Mei quando declina la formula "teatro iconografico" nel suo *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in "Annali Online di Ferrara - Lettere", VII/2, 2012, pp. 232-245: 241-242.

lari caratteristiche linguistiche dei propri lavori. Si tratta di un “essere in desiderio d’immagine”, che sottrae il primato del testo imponendo all’opera l’idea della visione in relazione al suono, allo spazio e ai corpi⁴³. Il termine è un neologismo coniato da Francesco Pititto (imago-turgo e dramaturg della compagnia) per delineare una funzione che fa procedere di pari passo drammaturgia e immagini, nutrendosi del rapporto dialettico tra testi, tecnologie video e corpo degli attori, per assumere sembianze diverse in ogni produzione⁴⁴. Come afferma, infatti, la regista Maria Federica Maestri (anche creatrice di allestimenti scenici e costumi), nel lavoro di Lenz “ogni opera istituisce la lingua che le è propria”⁴⁵.

Troviamo un esempio del rapporto che si crea tra i montaggi video delle imago-turgie e i corpi reali degli attori, all’interno della complessa installazione scenica de *I promessi sposi* (2013), dove lo spazio di Maestri, diviso in stanze separate da grigi velari su cui vengono proiettati i video di Pititto, sembra pensato per moltiplicare i piani della visione, portando gli spettatori a percepire uno sdoppiamento continuo tra corpo reale e corpo virtuale dell’attore. Tale dispositivo vuole espellere dalla scena il punto di vista dell’osservatore, in favore della simultaneità di più soggetti e oggetti operanti (appunto, attori e immagini proiettate), *montati* all’interno della scrittura scenica in reciproca relazione con le musiche di Andrea Azzali.

Anche la composizione dei testi originali per *I promessi sposi* avviene mediante plurime stratificazioni. Il dramaturg Pititto descrive il suo processo attraverso due fasi: un’iniziale *lettura bulimica* che lo porta a “ingoiare il testo e tutto quanto è stato scritto su quel testo”⁴⁶, e un secondo momento in cui quello stesso testo viene *ri-gurgitato*, “in una porzione di riscrittura, che si presume funzionale a diventare testo nuovo”⁴⁷, nella relazione che si crea sulla scena con lo spazio, le proiezioni, le musiche e il corpo-voce degli attori.

In *Aenesis in Italia* (2012), le coincidenze tra i processi compositivi drammaturgici della compagnia e il metodo atlantico delineato nelle pagine precedenti emergono in maniera ancor più esplicita. Prima di tutto, per il numero di fonti eterogenee e linguaggi differenti che confluiscono nella complessa macchina scenica creata da Lenz per ri-narrare la vicenda dell’insediamento di Enea nella penisola italica. Questa volta, lo spettacolo è frutto di un montaggio di piani visivi, che distendono spazialmente gli ultimi sei capitoli dell’*Eneide* di Virgilio, mediante il filtro degli anni di piombo italiani, con in testa l’icona della brigatista rossa Margherita Cagol e citazioni da *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini. Secondo le parole della regista, tale distensione non avviene attraverso legami logici, ma per attrazioni di opposti, che, mosse dal desiderio, istituiscono una nuova lingua, demolendo, allo stesso tempo, il piano

⁴³ Cfr. M. Pascarella - M.F. Maestri, *La legge del desiderio*, audiointervista, 24 novembre 2014, <http://www.gagarin-magazine.it>.

⁴⁴ Cfr. V. Borelli, *L’agone estetico di Lenz Rifrazioni. Conversazione con Francesco Pititto*, in “Art’O”, 8 gennaio 2014, <http://www.art-o.net>.

⁴⁵ Dallo scambio telefonico intercorso tra la scrivente e Maria Federica Maestri, che ringrazio sentitamente, nel novembre 2014.

⁴⁶ Francesco Pititto in V. Borelli, *L’agone estetico di Lenz Rifrazioni*, cit.

⁴⁷ *Ibidem*.

dell'aspettativa dello spettatore e la dimensione epica del racconto di Virgilio⁴⁸. Essi attuano, in tal modo, un'operazione che potremmo definire di *messa in immagine della parola*, e che molto ha in comune anche con l'ossessione warburghiana di far parlare l'immagine per se stessa, al di fuori del flusso logico-lineare della scrittura storiografica.

Altro gruppo, che da anni mette in atto un tipo di ricerca visiva estremamente interessante, sono i romani Muta Imago, attivi dal 2006. Nello spettacolo *Pictures from Giban* (2013), le immagini, presenti "fisicamente" in scena sotto forma di proiezioni, sono agite dai performer (Claudia Sorace e Riccardo Fazi, rispettivamente regista e drammaturgo - sound designer della compagnia) come se fossero oggetti materiali, attraverso i supporti su cui volta per volta appaiono, che assieme agli altri oggetti compongono la scrittura scenica del lavoro. La coppia, partendo da una riflessione sull'oggetto reale come traccia, costruisce lo spettacolo prendendo il via da un'esperienza realmente vissuta, che fa loro da espediente per parlare delle rivolte civili egiziane del 2011-2013. Evocando Piazza Tahrir i due mescolano un fatto politico di interesse internazionale alla propria biografia, dando vita a una modalità performativa che potremmo definire di *tipo documentario* e in cui l'immagine proiettata gioca un ruolo preponderante.

Il rapporto con l'*oggetto-traccia* è al centro anche di un altro progetto che coinvolge Muta Imago negli stessi anni: *Art you lost?*, una mostra-installazione interattiva creata assieme a Lacasadargilla, Luca Brinchi e Roberta Zanardo di Santasangre e Matteo Angius. Uno spaccato antropologico del nostro tempo, raccolto e allestito tra il 2012 e il 2014 al Teatro India di Roma e al Festival di Santarcangelo di Romagna, che desidera indagare le forme di racconto biografico e collettivo del presente "mettendo lo spettatore al centro di un lavoro artistico sulla memoria, la perdita e la durata"⁴⁹. Una creazione realizzata con materiali e tracce consegnati dagli spettatori, che costruisce un forte dialogo con il territorio in cui si colloca e con gli oggetti materiali che, grazie a questo incontro, raccoglie e cataloga in una sorta di grande archivio. Una *mostra* che, nell'idea e nell'allestimento, per l'accumulo di materiali eterogenei sotto snodi tematici differenti, ricorda l'Atlante warburghiano, il Palazzo Enciclopedico e le *nuove storie di fantasmi* di Didi-Huberman e Gisinger.

⁴⁸ Citando Federica Maestri: "Perché accada qualsiasi evento c'è bisogno di una differenza di potenziale e ci vogliono due livelli, bisogna essere in due, allora accade qualcosa. Un lampo o un ruscelletto e siamo nel dominio del desiderio. Un desiderio è costruire. Tutti passiamo il nostro tempo a costruire. Per me quando qualcuno dice 'desidero la tal cosa', significa che sta costruendo un contenimento. Il desiderio non è nient'altro". Cfr. <http://lenzrifrazioni.it>, nella sezione NaturaDèi-Teatri, edizione 2014.

⁴⁹ Cfr. la scheda di presentazione di *Art you lost?* consultabile online, <http://www.mutaimago.com>.

DOSSIER *TEATRI DA CAMERA*

a cura di Silvia Mei

Nell'ambito delle attività di promozione teatrale de La Soffitta, Centro di ricerca applicata del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, si è svolto nel corso della XXVI edizione (2014) un progetto dedicato all'annoso e controverso rapporto tra teatro e fotografia dal titolo *Teatri da camera. Lo spettacolo della fotografia*¹. Argomento ampiamente dibattuto nell'ambito degli studi storici², questa relazione conosce oggi, quanto alle pratiche, un crescente apporto in quel campo che è la fotografia di scena, al centro di un significativo riconoscimento, il Premio Hystrio - Occhi di Scena, assegnato con selezione da bando per quattro edizioni consecutive (2009-2013). Un'iniziativa che promanava, è giusto ricordarlo, dal lavoro di monitoraggio, studio e cura espositiva del Centro per la Fotografia dello Spettacolo, attivo a San Miniato (Pisa) dal 2002 e coordinato da Massimo Agus e Cosimo Chiarelli, ricercatori che da diversi anni, con svariate attività e pubblicazioni³, hanno dedicato al tema gran parte delle loro energie e ricerche, ancora in corso.

Ad un primo, superficiale sguardo, la questione così posta sembrerebbe spaccarsi lungo un terreno che affronta da una parte gli studiosi e dall'altra i fotografi, con la sola ma apparente possibilità di convergenza sul piano meramente documentale, sulla possibilità cioè di trattenere memoria di una materia deperibile, quale l'arte performativa, e sulla sua spendibilità, tanto sul mercato quanto sul piano della ricerca. Si deve a questo proposito rilevare che se gli studi teatrologici hanno, anche solo per ragioni di necessità, consacrato un segmento di interesse specifico (e fin troppo specialistico, ai limiti della ghetizzazione) ai documenti iconografici, la branca degli studiosi di fotografia (rare le eccezioni) ha quantomeno trascurato l'applicazione del nuovo medium al teatro e ai suoi diversi oggetti/soggetti. Come spesso è avvenuto, e continua ad avvenire, sta agli studiosi e ai *praticiens* del teatro battere piste impervie e ad aprire campi di studi considerati minori (in realtà trasversali).

In tal senso il progetto *Teatri da camera* ha voluto ribadire l'urgenza di trattare questi rapporti, a partire però da una evidenza estetica, la matrice iconografico-visiva dei nuovi linguaggi della scena e la conseguente dilatazione della scrittura come nuova integrata testualità. Le proposte spettacolari in programma risultavano del resto rappresen-

¹ Il progetto, a cura di chi scrive, si è svolto dall'1 al 14 febbraio, secondo un percorso che accanto all'offerta spettacolare proponeva allestimenti di mostre, workshop, presentazione di libri, incontri con gli artisti e un simposio. Cfr. <http://www.dar.unibo.it/it/ricerca/centri/soffitta>.

² Penso ad esempio al datato, ma solo per l'anno di uscita, monografico *Ritratto d'attore*, a cura di Maria Ines Aliverti, per "Quaderni di Teatro" (n. 28, 1985).

³ Ricordo la più significativa, gli atti della giornata di studi del 2006 a cura di Chiarelli e Agus: *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007.

tative di quella “deriva” del teatro che partecipa alla cosiddetta *crisi* (o deflagrazione) della rappresentazione e che va inserita tra i sintomi, e cito direttamente dalla presentazione del progetto, “di una rivolta epistemologica del fare e del sentire scenico”⁴, capace di mettere in discussione il teatro *tout court*. Per la compagnia ravennate gruppo nanou, che ha proposto una “stanza” del progetto *Motel*, quanto per il collettivo forlivese Città di Ebla, con l’allestimento di una delle creazioni più emblematiche del teatro degli anni Zero, *The dead*, la fotografia non consiste banalmente in un linguaggio, tantomeno fornisce una fonte di ispirazione in quanto immaginario (serbatoio di immagini). La fotografia, e questi lavori ne sono la riprova, rappresenta con tutta evidenza un termine di confronto linguistico e di speculazione teorica sulla rappresentazione in quanto tale. La fotografia cioè non è solo un dispositivo, un documento, un’immagine, ma si fa “modalità di lettura e costruzione della scena, ovvero una nuova testualità per il ‘teatro iconografico’ del nuovo millennio”⁵. Essa è – come acutamente rileva Maria Ines Aliverti – “coscienza del teatrale e strumento della conoscenza del teatro”⁶.

La nozione di supporto – così come la propone Jacques Derrida perlustrando Antonin Artaud – sembra funzionare da complanare dei differenti apporti disciplinari, atta quindi a misurare la temperatura di questa *coscienza* del teatro (che è sostanzialmente, lo ripetiamo, una crisi). Su tale convergenza riposavano le ragioni del simposio all’interno di *Teatri da camera*, non a caso intitolato *Forsennare il supporto!*. La giornata disponeva così una serie di interventi, tra teatro materiale, pensiero filosofico, teorie e pratiche della fotografia, intorno alla nozione di visivo e di visibile e al rapporto che l’immagine intrattiene con la superficie che lo accoglie. Un rapporto a doppio scorrimento, *congetturale*, per dirla con Derrida quando argomenta l’espressione “soggettile” (*subjectil*) a partire dalla scrittura sopra le righe dell’ultimo Artaud. Soggettile come supporto inerte, *soggiacente* alla rappresentazione, da essa trafitto e perforato, ma anche resistente, che oppone cioè resistenza al getto “per essere infine trattato di per sé e non come il supporto”⁷, il *sottomesso* della rappresentazione. Sciogliendo la metafora, se la scena è la materia perforabile e resistente del gesto rappresentativo, la rappresentazione è la risultante di un combattimento, del forsennamento della scena, verso il suo sfondamento, per rimanere *nel mezzo*: “Gettato gettante, il soggettile tuttavia non è niente, niente se non un intervallo solidificato *tra* il sopra e il sotto, il visibile e l’invisibile, il davanti e il dietro, l’al di qua e l’al di là”⁸. La scena-supporto pare amplificare quasi paradossalmente la sua natura spettrale per farsi *punzone* (Lacan), come rileva Didi-Huberman a proposito della tela-pelle nella pittura di Frenhofer, personaggio del *Capolavoro sconosciuto* di Balzac: “[la tela] fa l’intreccio e l’interstizio tra la propria esistenza di supporto (di sotto: *sub*), la propria esistenza colorata (ciò che è gettato, *ejectus*, sul supporto) e la

⁴ S. Mei, *Teatri da camera. Lo spettacolo della fotografia*, catalogo del programma Soffitta 2014, pp. 10-15: 10.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M.I. Aliverti, *Dalla fotografia alla teatralità*, in *Occhi di scena*, cit., pp. 9-10.

⁷ J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, a cura di A. Cariolato, Milano, Abscondita, 2005, p. 29.

⁸ *Ivi*, p. 30.

propria esistenza significante (ciò per cui non la si può distinguere da un soggetto, da un *subjectus*)”⁹.

Queste considerazioni sono evidentemente trasferibili sul piano della rappresentazione teatrale e applicabili alle forme ed estetiche del teatro dell’oggi. Da qui il seguente trittico di interventi – che attinge (anche) dagli interventi più strutturati del simposio – per fare, se vogliamo, il punto sullo stato dell’arte. La prolusione storico-critica di Marco De Marinis si offre in questa nuova riconfigurazione come un’efficace e analitica sintesi dei rapporti tra i due termini, riconoscendo alla fotografia nei confronti del teatro una triplice funzionalità – quale quella di “mezzo espressivo” e grimaldello di “una scrittura performativa che “sgrammatica” e “rifunzionalizza” lo spettacolo, debilitandone se non dismettendone totalmente la funzione rappresentativa”. Segue il contributo teorico di Cosimo Chiarelli – previsto al simposio, al quale non potè partecipare –, il quale dispone il tracciato di un cortocircuito tra la nozione di fotografico (Claudio Marra) e di teatralità (sulla scorta di Barthes) in una chiave anti-teatrale, ovvero di riabilitazione del livello performativo. Chiude lo studio di caso di Arianna Novaga – presente al simposio ma come uditrice –, che sta dedicando il suo dottorato di ricerca alle declinazioni e agli usi della fotografia in quanto coefficiente scenico. Attraverso l’analisi del già citato spettacolo di Città di Ebla, Novaga rileva il diverso significato delle immagini sulla scena e specificamente quello dell’immagine fotografica, ricorrendo al concetto deleziano di immagine-cristallo, dove – proprio come in *The dead* – il rapporto fittizio tra tempo e realtà viene radicalmente ridiscusso.

S. M.

⁹G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull’immagine vivente*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 34.

Marco De Marinis

TEATRO E FOTOGRAFIA: INTRECCI NOVECENTESCHI FRA RAPPRESENTAZIONE E SUO SUPERAMENTO

Cominciamo col dire che, fin dall'inizio, il rapporto tra teatro e fotografia si è articolato su diversi piani e ovviamente in un primo momento si è trattato soprattutto di un interesse della fotografia, e dei fotografi, nei confronti del teatro. Solo in un secondo momento è emerso anche l'interesse del teatro nei confronti della fotografia e dei fotografi.

Le cose non sono andate troppo diversamente dal caso del rapporto tra teatro e cinema. Anche qui all'inizio è il nuovo mezzo espressivo che si interessa al vecchio, anzi parte dal vecchio. Solo in un secondo momento sarà il vecchio medium a interessarsi al nuovo, a utilizzarlo e a farsene influenzare a più livelli.

Che le cose siano andate così per il cinema è storia nota. Ma lo stesso *mutatis mutandis* è avvenuto per la fotografia, la quale si rapporta al teatro fin dal principio sia come soggetto che come dispositivo, non troppo diversamente da come aveva spesso fatto la pittura in passato. Sappiamo di come i pittori, certi pittori in particolare (Rembrandt, Caravaggio, Schiele eccetera), allestissero i loro soggetti con cura teatrale, come vere e proprie messe in scena, servendosi non di rado di attori o comunque usando i modelli come veri e propri attori. Non dissimilmente fecero spesso i fotografi fra Ottocento e Novecento¹. Si può parlare di *messe in scena fotografiche* non diversamente da come si parla di *messe in scena cinematografiche*: e in entrambi i casi il modello è fornito dalla messa in scena teatrale (la quale, del resto, con la scatola ottica del teatro all'italiana aveva costruito un vero e proprio dispositivo per la rappresentazione visiva e per la visione)².

Non voglio soffermarmi ulteriormente su questo punto. Mi basta avervi accennato. Mi sposto invece dall'altra parte, quella del teatro.

La domanda è: come e in quanti modi si è manifestato l'interesse del teatro nei confronti della fotografia?

Direi che il teatro ha utilizzato e utilizza la fotografia a *tre diversi livelli* fondamentali:

1. come mezzo di documentazione (e di autodocumentazione);
2. come mezzo espressivo e materiale scenico;
3. come dispositivo.

Credo che il terzo tipo di utilizzazione si sia sviluppato soprattutto di recente, nel lavoro delle ultime generazioni del nuovo teatro, con i Magazzini Criminali e poi la

¹ Cfr. almeno L. Pauli, *Acting the Part: a History of Staged Photography*, London-New York, Merrell, 2006; F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Bologna, Atlante, 2007; M. Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2012; J. Anderson, *Theatre and Photography*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

² Di messa in scena fotografica si è spesso parlato a proposito dell'autenticità-veridicità di certi scatti famosi: dal miliziano colpito a morte di Robert Capa alla bambina vietnamita nuda, in fuga dal villaggio distrutto dal napalm degli americani, del fotografo vietnamita Nick Út.

Societas Raffaello Sanzio in veste di apripista, almeno per quanto riguarda il nostro paese. Ed è interessante notare come questo uso teatrale del dispositivo fotografico si sia intensificato e raffinato proprio a seguito di una certa crisi del teatro multimediale tradizionale, basato soprattutto sul video, sul film e sui loro avatar digitali.

Da storico preferisco intrattenermi brevemente sugli altri due tipi di utilizzazione teatrale della fotografia, per chiudere con Artaud e il suo celebre “forsennamento del supporto”.

Sull'uso della fotografia come mezzo espressivo e come materiale scenico si potrebbe parlare per ore: a disposizione c'è un intero secolo di teatro, a partire dalle messe in scena russe post-rivoluzionarie agli allestimenti politici di Erwin Piscator e Bertolt Brecht (che usavano anche filmati oltre che foto e diapositive), giù giù fino a Romeo Castellucci, che ha aperto e chiuso due spettacoli recenti con una foto: il ritratto di Nietzsche che faceva da sipario in apertura del *Parsifal* e l'immagine di donna (tratta dagli *Storyville Portraits* di E.J. Bellocq) che chiudeva invece *Four Season's Restaurant* (spettacolo che deve per altro il titolo a un'opera del pittore Mark Rothko).

Il caso Castellucci è interessante anche perché ci svela un altro tipo di rapporto, al tempo stesso più sottile e più profondo, che lega una certa scena contemporanea alla fotografia: la fotografia come immaginario e come fonte d'ispirazione segreta, non esplicitata (una specie di sottopartitura, per dirla con Eugenio Barba e gli attori dell'Odin Teatret). Che la visionarietà di Castellucci si nutra profondamente, da sempre, di un immaginario fotografico oltre che filmico è risaputo. Meno nota è forse la circostanza che spesso il punto di partenza non dichiarato, segreto appunto, di alcuni spettacoli recenti siano state delle fotografie (di Diane Arbus, in particolare, tra le altre). Mi riferisco all'intero ciclo dedicato al volto umano (soggetto fotografico per eccellenza, del resto) e in particolare a *Il velo nero del pastore*, da un racconto di Nathaniel Hawthorne, e al tanto discusso *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*.

Dirò adesso qualcosa di più della fotografia come mezzo di documentazione e di autodocumentazione.

A proposito di quest'ultima, va ricordato che è stato Brecht il primo a servirsi sistematicamente della fotografia come forma di autodocumentazione: lo fa con i celebri Libri Modello (*Modellbücher*), cioè i libri di regia con i quali, agli inizi degli anni Cinquanta, cerca di fissare le messe in scena allestite con la compagnia del Berliner Ensemble. È probabile, anzi, che l'idea di comporre dei libri modello per le sue regie gli sia venuta proprio dalla considerazione delle grandi potenzialità documentarie della fotografia. In ogni caso, nell'esposizione del metodo di stesura del *Modellbuch* si dice esplicitamente che la possibilità di comporre modelli esatti è interamente legata al perfezionamento tecnico della fotografia teatrale: si veda, in particolare, nel volume collettivo *Theaterarbeit* [1952], il capitolo *Fotografia teatrale* dovuto a Ruth Berlau, eccellente fotografa e stretta collaboratrice di Brecht, al quale fu legata anche da una durevole relazione sentimentale³.

³ Per la letteratura critica, segnalo almeno il recente volume, che raccoglie gli atti del convegno romano, F. Fiorentino - V. Valentini (a cura di), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015.

La fotografia teatrale – spiega la Berlau – deve essere *efficace*, deve cioè captare il carattere dell'esecuzione scenica, il suo senso artistico; e quindi non deve risultare necessariamente bella o tecnicamente perfetta. Domina, comunque, in questo e in altri interventi degli stessi anni, la consapevolezza che si è, in tutti i sensi, agli inizi: illuminazione scarsa, difficoltà a riprendere diapositive o filmati eccetera⁴.

Resterei su Brecht, e in particolare sul celebre allestimento del suo dramma *Madre Courage e i suoi figli* creato con il Berliner Ensemble, anche per trattare della fotografia come mezzo di documentazione a scopo critico-esegetico. Anche perché credo che restino insuperate le pagine che Roland Barthes ha dedicato alle istantanee scattate da Roger Pic col teleobiettivo, riprendendo interamente la messa in scena di *Madre Courage* al secondo passaggio parigino, nel 1957 (Barthes stesso parla, in proposito, di “film fotografico”). Insuperate – intendo – sia come analisi critica di uno spettacolo sulla base di fotografie e sia come riflessione sulle possibilità della documentazione fotografica in relazione al teatro.

La fotografia [...] – scrive il grande critico francese nel 1959 – rivela proprio ciò che sfugge durante la rappresentazione, il dettaglio. E il dettaglio è esattamente lo spazio in cui risiede il significato, ed è così importante proprio perché il teatro di Brecht è un teatro della significazione⁵.

E ancor più chiaramente, in un contributo dell'anno seguente sempre dedicato a questo allestimento, Barthes aggiunge:

Queste fotografie [...] sono fedeli, ma non sono mai servili; rivelano lo spettacolo, mostrando alcuni particolari che inevitabilmente non appaiono nel movimento della rappresentazione, ma che contribuiscono alla sua verità, e hanno, quindi, una vera funzione critica: non illustrano, aiutano a scoprire l'intento profondo della creazione. [...] Insomma, queste fotografie isolano per rivelare meglio; nonostante siano letterali (infatti rifiutano sempre di interpretare esteticamente i fatti), prendono posizione, scelgono dei significati, aiutano a passare da un ordine fattuale a uno intellettuale, espongono, nel senso ambiguo e prezioso del termine, ovvero rappresentano e al tempo stesso insegnano; la loro funzione, il loro potere, se non addirittura i loro mezzi, non sono così distanti da quelli della pittura⁶.

Sulla base degli scatti di Pic, il grande critico torna sulla scena cosiddetta dell'urlo muto per evidenziare un altro dettaglio e proporre alla fine una diversa lettura. In genere tutti hanno appunto concentrato la loro attenzione sull'urlo muto (qualcuno citando *Guernica* di Picasso, altri ricordando l'immagine di una madre indiana accovacciata accanto al cadavere del figlio ucciso, immagine che si dice avrebbe ispirato l'interprete, la

⁴ Per una breve descrizione del metodo e per le funzioni e gli scopi del *Modellbuch*, si veda anche il mio *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 86-87.

⁵ *Sette fotografie-modello di Madre Courage* [1959], in R. Barthes, *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002, p. 225.

⁶ *Commento a Madre Courage e i suoi figli*, in R. Barthes, *Sul teatro*, cit., pp. 246-147.

straordinaria Helene Weigel); Barthes invece si sofferma sulla schiena del cappellano, è lì il *punctum*, per dirla con il linguaggio (successivo) de *La camera chiara*.

Qual è l'immagine più sconvolgente? La schiena del cappellano che si allontana, per pudore, per impotenza; questa schiena curva che si ritrae, raccoglie, per così dire, tutto il dolore della madre, di per sé insignificante⁷.

Importanti risultano anche le osservazioni di Barthes sul fatto che la fotografia evidenzia, esalti i "gesti citabili" di cui secondo Walter Benjamin è fatto il teatro epico⁸, e più in generale sulla circostanza che in Brecht, come nella grande pittura realistica, il quadro (*tableau*) costituisca "l'elemento narrativo fondamentale", e la sua "visualità [sia] carica di intelligenza, signific[hi] solo per sé"; di conseguenza

Nella misura in cui mostrano la pièce come una successione di quadri, le fotografie di Pic permettono una comprensione pari a quella che permetterebbe la pittura⁹.

Barthes arriva a dire che "le fotografie di *Madre Courage* sono chiare, leggibili quanto la leggenda di Sant'Orsola narrata da Carpaccio"¹⁰.

Mi avvio a concludere, come annunciato, con qualche considerazione sulla dicitura artaudiana "forsennare il supporto": per la precisione si tratta della traduzione che feci a suo tempo nel mio libro su Artaud del sintagma composto da Jacques Derrida mettendo insieme due espressioni artaudiane separate: *forcener le subjectile*¹¹.

Per me quella formula si prestava e si presta ancora a enunciare/condensare come meglio non si potrebbe il programma estetico dell'ultimo Artaud, quello degli anni Quaranta e del "dopo i manicomî", che si basa proprio sull'idea, perseguita con feroce, lucida determinazione, di stravolgere a più livelli il supporto, anzi i supporti usati, forzandoli fino ai loro limiti e anche al di là di essi: che si tratti della piccola pagina dei *cabiers* o dei fogli dei grandi disegni, o della lingua stessa, sottoposta a radicali sollecitazioni sintattiche e lessicali (fino a farla diventare, per lui, una "lingua straniera" o fino a inventare un'altra lingua, apparentemente incomprensibile, quella delle glossolalie), che si tratti della voce e ovviamente del corpo, che costituisce in realtà il supporto primario, a cui tutti gli altri rimandano e del cui "forsennamento" rendono conto straordinariamente l'opera grafica, le ultime scritture (scrittura vocale, scrittura per analfabeti) e le performance orali, compreso l'opus radiofonico conclusivo, *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

⁷ *Ivi*, p. 251.

⁸ W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1966], Torino, Einaudi, 2000, pp. 127-135.

⁹ *Ivi*, p. 257.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Jacques Derrida, *Antonin Artaud. Forcener le subjectile* [1986], tr. it. *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, a cura di A. Cariolato, Milano, Abscondita, 2005; M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)* [1999], Roma, Bulzoni, 2006, pp. 81 sgg.

In effetti, quello che l'ultimo Artaud ingaggia con gli strumenti e i mezzi espressivi di cui si serve (a cominciare dal suo stesso corpo-voce) è un combattimento in piena regola: esso può andare dalla vera e propria violazione materiale (è il caso dei disegni "magici", chiamati *Sorts* o *Gris-gris*, dell'epoca di Ville-Evrard, fra 1937 e 1939: disegni macchiati, strappati, forati, sbruciacchiati)¹² a un forsennamento più sottile e più profondo, il cui scopo è appunto quello di sollecitare al massimo le possibilità d'uso e di resa dei supporti, al di fuori e contro ogni "ordine del discorso"; in ogni caso, al di là e contro ogni funzione meramente rappresentativa.

E proprio qui sta il punto che mi preme sottolineare in chiusura: il superamento della rappresentazione. Il "forsennamento del supporto" artaudiano va annoverato fra i più coraggiosi e radicali tentativi novecenteschi che il teatro ha messo in atto per superare la rappresentazione.

In questo senso, e nonostante l'apparente delirio dell'Artaud degli anni Quaranta, è dato di rinvenire in realtà una coerenza straordinaria nella sua teoresi, per quanto estrema e visionaria, andando dagli anni Trenta fino alla fine.

Già negli anni Trenta, all'epoca del primo Teatro della Crudeltà, il problema più importante è quello della rappresentazione e del suo superamento. Artaud parla di un "vero teatro" che si oppone al teatro-spettacolo perché riesce a forzare i limiti della convenzione finzionale e del meccanismo del rinvio aspirando a porsi in termini di *azione reale, diretta* e non più (o non soltanto) di azione rappresentata-rappresentativa. È interessante andare a vedere quali sono le formule, al solito dense e suggestive, che egli sceglie negli anni Trenta per nominare questo tentativo di fuoriuscita dal teatro di rappresentazione che, per il decennio successivo, grazie a Derrida possiamo appunto mettere all'insegna del "forsennamento del supporto".

Apriamo lo scritto compreso ne *Il Teatro e il suo doppio* e intitolato *La messa in scena e la metafisica*, che parte – non dimentichiamolo – da un dipinto del primitivo fiammingo Luca di Leida, *Le figlie di Lot*. Quando si tratta di individuare l'operazione che può permettere al teatro di fuoriuscire dalla pura e semplice rappresentazione per acquisire qualcosa di analogo alla forza magica posseduta – a suo parere – dal dipinto dell'artista medievale, Artaud afferma che occorre "trarre le estreme conseguenze poetiche dai mezzi di spettacolo" e aggiunge che questo equivale a "farne la metafisica", cioè significa fare la metafisica del linguaggio verbale, dei gesti, degli atteggiamenti, della scenografia, della musica, dal punto di vista teatrale.

Ora, "fare la metafisica dei mezzi di spettacolo dal punto di vista teatrale", ovvero "trarne le estreme conseguenze poetiche", vuol dire – come Artaud spiega continuamente ne *Il teatro e il suo doppio* – forzarne ("forsennarne", nel linguaggio del decennio successivo) il loro uso al limite delle loro possibilità e anche oltre tale limite, usandoli cioè non più in funzione rappresentativa ma piuttosto per *agire direttamente* sullo spettatore.

Nel saggio in questione egli fa un solo esempio in proposito, riguardante il "fare la metafisica del linguaggio articolato":

¹² Cfr. C. Pecchioli, *Antonin Artaud: segni e disegni*, in M. De Marinis (a cura di), *Artaud/microstorie*, in "Culture Teatrali", n. 11, autunno 2004, pp. 77-117.

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*¹³.

Per concludere davvero, direi allora che, per quanto mi riguarda, e per riferirmi di nuovo alla formula artaudiana, non si tratta tanto di “forsennare” la fotografia quanto di “forsennare” la scena, lo spettacolo, servendosi (*anche*) della fotografia, mettendola in condizione di eccedere i limiti della rappresentazione, la sua “chiusura”, citando ancora una volta Derrida¹⁴.

In altri termini, riferendomi a una riflessione recente svolta collettivamente¹⁵, se accettiamo che la creazione teatrale oggi nasca dall’apporto congiunto, ma anche divergente, di tre scritture, drammatica, scenica e performativa, e che sia quest’ultima, la scrittura performativa, quella a cui spetta il compito di “sregolare” (forsennare, ancora una volta) e rifunzionalizzare le altre due e quindi l’opera scenica in quanto tale; allora, quello che ci mostra spesso la scena delle ultime generazioni è proprio un ricorso frequente e significativo alla fotografia come punta di lancia di una scrittura performativa che “sgrammatica” e “rifunzionalizza” lo spettacolo, debilitandone se non dismettendone totalmente la funzione rappresentativa.

¹³ A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in Id., *Il Teatro e il suo doppio* [1938], Torino, Einaudi, 1972, p. 163.

¹⁴ Mi sto riferendo evidentemente all’Introduzione di Jacques Derrida pubblicata nell’edizione italiana del *Teatro e il suo doppio*, il cui titolo originale suonava così: *Le théâtre de la Cruauté et la clôture de la représentation*.

¹⁵ Cfr. M. De Marinis (a cura di), *Brainstorming sulla scrittura*, in “Prove di Drammaturgia”, n. 2/2013, pp. 4-22.

Cosimo Chiarelli

IMMAGINE/CORPO/SUPPORTO. LA FOTOGRAFIA ALLA LUCE DELLA TEATRALITÀ

Tuttavia (mi pare) non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro.

Roland Barthes, *La camera chiara*

Un intervento sui rapporti tra fotografia e teatro difficilmente può prescindere da questa citazione di Roland Barthes. Ma più ancora del senso profondo di questa intuizione, che purtroppo rimane tale in questo testo fondativo della riflessione fotografica contemporanea¹⁶, a noi interessa in modo particolare il breve inciso parentetico, quel “(mi pare)”, che sottolinea un'incertezza, un'esitazione, e che ricorre altrove nella prosa del semiologo francese, tutte le volte in cui la coerenza del pensiero sistematico si interrompe per lasciare spazio ad un elemento inconciliabile, che annuncia l'agglomerarsi di una tensione dialettica potenzialmente irrisolta. Ferite aperte di cui è ampiamente costellato il *corpus/corpo* dell'opera di Barthes e che la rendono per questo una materia sempre viva e permeabile alle contaminazioni.

In effetti, nella loro interazione, il teatro e la fotografia esprimono fisicamente questo stato di tensione apparentemente inconciliabile, in quanto il loro incontro non si realizza tanto sul terreno dell'affinità e della convergenza ma al contrario su quello della conflittualità e del tradimento.

L'immagine fotografica dell'attore sulla scena incarna esplicitamente questo paradosso. Il gesto teatrale, che si consuma nell'azione e si rinnova ad ogni rappresentazione sembra, nell'immobilità sospesa della fotografia, negare il carattere essenziale della sua natura effimera e transitoria; dall'altra parte, quando la fotografia penetra nello spazio del teatro, tradisce la sua congenita vocazione alla realtà, confondendosi con la finzione.

Tuttavia, se da una parte proprio questa tensione ha permesso al teatro e alla foto-

¹⁶ In effetti Barthes non articola in modo conseguente questo assunto. Nel seguito del paragrafo, dopo un riferimento, dovuto, e quasi scontato, alla provenienza teatrale di Daguerre e al suo diorama, l'autore si sofferma (ma anche in questo caso in modo solo aforistico) sul comune rapporto della fotografia e del teatro con la Morte. Questo riferimento, che è certamente funzionale al discorso complessivo sviluppato da Barthes nel suo libro, finisce però per esaurire, proprio per la forza emotiva del messaggio, la potenziale ricchezza di sviluppi derivante dall'ipotesi di partenza. È necessario ricordare tuttavia che *La camera chiara* è disseminata di metafore teatrali e di riferimenti provenienti dal suo linguaggio, come nota giustamente Nicola Savarese in una precoce lettura in chiave teatrale di questo testo (*Teatro nella camera chiara*, in “Quaderni di teatro”, n. 16, 1982, pp. 31-51). Come pure, se si guardano gli interventi precedenti di Barthes sulla fotografia, dagli attori di Harcourt in *Miti d'oggi*, al commento sulle fotografie di Roger Pic su Brecht, fino anche a *Il messaggio fotografico* (compreso nella raccolta *L'ovvio e l'ottuso*), non è difficile rendersi conto come il suo interesse specifico per la fotografia sia filtrato attraverso i codici (e la passione) del teatro. Si veda a questo proposito R. Barthes, *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002.

grafia di stringere, nel corso della storia, un rapporto denso, problematico ma estremamente ricco di stimoli e di applicazioni, che ne fanno oggi uno dei nodi principali per lo studio della fotografia e delle sue diverse pratiche artistiche e sociali, dall'altra parte ha certamente confinato la fotografia teatrale in senso stretto ai margini della riflessione teorica ed estetica sulla fotografia, così come degli studi di iconografia teatrale: mai troppo fedele alla performance per rappresentarne un documento e una testimonianza affidabile, sempre troppo dipendente dall'autorialità altrui (dell'attore, del regista, dello scenografo...) per costituire un genere d'autore.

Posta in questi termini, la questione della fotografia teatrale rischia effettivamente di rimanere sospesa e di arenarsi in un più o meno sterile e talvolta frustrante esercizio di contrapposizione e di rivendicazioni tra professionisti dei due campi, come capita a volte di assistere in occasione dei rari convegni o incontri sull'argomento.

Un concetto operativo che mi pare particolarmente appropriato a circoscrivere questo rischio, e anzi ad aprire una riflessione più ampia e costruttiva sull'argomento, è la nozione di "teatralità".

Si tratta di un concetto molto utile per una serie di ragioni. La prima tocca nel vivo la natura stessa della fotografia di teatro, cui si imputa spesso proprio una sorta di incapacità congenita a trasmettere ciò che l'esperienza del teatro ha di più essenziale, appunto la sua teatralità. Anticipando una definizione classica del concetto, formulata da Roland Barthes, che sarà meglio sviluppata in seguito ("Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo"), potremmo dire, invertendo l'ordine dei fattori, che la fotografia di teatro rappresenta uno spettacolo privato della teatralità, e quindi una sorta di ritorno al testo, sebbene ad un testo di natura diversa, un testo visivo. E potremmo dunque porci una domanda apparentemente paradossale: è "teatrale" la fotografia di teatro?

Una seconda ragione di interesse della nozione di teatralità nel discorso fotografico, è di natura storica ed etimologica. Le prime attestazioni nella lingua inglese del termine *theatricality* e nel francese di *théâtralité*, sono rispettivamente del 1837 e del 1848. Per la lingua italiana l'origine è più incerta ma, per i dizionari, comunque anteriore al 1869.

Questa coincidenza cronologica con l'apparizione della fotografia fa riflettere sulla contiguità di questi due ambiti e sulla pervasività, nella cultura visiva del tempo, del paradigma teatrale, caratterizzato da uno specifico regime scopico in cui si fondono lo sguardo prospettico e fisso dell'apparato scenografico (il *gaze*) e quello instabile, parziale e mobile del gioco dell'attore (il *glance*), per usare la terminologia dello storico dell'arte Norman Bryson¹⁷. Si tratta di un regime percettivo, pienamente consolidato nella mentalità metropolitana del diciannovesimo secolo, e che consente tra l'altro una appropriazione "normalizzata" e non traumatica di una realtà sociale in profonda trasformazione. A questo modello teatrale di conoscenza del mondo la fotografia attinge le basi costitutive del suo linguaggio molto più che dalla tradizione pittorica, in un modo ben più profondo del semplice travaso di teatranti frustrati verso il nuovo medium (Daguerre per primo), di cui parla anche Barthes.

Una ragione ulteriore di interesse operativo del concetto di teatralità (e del suo più

¹⁷ N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London, Macmillan, 1983.

recente sostituto di “performatività”) risiede infine, paradossalmente, nel suo essere sostanzialmente indefinibile, aperto, un “travelling concept” secondo la definizione di Mieke Bal¹⁸, un concetto segnato da una intrinseca instabilità semantica, che varia a secondo del contesto ed è soprattutto storicamente definita. In effetti, fin dalle origini la teatralità è servita ad affermare visioni e posizioni anche contrapposte, come termine specifico del teatro, o aperto a sconfinamenti ad ogni attività umana. Per rimanere nell’ambito strettamente teatrale, la teatralità definisce di volta in volta il massimo dell’illusione, e quindi dell’immedesimazione dello spettatore, oppure al contrario l’insieme degli artifici e delle convenzioni sceniche che servono a sottolineare la natura teatrale, e quindi artefatta, della messa in scena¹⁹. Travasare sul campo della fotografia l’ambiguità semantica legata a questo termine, serve a mio avviso in primo luogo a mettere in guardia da una visione assoluta, unitaria, e soprattutto astorica, dell’essenza della fotografia, e a ricordare invece la natura liquida e temporanea dell’ontologia fotografica.

Tra le diverse formulazioni nelle quali è stata declinata l’idea di teatralità nel corso del tempo, ho selezionato alcune definizioni che mi parevano particolarmente suscettibili di stabilire connessioni e interferenze con il campo della fotografia, e vorrei qui presentarle e discuterle, naturalmente senza alcuna pretesa di completezza.

La prima, come è naturale che sia, è una definizione tecnica, che proviene dal vocabolario, in questo caso lo Zingarelli:

Teatralità [av. 1869] s.f.

1 (*raro*) Caratteristica di ciò che è teatrale. 2 (*fig.*) Esagerazione, artificiosità: *parla e gestisce con quella t. che è propria della passione esaltata* (Pirandello).

Come si vede, in questa definizione è già presente una polarizzazione di significati, tra un carattere attinente alla sfera teatrale e un atteggiamento, peggiorativo, del comportamento, che nella definizione dell’aggettivo corrispondente (teatrale), si carica degli ulteriori attributi di “privo di naturalezza e spontaneità, insincero”. Una connotazione negativa, retaggio evidente di un pregiudizio anti-teatrale che risale addirittura a Platone e che sul versante artistico trova in Diderot il teorico della modernità. È Diderot infatti che in una lettera sulla pittura indirizzata a Sophie Volland del 18 luglio 1762 scrive: “Se, quando si dipinge un quadro, si pensa agli spettatori, tutto è perduto”²⁰.

A ben vedere la maggior parte delle definizioni di teatralità si pone su un versante o l’altro di questa dicotomia.

Nell’ambito propriamente teatrale, una definizione classica, nonché la prima in ordine cronologico del dibattito contemporaneo sulla teatralità, è quella cui si faceva riferimento in precedenza, formulata da Roland Barthes in un saggio del 1954 sul teatro di Baudelaire, un teatro, come si sa, del tutto velleitario e irrealizzato.

¹⁸ M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2002.

¹⁹ T. C. Davis - T. Postlewait, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

²⁰ D. Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, vol. I, Paris, Gallimard, 1938, p. 246 (traduzione mia). Sull’evoluzione del pregiudizio antiteatrale, rimane fondamentale il testo di J. Barish, *The anti-theatrical prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981.

Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, so- stanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore²¹.

Senza voler entrare a fondo nell'analisi di questo passo, vorrei porre l'accento soltanto sul carattere sottrattivo di questa definizione ("meno il testo") e sulla scomposizione/opposizione binaria tra il testo (carattere fisso, materiale, generativo ma insufficiente), e la realizzazione spettacolare, come spessore di segni e sensazioni compositi che danno pienezza al testo nella sua forma esteriore.

Questa tensione irrisolta tra testo e performance da cui scaturisce la teatralità, suggerisce alcuni possibili approdi metaforici nel campo della fotografia. In particolare, permette di indicare una sorta di equazione matematica in rapporto al carattere duplice dell'oggetto fotografico, composto a sua volta da immagine e supporto. L'equazione potrebbe essere formulata in questi termini: il testo teatrale sta alla performance, come l'immagine sta al supporto.

TESTO : PERFORMANCE = IMMAGINE : SUPPORTO

Si aprono allora delle prospettive teoriche molto suggestive, che però mi limito per il momento a sintetizzare in una domanda: l'essenza della fotografia, il "fotografico", potrebbe scaturire, come la teatralità, dal gioco e dalla tensione tra l'immagine (fissa) e il suo supporto (mobile)?

Sul versante opposto, quello della critica anti-teatrale, ma con esiti alla fine sovrapponibili a quelli di Barthes, è interessante sottolineare l'idea di teatralità espressa dallo storico e critico d'arte americano Michael Fried in un celebre saggio sull'arte minimalista, pubblicato nel 1967 e che rappresenta per l'appunto uno dei momenti generativi del moderno discorso sulla teatralità²². In *Art and Objecthood*, infatti, è possibile trovare espressioni di questo tipo: "Il successo, ma la sopravvivenza stessa delle arti dipenderà in modo sempre crescente dalla loro capacità di resistere e di mettere in scacco il teatro", oppure, "L'arte degenera progressivamente più si avvicina al teatro".

Sebbene l'autore si astenga in questo caso da una definizione precisa del termine di teatralità, il concetto è sintetizzato a mio parere proprio nel neologismo *objecthood* del titolo, che potrebbe essere tradotto con il sintagma *oggettività*, oppure con quello certamente più elegante ma assai meno preciso di *oggettualità*.

Con questo termine Fried descrive la condizione propria dell'arte minimalista a lui contemporanea, condizionata dalla presenza ineludibile dello spettatore, il cui senso si realizza solo attraverso una messa in situazione dell'oggetto artistico, e in funzione dello sguardo e della interazione dell'osservatore. Ad essa, egli contrappone l'autonomia estetica della tradizione modernista, incarnata ad esempio nella pittura astratta, che pri-

²¹ R. Barthes, *Il teatro di Baudelaire* [1954], in Id., *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2002, pp. 27-28.

²² M. Fried, *Art and Objecthood: Essays and reviews* [1967], Chicago-London, University of Chicago Press, 1998.

vilegia il valore supremo dell'arte individuale, di fronte al quale lo spettatore è lasciato solo alla propria contemplazione. Emersa nel contesto della critica militante della fine degli anni Sessanta, e quindi anche parzialmente superata, questa prospettiva rigorosamente anti-teatrale interessa il nostro discorso per almeno due motivi. Il primo risiede nel percorso personale apparentemente contraddittorio dell'autore, che da questa posizione fortemente critica nei confronti della teatralità, approda in anni recenti a una visione opposta riguardo alla fotografia, che lo porta a farsi paladino di alcuni degli artisti fotografi più dichiaratamente "teatrali" del panorama contemporaneo, come Jeff Wall, ai quali ha dedicato alcuni saggi e un libro problematico ma di grande e complesso spessore critico²³, quasi a sottolineare un'intrinseca, ma questa volta positiva, teatralità "ontologica" della fotografia rispetto ad altre forme di espressione artistica.

L'altro motivo di interesse sta proprio nel termine usato da Fried, la *oggettività*, che in questo contesto specifico risuona in modo significativo con l'espressione derridiana di *subjectil*, e di cui il *supporto* rappresenta una trascrizione necessariamente restrittiva. Direi anzi che i due termini si spiegano reciprocamente, avendo molti caratteri in comune: si riferiscono entrambi ad una dimensione fisica, materiale, oggettuale, di supporto appunto, e al tempo stesso rimandano entrambi a una condizione immateriale, mobile, atta ad essere "forsennata"; salvo che questo processo, nel caso del *subjectil* (e in riferimento ad Artaud, per il quale il termine è stato coniato da Derrida), è messo in atto dallo sforzo creativo dell'autore per superare i limiti della rappresentazione, laddove nel primo caso (*objecthood*) esso si innesca dall'esterno, per la presenza ineludibile dell'osservatore/spettatore.

Siamo qui, mi pare, al cuore della questione, perché riportando il discorso alla fotografia, siamo indotti a focalizzare l'attenzione sulla componente dinamica dell'esperienza fotografica e a sottolineare il carattere essenzialmente performativo della fotografia.

Il riconoscimento del contributo attivo dello spettatore nella dinamica performativa è ancora meglio esplicitato nelle parole di Josette Féral, cui si deve un saggio sulla teatralità davvero ricco di stimoli, che andrebbe forse analizzato meglio nei suoi potenziali approdi fotografici. Ecco la sua definizione di teatralità:

Essa è soprattutto il risultato di una dinamica percettiva, quella dello sguardo che lega l'osservato (soggetto o oggetto) e l'osservatore. [...]. Con il suo sguardo, lo spettatore crea davanti a ciò che vede uno spazio altro, le cui leggi e regole non sono più quelle del quotidiano, e in esso egli iscrive ciò che vede, percependolo perciò con un occhio differente, a distanza, come se provenisse da una alterità nella quale egli non trova spazio che come sguardo esterno. [...] La teatralità si presenta dunque come la compenetrazione di una finzione all'interno di una rappresentazione nello spazio di una alterità che mette uno di fronte all'altro l'osservatore e l'osservato²⁴.

²³ Si veda in particolare il saggio *L'autonomie aujourd'hui: quelques photographies récentes*, contenuto in una recente raccolta francese dei saggi di Fried contro la teatralità, che ricostruisce questa transizione problematica verso la fotografia: *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007. Si veda anche il più recente M. Fried, *Why photography matters as art as never before*, New Haven (Conn.)-London, Yale University Press, 2009.

²⁴ J. Féral, *La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral*, in "Poétique", n. 75, 1988, pp. 347-361: 358-359 (traduzione mia).

La studiosa definisce dunque la teatralità nei termini di una dinamica percettiva, fondata sullo sguardo che lega un osservatore a un osservato. Ma perché questo sguardo assuma il carattere della teatralità, è necessario che lo spettatore crei intorno al suo oggetto uno spazio “altro” dettato da regole fittive, che gli permetta di porre una distanza e una separazione da esso.

Di nuovo il supporto, questa volta inteso come schermo, come dispositivo di separazione. Un modello che è ben presente in certa fotografia contemporanea, e che si esplica nella ricerca di specifici dispositivi di visione, siano essi i lightbox di Wall, o più in generale la “forme-tableau” di cui parla il critico francese Jean-François Chevrier, dispositivi appunto che permettono, in combinazione con la dimensione spesso alterata del formato dell’immagine, di creare un effetto di straniamento, e di esibizione della differenza²⁵.

Tuttavia, questa constatazione ci pone di fronte ad un ulteriore, e forse insormontabile ostacolo, nella definizione lineare di un parallelismo tra teatro e fotografia: laddove questa dinamica performativa che abbiamo cercato di definire tra supporto e spettatore che definisce la teatralità, nel teatro avviene in forma immediata, con il corpo dell’attore che incarna fisicamente il supporto/schermo di questa separazione, nell’esperienza fotografica si scompone in un duplice processo performativo, quello tra il fotografo (l’*operator* di Barthes) e il suo *spectrum*, e quello, successivo, tra lo *spectator* e l’oggetto fotografico. Una teatralità al quadrato?

Vorrei concludere questa serie di brevi spunti di riflessione sulla teatralità della fotografia con un’ultima definizione di teatralità, proposta dallo storico del teatro Michel Corvin, nel suo dizionario enciclopedico del teatro che mi pare particolarmente suggestiva nei suoi possibili risvolti fotografici. Al termine di una ampia e articolata analisi del concetto, l’autore sintetizza in questo modo il carattere proprio della teatralità, insistendo in modo particolare sulla dialettica presenza/assenza:

Pertanto, la teatralità si definisce attraverso tre azioni: è presenza (la proposizione); non vive che di assenza (ciò che raffigura non esiste); e tuttavia fa in modo che questa assenza sia presenza; essa è al tempo stesso un segno, una mancanza, una maschera²⁶.

Posto in questi termini, il confronto tra il noema del teatro classico, il “come se”, e quello della fotografia, il “ciò è stato”, si pone sul comune riferimento al trauma dell’assenza, alla dissoluzione dell’oggetto, e alla sua possibile sostituzione in un simulacro: ma anche in questo caso sarebbe interessante porre la questione di come diversamente questo processo si risolve nel teatro, attraverso il ricorso alla fisicità sostitutiva e illusoria dell’attore, e come invece questa assenza rimanga sospesa ed irrisolta nell’esperienza fotografica.

²⁵ Cfr. J.-F. Chevrier, *Les aventures de la forme tableau dans l’histoire de la photographie*, in *Photo-Kunst: Arbeiten aus 150 Jahren. Du XIX^e au XX^e siècle, aller et retour*, catalogo della mostra, Stuttgart, Cantz, 1989, p. 9-81.

²⁶ M. Corvin, “Théâtralité”, *ad vocem*, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

Arianna Novaga

LA FOTOGRAFIA (PRO)ROMPE LA SCENA. *THE DEAD* DI CITTÀ DI EBLA

Solo la fotografia ha saputo dividere la vita umana in una serie di attimi, ognuno dei quali ha il valore di un'intera esistenza. [...] Senza di essa tutto era destinato all'oblio.

Guido Piovene

Nel 1923 in Unione Sovietica viene allestito il dramma *Terra capovolta* di Tret'jakov, con la regia di Mejerchol'd. Il palco era incorniciato da un complesso sistema di grandi schermi sui quali venivano proiettate immagini e frammenti di testi. Non si trattava di una semplice scenografia ma di un dispositivo scenico concepito a sostegno della rappresentazione, in modo da smaterializzare la scena e perturbarne il piano narrativo. La funzione percettiva esercitata dalle immagini raffigurate, induceva il pubblico dell'epoca a un'insolita esperienza della fruizione teatrale, scandita da una nascente estetica della mutevolezza e della complessità²⁷.

Insinuando l'istanza, seppur embrionale, di una possibile interazione con altri media, il teatro di inizio secolo cominciava ad aprirsi alle neonate tecnologie, dal film alle immagini riportate sugli schermi, collocati dentro al palcoscenico o al di fuori. È noto come i primi esperimenti di proiezione durante la rappresentazione risalgano al prolifico periodo delle avanguardie storiche, in particolare agli spettacoli futuristi e dadaisti, veri e propri latori di una dimensione di multimedialità che solo per gradi si è radicata nelle pratiche del teatro contemporaneo.

Da allora la scena teatrale ha assorbito in modo onnivoro i dispositivi tecnologici i quali, rinnovando se stessi, hanno contribuito a modificarne l'immagine. Ibridando codici linguistici e schiudendo nuovi interessanti scenari soprattutto per ciò che concerne l'uso del video, il "fatto teatrale" contemporaneo si costituisce attraverso una congiuntura di produzione e ricezione dei processi fortemente implicata con le tecnologie²⁸.

²⁷ B. Picon Vallin, *Le avanguardie teatrali e le tecnologie del loro tempo*, intervento al convegno *Il teatro nell'era del digitale*, Parigi, 24 ottobre 2004, traduzione italiana a cura di Erica Magris, in *ateatro* 64.50 <http://www.ateatro.it/webzine/2004/02/17/le-avanguardie-teatrali-e-le-tecnologie-del-loro-tempo/>

²⁸ Cfr. gli studi italiani sulle esperienze teatrali del XX secolo e sui cambiamenti della scena contemporanea di M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000 e *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004; S. Mei, *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in "Annali Online di Ferrara - Lettere", VII/2, 2012, pp. 232-245; V. Valentini, *Teatro in immagine. I. Eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni, 1987, e *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007. Sull'esercizio dei media in scena, si vedano, tra gli altri, A. Balzola - A. Monteverdi., *Le arti multimediali digitali*.

In questo panorama teatrale massicciamente dominato dall'immagine in tutte le sue declinazioni, inspiegabilmente però nessuno aveva ancora pensato a una messa in scena prodotta attraverso la fotografia²⁹. Vuoi per la pluridecennale funzione di servizio del mezzo fotografico, vuoi per il declino dell'uso dell'immagine fissa a favore di sistemi più efficienti sul piano operativo, vuoi per una presunta e concreta inattuabilità di certe pratiche espressive durante la rappresentazione³⁰, di fatto la scena di ricerca ha sempre dimostrato un interesse parziale per la fotografia se non per il suo valore certificatorio, anche a causa probabilmente dell'alone di obsolescenza che accompagna l'idea del suo esercizio in teatro³¹. Ma come ha osservato Rosalind Krauss, l'impiego dell'ultimo apparato tecnologico non corrisponde necessariamente a una qualità espressiva certa, al contrario spesso la tecnica ritenuta più obsoleta apre a forme innovative che possono diventare a loro volta medium³².

Dovevamo dunque attendere gli anni Dieci del Duemila – ad un secolo dalle sperimentazioni delle avanguardie storiche – per vedere germogliare una forma inedita in cui (finalmente) la scena ha trovato un modo per impastarsi diversamente con la fotografia, sciogliendo il paradosso dell'incompatibilità tra i due linguaggi³³.

The dead, creazione scenica liberamente ispirata all'omonimo racconto breve di Joy-

Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio, Milano, Garzanti, 2004. Infine sul rapporto della scena teatrale novecentesca con le arti visive, si veda S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa, 1983, e *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.

²⁹ Nel 1962 il cinema aveva già introdotto un'esperienza conforme a questa idea: il film *La Jetée* di Chris Marker, interamente composto da istantanee in bianco e nero, aveva saputo fondere felicemente due linguaggi inducendo pubblico e critica dell'epoca a interrogarsi sullo statuto ontologico del cinema stesso. Per contro, solo recentemente la fotografia contemporanea si sta formalmente accostando a una dimensione performativa, spesso qualificata come teatralità, che ne contamina la matrice pittorica e lo specifico modernista novecentesco. Per un approfondimento su questi argomenti si vedano, tra gli altri, M. Agus - C. Chiarelli (a cura di), *Fotografia e teatralità*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007; C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Bruno Mondadori, 1999; M. Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2010. Segnalo inoltre un personale contributo del 2013 dal titolo *Photography as Theatre. La rivincita della teatralità nella fotografia contemporanea*, in "IUSVEducation", dicembre 2013/2, pp. 80-101.

³⁰ La condivisione in tempo reale dell'immagine fotografica su di uno schermo o su di altri supporti, non era pratica attuabile prima del 2008, anno in cui una nota azienda produttrice di macchine fotografiche professionali ha diffuso una serie di applicazioni e programmi atti allo scopo. Da allora, ma solo occasionalmente e con modalità dissimili, sulla scena di qualche rappresentazione del teatro di ricerca è apparsa la pratica della cosiddetta *live photography*, utilizzata anche da Città di Ebla in *The dead*.

³¹ Nel quadro delle speculazioni attuali su fotografia e scena teatrale, a parte qualche contributo recente – come *Theatre and Photography* di Joel Anderson (London, Palgrave-McMillan, 2015) –, uno degli ultimi ed esaustivi testi sull'argomento risale ai primi anni Novanta e tratta principalmente dell'indole documentaristica della fotografia in rapporto al teatro francese della seconda metà del Novecento. Cfr. C. Meyer-Plantureux, *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris Audiovisuel, 1992.

³² Cfr. R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, tr. it. e cura di E. Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

³³ Cfr. S. Mei, *La deriva iconografica e i limiti della rappresentazione in "The dead" di Città di Ebla*, in "Culture Teatrali", 6 settembre 2011, <http://www.cultureteatrali.org>.

ce³⁴, porta in scena “il fotografico”³⁵, offre la fotografia in qualità di protagonista allo sguardo del pubblico. L’immagine diventa drammaturgia nel suo farsi, media l’azione e la riporta allo spettatore, producendo connessioni percettive inattese. Scardinando convenzioni e convinzioni, introduce un’invenzione linguistica formalmente semplice eppure intrinsecamente complessa, articolata su numerosi piani interpretativi. L’immagine fotografica scattata durante l’azione e restituita al pubblico in *real time*³⁶, forgia l’idea kraussiana dello spazio meccanico e meditativo prodotto dalle immagini medialie contemporanee, quelle che alla fine diventano “trama” in scena grazie “al loro sviluppo, alla loro interconnessione [...] al quasi-automatismo del processo”³⁷.

In *The dead* l’immagine fotografica è pensata come un oggetto concettuale la cui natura perturbante raddoppia la finzione, la sovrasta, frammenta l’azione, la giustappone alla scena. Provoca insomma un effetto di straniamento brechtiano nello spettatore, sollecitandone le capacità di comprensione e invitandolo a una “funzione di completamento per riconfigurare l’esperienza”³⁸.

Per Città di Ebla il confronto con l’immagine fissa sembra essere un attributo stilistico, tanto che in passato la compagnia ha più volte manifestato la necessità di istituire un dialogo con la fotografia, fuori dalle logiche del teatro di pura visione. Ad esempio con *Wunderkammer, azione scenica al servizio di un vedere* del 2006, che sprofonda lo spettatore in uno spazio foderato da migliaia di immagini fotografiche, in una sorta di vorticoso microcosmo dello sguardo. Riprodotte da giornali e riviste e suddivise per generi, le figure spingono ad una riflessione sul potere e sul valore culturale dell’immagine contemporanea e del suo rapporto con il corpo, su cui “si gioca la politica dei nostri tempi”³⁹. A detrimento del testo, che viene via via affinato e destrutturato, il concetto di fotografia per Città di Ebla inizia repentinamente a co-

³⁴ Ideazione, luci e regia Claudio Angelini, con Valentina Bravetti e Luca Ortolani, fotografie in tempo reale Luca Ortolani, composizione sonora e manipolazione del suono Franco Naddei, collaborazione drammaturgica Riccardo Fazi, cura degli allestimenti e costumi Elisa Gandini, disegni in scena Jacopo Flamigni, voce off Paola Venturi, direzione tecnica Luca Giovagnoli, aiuto tecnico Stefan Schweitzer e Nicola Mancini. Una produzione Città di Ebla, Romaeuropa Festival 2012, Teatro Diego Fabbri, Comune di Forlì, con il sostegno di Regione Emilia Romagna, Provincia di Forlì-Cesena (<http://www.cittadiebla.com/the-dead>). Lo spettacolo nasce nel 2010 da un’idea del regista Claudio Angelini e di Luca di Filippo, il quale ha collaborato con la compagnia per diversi spettacoli come fotografo di scena e come designer per il progetto grafico del volume *Pharmakos*, edito da Bolis Edizioni (Bergamo) nel 2009.

³⁵ Il termine, spesso utilizzato da Claudio Marra, si riferisce plausibilmente alle speculazioni sulla fotografia di Rosalind Krauss, la quale intitola il suo libro del 1990 *Le photographique. Essais pour une théorie des écarts*, testo tradotto in italiano da Elio Grazioli col titolo *Teoria e storia della fotografia* (Milano, Mondadori, 2000). Sul concetto di “fotografico”, si veda inoltre un altro recentissimo contributo di C. Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.

³⁶ Il *real time shooting*, tecnica espressiva ideata da Claudio Angelini e Luca di Filippo e praticata in *The dead*, consiste nella restituzione in tempo reale dello scatto fotografico prodotto durante l’azione in scena. Attraverso un software in commercio da pochi anni, l’immagine scattata da una macchina fotografica digitale viene condivisa istantaneamente sul monitor di un computer e quindi proiettata su di uno schermo ad esso collegato.

³⁷ R. Krauss, *Reinventare il medium*, cit., p. 110.

³⁸ S. Mei, *La deriva iconografica e i limiti della rappresentazione in “The dead” di Città di Ebla*, cit.

³⁹ M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2007, p. 27.

stituirsi come percorso di indagine e di radicalizzazione visiva che persiste negli anni, mutando continuamente forma. Nel triennio 2006-2008 viene elaborato *Pharmakos*, progetto teatrale in cinque movimenti che tra i vari materiali genera anche un insolito libro fotografico. Si tratta di un catalogo composto da testi critici e da fotografie scattate da Gianluca Camporesi, fotografo scelto non per riferire dell'azione teatrale quanto piuttosto per "dragarla in pura immagine con una sua personale e infallibile bussola di orientamento"⁴⁰. Camporesi, svincolato dalle consuetudini della fotografia di scena e libero di muoversi all'interno delle diverse performance, ha saputo elaborare contingenze visive di grande suggestione, seppur caratterizzate da una voluta e consapevole discontinuità figurativa e di contenuti.

L'intero corpus fotografico di *Pharmakos* va inteso come un oggetto culturale indipendente, dotato di un'organizzazione discorsiva interna, di principi operativi e comunicativi autonomi e di un'identità teorica a se stante, "un modo di proseguire un viaggio all'interno di una materia che ha altre cose da dire oltre l'elemento scenico"⁴¹. Lo sguardo di Camporesi esibisce una personale conoscenza della scena che fa emergere ciò che *non* si vede, ciò che lo spettatore *non* è in grado di cogliere, producendo immagini "a-fotogeniche" le quali, infiltrandosi e scavando negli *intermeans* dello spettacolo⁴², ne prelevano elementi misteriosi e impercettibili.

Questo sottrarre per svelare sotto un'altra forma sembra contenere in potenza tracce di ciò che verrà sviluppato nei progetti successivi di Città di Ebla, in particolare in *The dead*: la rivelazione dell'immagine attraverso l'occhio meccanico della macchina fotografica, la figura del fotografo attivo e presente in scena durante la performance, la struttura narrativa costituita da *still* che si configurano come una sequenza visiva autonoma.

Una fotografia insomma che diviene sempre più un'urgenza espressiva non solo per la realizzazione dell'impianto visivo ma nel processo creativo stesso. Claudio Angelini, il regista della compagnia, asserisce infatti che

la presenza della fotografia nel tempo è andata avvicinandosi sempre di più fino ad arrivare ad un vero e proprio sfondamento sul palco [...]. Produrre fotografia nella nostra scena teatrale significa produrre un prodotto terzo, che non deve essere qualcosa di rappresentativo dello spettacolo ma deve essere un ulteriore dispositivo di narrazione⁴³.

Se il teatro è luogo della visione condivisa, dove l'immagine si "con-templa"⁴⁴, la scelta dell'opzione fotografia anziché video sottintende la costruzione di un vedere in

⁴⁰ C. Angelini, Prefazione a *Pharmakos*, cit., p. 5.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Maria Grazia Dondero in P. Basso Fossali - M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini, Guaraldi, 2006, p. 263.

⁴³ Citazione tratta dalla videointervista a Claudio Angelini per Romaeuropa Festival 2012 disponibile online.

⁴⁴ L'etimologia del termine rimanda all'interpretazione dei segni divini attraverso la visione ristretta in un piccolo spazio, circondato da una sorta di cornice. Gli antichi aruspici inquadravano una porzione di cielo per osservare il volo degli uccelli, attraverso la parte ricurva del loro bastone chiamato *templum*, in modo da poter predire il futuro. Da qui la parola *con-templum*, attrarre nel proprio orizzonte e fissare in modo prolungato fino a provare meraviglia.

cui l'immagine può realmente affiorare allo sguardo, un'immagine che "[...] non finisce mai di raccontare e rilancia sempre nuove domande. Insomma che non sta ferma"⁴⁵.

Gli apparati visivi che generano immagini in movimento spesso operano in una dimensione di tangibilità, facendo scivolare "la rappresentazione teatrale con la stessa fluidità e familiarità percettiva con cui lo spettatore odierno è abituato alla televisione e al cinema"⁴⁶. Per contro l'immagine fotografica, che possiede un dominio di fruibilità variabile secondo le interpretazioni⁴⁷, tende ad alienare il gesto, a scomporre il movimento, rimandando all'idea di una forma fissa, immobile ed eterna, pur colta nella sua istantaneità. È questa sua duplice natura che la rende così efficace sulla scena di *The dead*, luogo in cui l'immagine "virtuale" prodotta dalla fotografia specchia e riflette l'immagine reale che spesso accade simultaneamente, proprio come teorizza Deleuze delineando i "cristalli di tempo" del cinema modernista. Secondo Deleuze, la formazione di un'immagine a due facce, quella tangibile e quella simulata, sviluppa "circuiti sempre più vasti, corrispondenti a strati sempre più profondi della realtà e a livelli sempre più interni della memoria e del pensiero"⁴⁸. Il concetto deleuziano di immagine-cristallo, unità inscindibile tra l'immagine attuale e la sua trascrizione, riconosce nella stratificazione di sezioni statiche di tempo il simbolo della rifrazione e della "presupposizione reciproca, o di reversibilità"⁴⁹. Il passato si forma contemporaneamente al presente e perciò il tempo deve continuamente scindersi in due versanti asimmetrici, "[...] uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato"⁵⁰. Questo continuo sdoppiamento del presente in percezione e ricordo cinge pienamente la scena di Città di Ebla, dove l'imitazione del tangibile scenico prodotta dall'immagine virtuale crea una sorta di fenditura nello spazio-tempo attuali. Non un semplice faccia a faccia tra visibile ed invisibile ma, per dirla ancora alla Deleuze, "germe rispetto all'ambiente"⁵¹ e specchio "dell'opera riflessa nell'opera"⁵². Se il passato galleggia nella memoria personale, il ricordo rappresenta il germe che fa breccia nel tempo e che ne fa affiorare le immagini preesistenti, attualizzandole. Così come nella narrazione originale di Joyce il passato quiescente diviene flusso di pensieri e riflessione sul presente e sul futuro, anche sulla scena di Città di Ebla la memoria degli avvenimenti passati si reincarna e prende forma e sostanza attraverso l'immagine fotografica, che ne fissa momenti salienti. L'ideazione dello spettacolo ha origine infatti dall'associazione tra uno degli elementi chiave del racconto joyciano: la dimensione del passato e del ricordo e la sua reciprocità con la fotografia, intesa qui come ma-

⁴⁵ M. Petruzzello (a cura di), *Iperscene*, cit. p. 27.

⁴⁶ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 76.

⁴⁷ Secondo la ricerca semiotica schaefferiana, le pratiche di fruizione della fotografia sono "mutevoli e cangianti, dato che le strategie comunicazionali sono in continuo movimento, movimento che sembra essere la condizione stessa della loro percettibilità". J.M. Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico* [1987], Bologna, CLUEB, 2006, p. 111.

⁴⁸ G. Deleuze, *L'immagine-tempo* [1985], Milano, Ubulibri, 1989, p. 83.

⁴⁹ *Ivi*, p. 84.

⁵⁰ *Ivi*, p. 96.

⁵¹ *Ivi*, p. 85.

⁵² *Ivi*, p. 90.

teria drammaturgica del presente e dispositivo “estrattore di senso [...] che crea un rapporto fisico con la nostalgia”⁵³.

Le immagini fotografiche in scena restituiscono inoltre una visione dilatata del tempo spazializzato bergsoniano⁵⁴: il passato agisce sul presente mentre finzione e realtà si confondono e si compenetrano, moltiplicando e sovrapponendo spazio e temporalità dell’azione. Se per Deleuze l’immagine del tempo presente è cristallizzata con quella del già vissuto, per fondere il momento reale con l’immaginario, così in *The dead* ritroviamo l’istante della visione che sopravviene contemporaneamente al passato componendo il ricordo, eco e compendio di immagini mentali.

La fotografia in *The dead* viene agita per la sua inarrivabile capacità di depositarsi efficacemente nella memoria, sostituendosi a un passato evocato fino quasi a consumare letteralmente il presente. Indizio di un trascorso irrimediabilmente perduto ma allo stesso tempo capace di riportare in vita i morti, l’immagine fotografica diventa qui l’innescò concettuale per trasportare questa dimensione in scena, attraverso un potenziale narrativo e visivo molto lontano da una replica pedissequa del testo⁵⁵.

Se anche in *La metamorfosi*⁵⁶, l’intenzione registica era di andare all’origine del racconto omonimo di Franz Kafka per afferrarne l’intima potenza, l’essenzialità sonora e visiva, così il racconto *The dead* viene scomposto, destrutturato, reso pura figurazione che de-realizza la realtà. Il punto di agnizione della storia⁵⁷, cioè il momento in cui Gabriel osserva la moglie Gretta immobile in cima alle scale in casa delle zie, invasa da un ricordo doloroso, è già immagine fatta di parole, è una visione che provoca un turbamento:

Siamo accanto a Gabriel e orientiamo assieme a lui il nostro sguardo. Osserviamo una donna dai contorni definiti e da una posizione definita, dal basso verso l’alto [...]. Assieme a Gabriel percepiamo qualche suono [...] certo non ciò che sente Gretta dal vertice della scala. Che cosa rimane dunque? A noi ora non resta che la traduzione visiva della sensazione provata da Gretta... [...]

⁵³ La citazione è tratta da una mia intervista a Claudio Angelini realizzata a Forlì il 1 agosto 2014.

⁵⁴ Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito* [1965], Roma-Bari, Laterza, 1996.

⁵⁵ Il regista Angelini si sofferma su Joyce a ragione della “qualità della sua penna visiva, già fortemente cinematografica [...] È come se Joyce scrivesse cinema. Quando scrive ci fa vedere un film, ci fa incontrare la realtà attraverso un’inquadratura [...] Nel testo ci sono movimenti di macchina, carrelate, zoomate, i piani audio sono spaccati e il suono si sposta continuamente”. Estratto dalla mia già citata intervista ad Angelini.

⁵⁶ Messa in scena un anno prima di *The dead*, la creazione *Metamorfosi* si inserisce all’interno di un percorso nelle forme letterarie del ventesimo secolo, alla ricerca di piccole storie dai contenuti misurati e borghesi ma caratterizzate da un registro testuale ricco di occasioni esplorative dei tratti più nascosti ed oscuri dell’essere umano. La riflessione di Città di Ebla indugia sul potenziale sconvolgimento emotivo vissuto nell’intimo quotidiano dei protagonisti, cioè “che agisce come una detonazione o una deflagrazione [...] che sconvolge le sorti umane al pari di una guerra. A volte le guerre ci appaiono come un duro sfondo di cui sappiamo poco o nulla. Conosciamo però lo scuotimento del nostro quotidiano nelle sue più telluriche smagliature”. Cfr. <http://www.cittadiebla.com/the-dead>.

⁵⁷ Ultimo racconto della raccolta *Dubliners* di Joyce, *The dead* narra di una coppia di giovani sposi, Gabriel e Gretta Conroy che, di ritorno dall’annuale festa a casa delle zie, si ritrovano soli in una camera d’albergo alle prese con il ricordo invadente di un amore giovanile di lei, Michael Fury, prematuramente scomparso e ancora presente nei ricordi della donna.

Congelare un istante che non c'è più un attimo dopo averlo vissuto. [...] È la realtà che si fa immagine. Questa cosa potremmo anche chiamarla fotografia⁵⁸.

Nello spazio scenico di *The dead*, labirinto mentale della protagonista, si riconosce una camera da letto in cui i gesti quotidiani si fondono con l'emozione provocata da accadimenti lontani nel tempo. Gretta/Valentina Bravetti è distinguibile attraverso uno schermo di tulle trasparente che delimita il proscenio e la sua esile figura è spesso dissimulata tra le fotografie registrate in tempo reale o proiettate in differita, talvolta pre-prodotte e sovente sovrapposte all'azione scenica dal vivo. Il fotografo nascosto tra le quinte registra insistentemente la delicatezza dei suoi gesti, le espressioni del suo volto, le movenze lente nello spazio, il suo corpo che viene trattenuto e sospeso in immagini che talvolta persistono mentre è ancora in azione.

L'occhio dello spettatore vede dunque una realtà che non è più nel momento stesso in cui si produce, intuendo dentro la sovrapposizione temporale e spaziale un continuo rovesciamento degli sguardi. Le fotografie infatti cambiano ininterrottamente il punto di vista: lo sguardo maschile e insistente di Gabriel diventa in seguito la soggettiva del fantasma Michael Fury, che sposta nel passato l'azione, mentre la proiezione delle immagini mentali di Gretta riflesse sullo specchio confonde la visione del pubblico, che si identifica con quella dei morti. Intanto l'occhio del fotografo continua a rompere e rimescolare la scena attraverso zoomate e primi piani che violano i più inveterati codici teatrali. "Chi è che guarda adesso?", si chiede il regista. La fotografia scaglia fuori dallo spazio della rappresentazione ciò che è celato allo sguardo dello spettatore, ne coglie le realtà interstiziali⁵⁹ osteggiando la comprensione a favore di una percezione visivo-emozionale. La scatola scenica di *The dead*, così formalmente serrata sulla quarta parete, si trasforma così in un contenitore di infinite immagini ideali in attesa di essere raccolte e di manifestarsi alla vista.

In un teatro come quello odierno, la scelta di raccontare il componimento di Joyce attraverso la complessità del dispositivo fotografico sembra essere una vera e propria dichiarazione di intenti. La fotografia, affrancata dalla sua condizione di ancella delle arti performative, può ancora rivelare una dimensione inedita, se posta in condizione di incrociare la sua stessa peculiare grammatica con altri linguaggi. Un'ovvietà in uno scenario artistico tecnologicamente maturo come quello attuale, una novità per il mondo del teatro, da sempre aperto alle innovazioni ma assuefatto a un tipo di fotografia che campiona, collaziona e pedina lo spettacolo⁶⁰, in virtù della sua pretesa responsabilità di testimone oculare dei fatti.

⁵⁸ C. Angelini, *Impazzire di pietà per le cose che stanno morendo*, in C. Tafuri - D. Beronio, *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, vol. III, Genova, AkropolisLibri - Le Mani Editore, 2012.

⁵⁹ P. Basso Fossali - M.G. Dondero, *Semiotica della fotografia*, cit., p. 259.

⁶⁰ *Ivi*, p. 262.



INTERVENTI



Carlotta Pircher

VISITA A JAN FABRE ALLE PRESE CON L'OPERA SUMMA

Nel maggio 2015 Jan Fabre, artista, performer, regista e coreografo fiammingo, ha deciso di invitare nel suo teatro corrispondenti di un selezionato numero di riviste italiane, specializzate in arti performative e teatro, a seguire la fase finale di elaborazione della sua ultima creazione, che sarà ospite del prossimo Romaeuropa Festival in ottobre. Di seguito una testimonianza del mio soggiorno ad Anversa come uditrice durante i giorni di prove aperte.

21 maggio, ore 16, Pastorijstraat 23, Anversa. Sul palco venti performer appartenenti a tre diverse generazioni, quattro tavoli di grandi dimensioni rivestiti di tessuto bianco, una trentina di lanterne meccanizzate che, dalla graticcia, si muovono verticalmente seguendo i movimenti dei performer: va in scena quella che tecnicamente si chiama filata delle quattro ore centrali di *Mount Olympus*, che ne dura ventiquattro (dall'undicesima alla quattordicesima ora).

Jan Fabre è seduto con i suoi collaboratori alle spalle delle poche file di sedie del teatro. Sul lungo tavolo della regia spicca uno schermo che permette ai performer di tenere chiaramente sotto controllo il tempo di ogni blocco di scene: si tratta di un cronometro che si azzerà ogni venti minuti circa.

La prova si apre con un coro, composto da una ventina di figure che si muovono con lentezza all'unisono, vocalizzando lievemente dei suoni da dietro la maschera di Dioniso che indossano. Gli spostamenti sono sottili, ma se ne percepisce la crescita lieve che procede di pari passo con la voce degli attori. I suoni, col trascorrere dei minuti, da grida festose si trasformano in urla di protesta: il coro tenue si è trasformato impercettibilmente in una manifestazione politica. Tutti i performer saltano sul posto all'unisono da sinistra a destra. I corpi in scena s'imperlano di sudore. Il cronometro alle nostre spalle segna sedici minuti. I performer si stanno lentamente trasformando in ciò che Jan Fabre ha definito Guerrieri della Bellezza¹. Siamo al ventesimo minuto. Il quadro deve cambiare.

Quattro degli otto tavoli vengono posizionati in ordine sparso al centro del palco. Altrettante danzatrici prendono posizione su di essi, come fossero le figure di un

¹Jan Fabre definisce con questo concetto, cardine della propria poetica, tutti gli attori e i danzatori che collaborano con lui e che con lui lottano nel conflitto tragico della vita alla ricerca della bellezza. Sono persone con una forte personalità e di non comune intelligenza, che mettono in atto una metamorfosi perpetua di se stessi. Si tratta di individui che possono esistere esclusivamente grazie alla loro libertà, raggiungibile attraverso la ripetizione continua di esercizi e alla profonda disciplina che essi sottendono. Essi lottano per abbandonare la resistenza del corpo al fine di poter raggiungere la trasformazione in "altro da sé": si tratta di una mutazione sia organica che mentale che permette al corpo di reagire e di raggiungere una condizione prossima allo stato estatico di molti rituali.

dipinto. Sui rispettivi ripiani si trovano dei vassoi su cui sono adagiati fiori di diverse varietà e dai petali coloratissimi. Rompendo la loro ieraticità, le danzatrici si liberano del peplo bianco indossato fino a questo momento, svelando i loro corpi e offrendo al pubblico la visione dei propri genitali. È da qui che inizia una lunga sequenza ritualistica (un altro blocco della durata di venti minuti) in cui le danzatrici strappano uno a uno i petali dai fiori per incollarli prima sul pube e poi sul viso, lentamente. A interrompere questa azione dal carattere propiziatorio è l'ingresso di figure che sembrano apparentemente in contrasto con l'immagine idilliaca appena descritta: si tratta di corpi nudi, ricoperti di una sostanza vischiosa e bianca (che si capisce essere yogurt solo nel momento in cui l'odore raggiunge la platea), che incedono claudicanti e come avvolti dalla disperazione. La sostanza vischiosa che gocciola dal loro corpo rimanda chiaramente al liquido amniotico, e il pensiero corre al momento tragico della nascita, in cui l'essere umano è smarrito e solo e respira per la prima volta.

Dal fondo della scena avanza una figura avvolta nel tessuto bianco che si identifica con la tragedia. Bionda, corpo minuto ma muscolosissimo, pregno di energia. Riconosco quella camminata. Riconosco quel volto. Els Deceuckelier². Avanza verso il proscenio con la stessa andatura del personaggio che interpretava in *Je suis sang*³. Inizia il suo lungo monologo. Ha una voce forte e ferma. Guarda la platea incantandola, come se volesse accompagnare ogni singolo spettatore, prendendolo per mano per condurlo nel vivo della tragedia. Il suo tono di voce, calmo e deciso dell'inizio, degrada in maniera del tutto naturale nella disperazione più profonda immaginabile. Attirati dalle sue parole, entrano in scena alcuni personaggi: sembrano in trance, come sotto l'effetto di un incantesimo. Prendono posto sui tavoli che ora sono ordinatamente sistemati ai lati del palco e si addormentano. Solo uno di loro sembra resistere a questa atmosfera onirica: striscia come un verme, quasi fosse la rappresentazione corporea della sofferenza che scaturisce dalle parole della Deceuckelier e che le si contrappone, rimanendo lei monumentale a dominare il proscenio con la sua voce, quasi fosse una statua greca parlante.

La sequenza torna ad essere un *tableau vivant*: i corpi dormienti si rianimano a comporre un'immagine semovente che attinge chiaramente all'iconografia ellenica. Le figure maschili assumono posizioni ieratiche che rimandano alla scultura classica. Le donne si adoperano qui per decorare queste statue apponendo sui loro pubi e fra i capelli alcune foglie di alloro: è un chiaro rimando alla scena dei petali di fiori con cui si è aperta la prova qualche ora fa. Ecco la ripetizione, costante imprescindibile dei lavori del Fabre artista.

La scena si svuota nuovamente per lasciare spazio a sei danzatori. Tre uomini e tre donne. Queste ultime abitano lo spazio come degli insetti⁴. La coreografia è a scatti.

²Una delle attrici feticcio di Fabre, lavora con lui dall'età di diciotto anni, prendendo parte al secondo spettacolo del regista *This is the Theatre like it was to be expected and foreseen* (1982). Per lei Jan Fabre ha scritto e messo in scena tre monodrammi: *Lei era ed è, anche* (1991), *Falsificazione tale e quale è, non falsificata* (1992), *Una donna normale da morire* (1995), *Etant donnés* (2004).

³Spettacolo pensato per il Cortile d'Onore del Palazzo dei Papi di Avignone, in occasione della cinquantacinquesima edizione del Festival (2001) e riallestito nel 2003.

⁴Il richiamo all'entomologia è una costante nella produzione di Fabre (nipote del celebre entomo-

In questo muoversi, offrono le loro vagine ai tre danzatori sottraendoglielo proprio nel momento in cui essi stanno per raggiungerle. È una scena carica di sensualità e ludicità. Descrive con accuratezza l'atmosfera di leggerezza e spensieratezza tipica di un nonluogo abitato da esseri divini senza tempo. Creature infantili, che si cimentano per la prima volta nel gioco della seduzione. Man mano che la coreografia evolve, si abbassano le lanterne meccanizzate che illuminano la scena, agevolando lo sguardo voyeuristico del pubblico. I due danzatori lasciano che sia il terzo a chiudere la partita erotica, proprio quando la natura del gioco sta cambiando, trasformandosi in tortura. Le danzatrici-baccanti si accaniscono sul superstite illudendolo di poter portare a termine l'atto sessuale ma, quando sembra aver raggiunto il suo scopo con una di loro, le altre due gli balzano addosso contemporaneamente, sottomettendolo a una prova di resistenza fisica enorme. L'azione si ripete incessantemente per venti minuti. Il danzatore è costretto ad accogliere i corpi delle tre creature su di sé. Il performer alza lo sguardo verso la regia; è chiaro che le sue forze sono allo stremo. Altri attori stanno per entrare in scena, ma si bloccano guardando interrogativi il regista. Jan Fabre è in piedi, dietro il suo tavolo. Con grandi gesti fa capire che non è ancora il momento di cambiare quadro, vuole che la scena in corso prosegua. È la fase in cui la ripetizione si spinge all'estremo liberando la bellezza pura, affrancata da qualsiasi sovrastruttura messa in campo dalla rappresentazione. È l'istante in cui le regole del teatro si frantumano per lasciare spazio all'umano, al Guerriero della Bellezza. Ancora qualche secondo. La tensione a questo punto raggiunge anche noi, seduti in platea. Il danzatore esausto si affaccia in proscenio e dice: "Qualsiasi cosa tu voglia fare nella tua vita, cerca di farlo senza una donna".

Sull'Olimpo il tempo scorre nell'eterno gioco della vita mortale. Ogni divinità interpreta l'esistenza dell'uomo che abita il mondo reale, intrisa di tragico.

Entra in scena Annabelle Chambon, danzatrice di Troubleyn da quindici anni (da *Je suis sang* a *L'Histoire des larmes*⁵, per arrivare al solo a lei dedicato: *Preparatio Mortis*, 2005). È tormentata dalle convulsioni e gronda sangue. Intorno a lei gravitano figure divine che sembrano essere del tutto indifferenti alla sua sofferenza, una specie di coro con la funzione di contrastare il pathos del quadro, mettendo in atto una sorta di sua parodia, piagnucolando rumorosamente.

Jan Fabre interrompe le prove, riportandoci alla realtà. Quattro ore come fossero una manciata di minuti. Augura al gruppo una buona cena e dà appuntamento a tutti, di nuovo in teatro, alle 21, per una discussione sul lavoro appena concluso.

I performer si disperdono nella struttura di Troubleyn: chi va a farsi la doccia, chi a salutare i figli piccoli che hanno pazientemente aspettato i propri genitori nel foyer, intrattenuti amorevolmente dallo staff della compagnia.

La cena si consuma nella grande cucina comune situata al piano superiore dell'edi-

logo Jean-Henri Fabre): l'insetto costituisce la metafora a cui ricorrere per delineare il tema della metamorfosi.

⁵ Spettacolo che ha debuttato al Festival di Avignone (2005), seguito dello studio sui liquidi corporei iniziato con *As long as the world needs a warrior's soul* (2000) e proseguito con *Je suis sang*.

ficio, una vecchia scuola anversiana in parte ristrutturata per ospitare sia Angelos, la sezione che cura la produzione di arte visiva di Fabre, sia Troubleyn, che si occupa dell'attività performativa. L'architetto che l'ha riprogettata ha pensato a una struttura che mettesse in relazione le due attività solo apparentemente separate, dividendo gli spazi mediante grandi vetrate in modo che tutto rimanesse connesso, per salvaguardare la peculiare natura della produzione artistica fabriana.

Dopo aver cenato insieme con il cast (a Troubleyn gli ospiti sono considerati membri del gruppo), Mark Geurden, manager di compagnia, propone un giro conoscitivo all'interno del laboratorio, come viene da loro definito. Mentre lo seguo, l'attenzione cade su un grosso scatolone contenente delle armature d'acciaio luccicante. Sembrano le stesse di *The Minds of Helena Troubleyn*, la trilogia lirica creata da Fabre nella seconda metà degli anni Ottanta, e di *Je suis sang*. Questo indizio contribuisce a rafforzare la mia impressione che *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy* sia la summa di tutta la produzione performativa di Fabre dal 1982 ad oggi. Proseguiamo la visita all'interno degli spazi che costituiscono il Laboratorium. Entriamo negli uffici, negli archivi, percorriamo i corridoi. Mark racconta che Fabre ha chiesto ad alcuni colleghi (artisti, coreografi, registi, filosofi, scrittori) di lasciare un segno a Troubleyn. Opere permanenti perché pensate esclusivamente per quegli spazi. Lavori che si mimetizzassero nell'edificio e che destassero l'attenzione di chi frequenta quel luogo permettendo così un'occasione di studio e di interrogazione continua.

Negli uffici di Angelos giganteggia un imponente tavolo di vetro. La superficie è ricoperta dal tipico blu della penna Bic; si tratta di *Table for the knights of despair*, creata dallo stesso Fabre nel 1987, un anno dopo la fondazione di Troubleyn, in pieno periodo Bic Art. Proseguendo nella visita ci si imbatte in opere di artisti cardine nella storia delle arti contemporanee (Romeo Castellucci, Robert Wilson, Marina Abramović, Orlan, Enriquet Marty, Bruna Esposito, Wim Delvoye, per citarne solo alcuni).

Sono le 21.15 e il confronto fra i performer e la regia è iniziato da un quarto d'ora. In teatro si percepisce una ferma concentrazione. *Mount Olympus* è un lavoro che si situa esattamente sul sottile confine che separa teatro e performance: il processo creativo è in corso da nove mesi, ma inframezzato dalle date di altri spettacoli che impegnano anche alcuni elementi della compagnia. Le occasioni di confronto come questa sono delicate e preziose per la buona riuscita dello spettacolo. Il debutto⁶ si avvicina e i quadri che andranno a comporre le 24 ore di spettacolo sono serrati e articolati. Non si può perdere tempo. Fabre parla al gruppo, seguendo con minuzia le note che si è appuntato durante la filata. Definisce i dettagli, si confronta con i singoli per le modifiche, accoglie i suggerimenti di ognuno e ne discute con la squadra. Sono le 22. Si torna sul palco per una prova 'tecnica' della scena che verrà ripresa l'indomani per la seconda filata di quattro ore.

⁶La data di debutto è fissata per il 27 giugno 2015 al Berliner Festspiele di Berlino. Per l'occasione è stato creato un apposito sito internet (www.mountolympus.be) dedicato allo spettacolo, che documenta l'intera fase delle prove iniziate nel settembre 2014 e scandisce sulla homepage, con un conto alla rovescia, il tempo che manca alla *première*.

La convocazione in teatro per il secondo giorno di prove aperte è prevista per le 15.30. Oggi si va in scena con le ultime quattro ore di spettacolo.

La sera prima in un pub adiacente al teatro, chiacchierando con Fabre, apprendo che in una scena prevista nelle prove di oggi verrà usato l'olio d'oliva. Il pensiero corre immediatamente a *Quando l'uomo principale è una donna*⁷, coreografia in cui la danzatrice ne utilizzava diciotto bottiglie per inondare lo spazio e renderlo impraticabile a fine spettacolo. Ho chiesto informazioni a riguardo, convinta del fatto che si trattasse del finale di *Mount Olympus*. Fabre mi ha guardata divertito; scoppiando poi in una fragorosa risata dice: "no no... non è il finale... vedrai domani".

I performer hanno appena terminato la sessione quotidiana di yoga e si stanno preparando per affrontare la conclusione di questa lunga settimana di prove: è venerdì e nel weekend Troubleyn chiude. Fabre si avvicina al proscenio, dà le ultime indicazioni.

Mentre tutti si sistemano ai loro posti, Mark si dirige alle spalle del tavolo di regia. Avvicina l'orecchio a un termosifone e prova ad armeggiare qualcosa: un grillo si è infilato proprio lì dietro e non smette di cantare. Fabre ride e dice di non preoccuparsi; in questo spettacolo ci sarà anche un grillo.

Le scene che si susseguono sono serrate, straripano di energia. È chiaro come, anche in quest'opera, l'artista si sia dedicato profondamente allo studio del corpo, interiore ed esteriore, perno della sua ricerca da trent'anni.

Mount Olympus è il punto di arrivo di un'indagine iniziata molti anni fa e coincide con il punto di partenza di una nuova fase creativa che si sta avviando proprio in questo momento.

Come afferma Luk Van den Dries⁸, il lavoro teatrale di Jan Fabre è conseguente al percorso avanguardistico iniziato da Antonin Artaud, il quale spostava la questione teatrale da un piano essenzialmente drammaturgico a un piano performativo, e proseguendo poi con il lavoro del Living Theatre, di Grotowski, di Kantor e Bob Wilson. Ma Fabre conferisce al teatro una propria impronta, a creare un genere di arte performativa del tutto personale. Una vera e propria tradizione, con i suoi canoni e le sue regole, come accade nella Tragedia Greca.

Ladies and Gentlemen, help each other, support each other. And enjoy your own Tragedy. Che il dionisiaco abbia inizio.

⁷ Assolo coreografico dedicato alla danzatrice Lisbeth Gruwez (2004).

⁸ Dall'intervista contenuta in *Jan Fabre. Beyond the artist* (2014), di Giulio Boato e Gildas Les Roux, documentario inedito che verrà presentato a Artecinema Napoli il prossimo ottobre.



Ph. Sam de Mol © Troubleyn/Jan Fabre

STUDI



Vito Di Bernardi

MERCE CUNNINGHAM E LA SCENA DEI MUTAMENTI

È già tanto riuscire a comprendere di essere parte di un grande processo di crescita, divenirne consapevoli. Credo che ancora per troppe persone la vita sia fatta di momenti casuali senza un vero collegamento interno.

Etty Hillesum, *Diario*

Nel 1951 il critico americano Walter Terry – uno dei massimi apostoli della *modern dance* – scriveva dei danzatori di Merce Cunningham: “[...] i loro scoppi di forza dinamica non sembrano provenire da nessun luogo né andare da nessuna parte”¹. Questa mancanza di origine e di destinazione dei movimenti danzati disorientava Walter Terry che invece riscontrava rassicuranti legami drammaturgici e coreografici tra il balletto europeo e la *modern dance* da cui Cunningham si era ormai definitivamente allontanato abbandonando la Martha Graham Dance Company. Il paradosso è – come ci ricorda Deborah Jowitt, storica della danza di una generazione più giovane di Terry – che “quella critica negativa poteva essere considerata da un ammiratore di Cunningham un complimento”².

Infatti secondo Cunningham il movimento del danzatore non doveva rinviare a nient’altro se non a se stesso, non doveva significare nulla al di fuori del suo accadere sulla scena qui ed ora. Scriveva Jowitt in *Time and the Dancing Image* (1989): “Il tempo del danzatore di Cunningham non è quello che noi associamo al teatro e alla musica tradizionali. Gli eventi non si sviluppano gradualmente e non ci conducono in maniera inesorabile verso dei climax e delle diminuzioni di intensità. La causalità della fisica di Newton è stata abbandonata per una realtà più discontinua”³.

Tempo discontinuo, spazio privo di un focus centrale, nessun riferimento narrativo ed emozionale, assenza di relazione tra musica e danza, e tra danza e scenografia: l’arrivo delle coreografie di Cunningham sui palcoscenici prima americani e poi europei ebbe quella stessa forza d’urto che il New Dada e la Pop Art ebbero sulle arti visive e che l’opera di Cage e Beckett ebbe sulla musica e sul teatro del secondo dopoguerra.

Il 1951, l’anno dello scritto di Walter Terry, è lo stesso di *Music of Changes*, con cui Cage introdusse per la prima volta il procedimento aleatorio nella prassi compositiva musicale. Il 1952 fu la volta del celebre *4’33”*. Cage con queste due opere preferiva la casualità e il silenzio – e insieme ad essi il concetto di sparizione della figura

¹ In D. Jowitt, *Time and the Dancing Image*, University of California Press, 1989, p. 287. D’ora in poi le traduzioni qui proposte sono di chi scrive.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

dell'autore-demiurgo – alle complesse architetture dodecafoniche create da Arnold Schönberg, suo ex professore di composizione. Il 1953 è poi l'anno di *Erased de Kooning*, la non-opera di un giovane e ancora sconosciuto Robert Rauschenberg che espone – dopo averlo letteralmente cancellato – un disegno donatogli da Willem de Kooning, venerato caposcuola degli espressionisti astratti americani. Il 1953 è infine l'anno della prima di *En attendant Godot* di Samuel Beckett, un'opera in cui ancora una volta – come con la musica silenziosa di Cage, con il bianco assoluto di Rauschenberg – si cancellava qualcosa che fin lì era stata considerata essenziale; con Beckett scompariva infatti la tensione drammatica dell'impianto classico del teatro occidentale, l'idea stessa di intreccio.

Fino all'inizio degli anni Cinquanta, quando Cunningham fondò la sua compagnia, la danza artistica era concepita negli Stati Uniti e in Europa come un'arte drammatica ed espressiva. Questo non valeva soltanto per il balletto. Nella danza di ricerca sia l'astrattismo futurista e costruttivista, ispirato al mito della macchina, sia il radicalismo coreutico della *Absolute Tanz* del primo Laban erano stati abbandonati a favore di un ritorno alla narrazione anche attraverso l'impulso creativo dato dalla moderna regia alla messa in scena teatrale⁴.

La necessità di una drammaturgia a fondamento del dettato coreutico accomunava – seppure da postazioni molto distanti, se non opposte – la *modern dance* e il balletto classico. La Giocasta grahamiana di *Night Journey* (1947) soffriva in scena così come la Giselle di Gautier creata poco più di cento anni prima. I due personaggi ovviamente non avevano niente in comune se non il fatto di essere... personaggi. Le coreografie del “ciclo greco” della Graham avrebbero dovuto esprimere nell'intenzione della sua creatrice – come ci ricorda Susan Foster – “la materia profonda del cuore umano” secondo le teorie freudiane e junghiane⁵. Il personaggio femminile in questi spettacoli di Graham, a differenza di quanto avveniva nel balletto classico, era protagonista di un cammino verso la consapevolezza e l'autodeterminazione. Soltanto George Balanchine, ispirato dalla svolta neo-classicista di Stravinskij, lavorava alla ricerca di una danza accademica pura, luminosa e cristallina. Balanchine aveva spogliato il balletto classico sia dal *pathos* e dal fiabesco di matrice romantica – eredità ottocentesca del *ballet d'action* noverriano – sia dagli effetti teatrali policromi che avevano contraddistinto l'eclettismo di Sergej Djagilev, inventore e direttore artistico dei Ballets Russes (1909-1929)⁶.

Cunningham però andò oltre il formalismo estetizzante di Balanchine alla cui scuola egli aveva studiato non soltanto per arricchire e rafforzare con il classico la sua

⁴ Sulle influenze reciproche tra la regia teatrale nel primo Novecento e i pionieri della danza moderna, cfr. V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 33-43.

⁵ S. Leigh Foster, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, 1986, p.27.

⁶ Uno dei critici più severi dell'eclettismo (e anche del sensazionalismo) dei Ballets Russes fu Gordon Craig. Cfr. A. Rood (a cura di), *Gordon Craig on Movement and Dance*, London, Dance Books, 1978; e anche V. Di Bernardi, *Gordon Craig e la danza moderna*, in “BibliotecaTeatrale”, nn. 93-94, 2012, pp. 61-85.

tecnica di danzatore forte e leggero – un “Pegaso alato”⁷ – ma anche per cancellare dalla sua formazione artistica l’impronta originalissima che vi aveva lasciato Martha Graham. La tecnica di quest’ultima infatti era espressione di una personalità vibratile, di un modo unico – e secondo Cunningham irripetibile⁸ – di intendere la danza, che entrava in contrasto con il suo desiderio di sviluppare uno sguardo più ampio sul movimento umano.

Cunningham rompe tra i primi il confine tra classico e moderno e liberò la danza dagli steccati di scuola e di stile aprendola a molteplici e nuove possibilità cinetiche. Per il coreografo americano il movimento quotidiano per quanto apparentemente scontato e abituale poteva diventare un movimento di danza se inserito dentro una cornice concettuale e artistica. Come i rumori e il silenzio entravano nella musica di Cage, come gli “oggetti trovati” per strada di memoria duchampiana venivano assemblati da Rauschenberg nei suoi *combine paintings*, così i movimenti quotidiani, sgraziati e banali entrarono a pieno diritto nelle coreografie di Cunningham insieme a quelli da lui “trovati” nella tradizione ballettistica e nella danza moderna e a quelli da lui stesso inventati e sperimentati per la prima volta sul proprio corpo. Le sue coreografie però non intendevano narrare qualcosa, rappresentare o esprimere idee e passioni; esse erano sequenze di atti significanti in sé; erano azioni in cui la danza né ricorreva al gesto intensamente espressivo della *modern dance* né tanto meno alla pantomima del balletto ma si manifestava come energia in movimento, come presenza, pura fattualità. Il suo formalismo era totalmente privo di quell’aurea sublime che emanava dai balletti di Balanchine e rimandava invece alle trame di una tessitura motoria prodotta e riprodotta serialmente, meccanicamente, in una sorta di grado zero della danza, di operazione coreografica ancora *in statu nascendi*. Il corpo in movimento divenne l’oggetto stesso della danza e come nella scrittura sperimentale di Gertrude Stein – evocata da Cunningham a più riprese⁹ – la grammatica fu preferita alla ricerca dei contenuti. Il coreografo americano concepiva il corpo più come la sede di una generazione continua di movimenti che come uno strumento di metafore espressive o di raffinate trasfigurazioni estetiche.

Va ricordato che dietro quest’idea anti-metaforica e anti-illusionistica di danza che il coreografo americano ha coerentemente perseguito sino alla fine c’era l’esperienza degli happening americani e attraverso di essi c’era il pensiero di Antonin Artaud, che aveva ispirato con *Il Teatro e il suo doppio* il primo happening creato nel 1952 da Cage, Cunningham e Rauschenberg al Black Mountain College. Certo, il teatro della crudeltà con la sua ricerca di un gesto potente e catartico, il richiamo

⁷ Cfr. le testimonianze relative al periodo grahamiano di Cunningham in *Merce Cunningham. A Lifetime of Dance*, film documentario di Charles Atlas (2000). Sybil Shearer attribuisce al giovane Cunningham anche una “qualità elfica” (cfr. *Dance in Review*, in “Dance News”, March 1949, cit. in R. Kostelanetz, a cura di, *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, New York, Da Capo Press, 1998, p. 29).

⁸ Cfr. *The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve* [1991], New York-London, Marion Boyars, 1999, p. 67.

⁹ Cfr. J. Waring, *Merce Cunningham: Maker of Dances*, in *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, cit., p. 30.

all'urlo e alla trance, sembra distante anni luce dalle coreografie di Merce Cunningham caratterizzate da un'attitudine rilassata da parte dei danzatori e da una partecipazione alquanto straniata del pubblico. *Il Teatro e il suo doppio* appare invece molto più vicino ad altri protagonisti della scena newyorkese di allora, soprattutto al Living Theatre, la cui sede tra gli anni Cinquanta e Sessanta era all'interno di un edificio posto tra Sixth Avenue e 14th Street, occupato all'ultimo piano proprio dalla Merce Cunningham Company. Una pura coincidenza questa che ci dà però il senso dell'altissima densità artistica del Village e dei suoi dintorni in quegli anni. Rimanendo nella New York di allora, le idee e il teatro di Artaud sembrano molto più in sintonia con il caldo e vulcanico neoespressionismo di Pollock – la cui *action painting* è stata spesso associata alla danza drammatica e “primitiva” di Martha Graham – piuttosto che alla lucida e ironica visione della realtà fenomenica a cui tendevano i *collages* creati da Rauschenberg, che insieme a Cage collaborò tra il 1954 e il 1964 a molti spettacoli di Cunningham. Eppure Cage sentiva di avere un debito di riconoscenza verso Artaud come si evince da un'intervista rilasciata nel 1974¹⁰. La lettura de *Il Teatro e il suo doppio* gli aveva indicato – così come era avvenuto per Julian Beck e Judith Malina – la via verso un'esperienza teatrale puramente fisica e sensoriale – ma non per questo meno intellettuale – che negava al testo scritto la sua centralità e che rifiutava l'idea della presenza di un *logos* inscritto sulla scena in maniera aprioristica, prima dell'accadere dell'evento teatrale. Artaud aveva parlato di un teatro non teologico, privo del controllo di un Dio-Significato sull'essere vivente, sul presente. Per sperimentare questa libertà secondo Cage bisognava spezzare i legami pseudo-organici che univano sulla scena – anche attraverso l'opera demiurgica del regista moderno – i diversi linguaggi espressivi (musica, danza, parola, scenografia). Bisognava, in altri termini, negare uno dei miti più duraturi nella storia dello spettacolo, quello della scena teatrale intesa come “sintesi dei linguaggi”. Così Cage ripensava nel 1974 i presupposti teorici dell'happening del 1952 al Black Mountain:

Mary Carolin Richards aveva tradotto *Il teatro e il suo doppio* di Artaud e fu proprio da Artaud che traemmo l'idea che potesse esistere un teatro indipendente dal testo, e che, se pure conteneva un testo, non era necessario che questo determinasse le altre azioni: i suoni, i movimenti e così via, potevano essere assolutamente liberi, piuttosto che legati. E così, invece della danza che esprime la musica o della musica che esprime la danza, le due cose avrebbero potuto procedere parallele indipendentemente l'una dall'altra, senza controllo dell'una sull'altra. In questa occasione, estendemmo la cosa non soltanto alla musica e alla danza, ma anche alla poesia e alla pittura, e così via, e infine al pubblico, la cui attenzione non venne focalizzata su un'unica particolare direzione¹¹.

I critici americani degli anni Ottanta – almeno quelli più legati al movimento della *post-modern dance* e al suo minimalismo radicale – hanno pressoché ignorato questo

¹⁰ Cfr. J. Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, a cura di R. Kostelanetz, Roma, Edizioni Socrates, 1996, p. 162.

¹¹ *Ibidem*.

riferimento per certi versi anomalo e inaspettato di Cage al *Teatro e il suo doppio*, un testo che funzionò probabilmente come un iniziale e straordinario apripista filosofico per l'ideazione del primo happening del 1952. Quei critici si sono soffermati invece a lungo sull'influenza più diretta e pervasiva che su Cage (e Cunningham¹²) avrebbe avuto Marcel Duchamp, trasferitosi all'inizio degli anni Quaranta negli USA. Secondo il filosofo dell'arte Noel Carroll e Sally Banes – critica e studiosa di danza autrice di un libro importante e fortunato, *Terpsichore in Sneakers* – l'idea di spettacolo fondata sulla “chiarezza” (*clarity*) e la “separabilità” (*separability*) tipica delle coreografie di Cunningham è “analoga allo stile di pensiero di Duchamp”, lucido, ludico e anti-romantico, e si contrappone alla opera d'arte totale wagneriana che aveva influenzato anche Martha Graham, definita dai due studiosi, con una veemenza critica che oggi appare senz'altro eccessiva, “ottocentesca”¹³. D'altra parte lo stesso Cunningham aveva fornito un notevole punto di appoggio alle interpretazioni in chiave duchampiana del suo lavoro quando nel 1968 aveva omaggiato l'artista francese creando *Walkaround Time*, uno spettacolo ispirato a *Le Grand Verre*, l'opera incompiuta e forse più ermetica di Duchamp. Quest'ultimo era stato anche coinvolto – seppur marginalmente – nella creazione dello spettacolo alla cui prima fu presente a New York il 10 marzo del 1968, l'anno stesso della sua morte¹⁴. Chiamato da Cunningham sul palco era stato alla fine dello spettacolo lungamente applaudito insieme alla compagnia. Quello stesso spettacolo – che nel suo insieme può essere considerato una citazione – conteneva poi al suo interno anche la breve citazione di un'altra opera di Duchamp, il *Nu descendant un escalier*, a cui Cunningham rinviava in maniera ironicamente didascalica correndo elegantemente *sur place* mentre si toglieva di dosso e reindossava più volte dei panni color carne.

L'elemento della separabilità – tra musica e danza, e tra le sequenze di danza di una medesima coreografia – riconducibile alla tecnica dell'assemblaggio di Duchamp, viene indicato da Carroll e Banes come lo strumento principale dell'anti-illusionismo teatrale di Cunningham. Altri studiosi di danza coevi scriveranno a questo proposito di un “effetto di straniamento”. Secondo Roger Copeland: “Cunningham è stato il primo coreografo a mettere in pratica le idee espresse dal formalista russo Viktor Šklovskij (che ha avuto una grande influenza sull'opera di Brecht) secondo cui l'arte rappresenta lo sforzo di rimuovere gli automatismi della percezione al fine di aumentarne la complessità e la durata”¹⁵. Effettivamente con Cunningham ci trovia-

¹² Scrive Richard Kostelanetz nel 1982, ricordando un contestatissimo spettacolo del 1963 di Cunningham presentato a New York appena di ritorno con la sua compagnia dalla prima e più che promettente tournée europea: “Un critico del *New York Times* scrisse che Cunningham sarebbe andato meglio senza la musica di Cage. Jill Johnston, il critico di allora del *Village Voice*, rispose dalle colonne del suo giornale che Cunningham senza Cage era come la Bibbia senza Dio”. *Merce Cunningham, Dancing in Space and Time*, cit., p. 15.

¹³ Cfr. N. Carroll - S. Banes, *Cunningham e Duchamp*, in *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, Milano, Charta, 2000, p. 172. Il saggio era stato pubblicato in inglese nel 1983 su “Ballet Review”.

¹⁴ Cfr. *The Dancer and the Dance*, cit., p. 114; ma anche *Merce Cunningham. Fifty Years. Chronicle and Commentary by David Vaughan*, Denville (NJ), Aperture Foundation, 1997, pp. 163-166.

¹⁵ R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, in *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, cit., p. 146. Il saggio era stato pubblicato per la prima volta in inglese nel 1979 in “The New

mo di fronte a un lavoro coreografico che non interviene soltanto sulla macrostruttura compositiva della forma drammaturgica della danza, mettendone in crisi l'impianto narrativo (rappresentazione in danza di un libretto, di un plot, di una sola e singola idea) ma che, andando oltre, opera direttamente in profondità intervenendo sul micromontaggio delle sequenze delle singole azioni danzanti. Il lavoro di assemblaggio dei singoli pezzi non è regolato né da un principio narrativo di alcun tipo né si ispira al principio formalista del "montaggio delle attrazioni" teorizzato da Ęjzenštejn. Com'è noto Cunningham in moltissimi lavori si è affidato al metodo casuale dell'I Ching cinese, scegliendo quindi le sequenze attraverso il lancio delle monetine o altre modalità aleatorie. L'eterogeneità delle singole sequenze di movimento – estratte a sorte da una serie predefinita – non è nascosta né viene riorganizzata dal coreografo in una nuova unità registica, come avviene nella *modern dance*. La "separabilità" delle sequenze danzate rimane sempre evidente e rileva in maniera chiara e lucida nella coreografia delle zone di incongruenza – almeno dal punto di vista delle sintassi della danza classica e moderna – che si presentano allo spettatore come una vera sfida percettiva. Ovviamente questa sfida vale in primo luogo anche per il danzatore che sperimenta su di sé soluzioni di movimento mai provate né immaginate prima.

Per Carroll e Banes questo modo di fare coreografia ha tolto alla danza un potere fin allora percepito – non solo in Occidente – come naturale, il potere cioè di creare un flusso di *simboli in movimento* attingendo a una logica e a un'energia misteriose e inconscie, diverse da quelle della comunicazione quotidiana. Un potere simbolico questo proprio e specifico del linguaggio del corpo e ben esemplificato dalla famosa affermazione di Isadora Duncan: "Se potessi dirlo non lo danzerei!". Scrivono Carroll e Banes:

Gli elementi discontinui della coreografia di Cunningham la privano di una radicata e penetrante illusione del processo, caratteristica di gran parte della danza: quel processo che ha portato Susanne Langer a definire la danza il regno delle potenze virtuali. Le frasi di Cunningham si presentano come operazioni discrete, intricate, studiate e contenute; non generano l'illusione che una forza, magnetica o propulsiva, le attraversi o le leghi a movimenti adiacenti. È l'illusione di questa forza, che si trova comunemente nella danza pre-Cunningham, a conferire alla coreografia di tipo tradizionale un senso di coerenza e interconnessione, un senso cioè di totale intellegibilità fondato sull'illusione del collegamento causale. Senza questa ossatura, non abbiamo soltanto una forte impressione della separatezza delle frasi, ma anche la sensazione concomitante della presenza e dell'essere nel presente di ciascuna unità di movimento¹⁶.

Sulla "sensazione della presenza" e dell'"essere nel presente" torneremo dopo. Se infatti è vero che il "presentismo" – per usare la terminologia dello storico François Hartog¹⁷ – sembra un elemento ricorrente e universale dell'esperienza del danzare

Republic" e poi rivisto e ristampato nel 1983 per *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press.

¹⁶ N. Carroll - S. Banes, *Cunningham e Duchamp*, cit., p. 173.

¹⁷ Cfr. F. Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo ed esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007.

e del veder danzare¹⁸ – e allora non sarebbe particolarmente collegato alla struttura anti-illusionista degli spettacoli di Cunningham, è anche vero che negli anni Cinquanta il tema della presenza, del qui e ora, della non-rappresentazione, divenne centrale nella riflessione e nella pratica delle *performing arts* statunitensi proprio a partire dall'esperienza dei primi happening¹⁹. Ma, soffermandoci sul tema della “separatazza”, a quale scopo la coppia di artisti americani avrebbe *snaturato* la danza privandola della sua immediata e specialissima intellegibilità, del suo potere di creare per il danzatore e il pubblico potenti illusioni simboliche? Perché creare quel disorientamento di cui scriveva Walter Terry, incapace di cogliere un senso nei movimenti privi di una causalità, di un'origine e una destinazione? Roger Copeland, guardando retrospettivamente all'iniziale avversione della critica e del pubblico americani per le coreografie di Cunningham, vi legge anche una certa forma di insofferenza, di fastidio:

Per gran parte della gente, c'è qualcosa di *innaturale* in questo desiderio perverso di volere complicare o post-porre il piacere sensoriale immediato che la danza può offrire. Dopo tutto, la gente non danza (o guarda una performance di danza) per ristabilire un contatto con il proprio corpo e riaffermare la parte “naturale” del proprio essere? Ciò che infastidisce in Cunningham è dunque proprio la critica mossa nei confronti della “naturalizza”, il desiderio di sottrarre il naturale alla danza²⁰.

Bisogna ricordare che lo scritto di Terry, critico disorientato e forse, se ha ragione Copeland, anche infastidito, risale al 1951. È un periodo in cui la *modern dance* ha raggiunto dopo molte battaglie uno status culturale alto ottenendo una piena legittimazione nella società americana²¹. Essa, all'inizio degli anni Cinquanta, è ormai considerata negli Stati Uniti la danza artistica per eccellenza. Martha Graham e Doris Humphrey grazie alla creazione di un loro stile originale e alla messa a punto di una tecnica rigorosa sono riuscite nell'impresa di trovare un equilibrio tra sentimento e forma – ciò che era mancato alle pioniere Duncan e St. Denis – dando alla danza quella naturalità, diremmo meglio quella naturalità americana, che non era stata mai riconosciuta al balletto classico. Quest'ultimo infatti era stato percepito negli Stati Uniti come qualcosa di estraneo, distante dai comportamenti e dal sentire comuni. Soltanto l'alto magistero americano di Balanchine era riuscito ad

¹⁸ Il concetto è stato recentemente ribadito dallo storico del teatro Didier Plassard in una lezione dottorale tenuta alla Università di Roma “La Sapienza” (dicembre 2014) dal titolo. *Storia e memoria nella creazione teatrale contemporanea*. A questo stesso concetto d'altra parte fa costantemente riferimento uno dei primi e più autorevoli storici della danza del Novecento, l'etnomusicologo tedesco Curt Sachs, per cui cfr. la sua *Storia della danza* [1933], Milano, Il Saggiatore, 1966.

¹⁹ A questo proposito cfr. R. Schechner, *Actuals: uno sguardo alla teoria della Performance* (1970), in *La teoria della Performance*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984.

²⁰ R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, cit., p. 147.

²¹ Cfr. J. Martin, *La Modern Dance*, Roma, Di Giacomo Editore, 1991. Il volume, pubblicato negli Stati Uniti nel 1933, raccoglie una serie di conferenze tenute tra il 1931 e il 1932 alla New School of Social Research di New York. Martin nel 1927 aveva cominciato a lavorare come critico di danza al “New York Times”. Insieme a Mary Watkins (“New York Herald Tribune”) fu il primo critico di danza a scrivere regolarmente nei quotidiani americani.

accorciare quella distanza anche se a prezzo di un'astrazione estrema dell'ideale classico di bellezza.

Quando Carroll e Banes alla fine degli anni Settanta, come abbiamo visto, fanno riferimento alla teoria estetica di Susanne Langer, stanno contrapponendo le idee innovative di Cage e Cunningham a quelle di un'affermata intellettuale e accademica, allieva di Ernst Cassirer, che negli anni Cinquanta aveva dedicato delle pagine molto intense a favore della danza moderna. *Feeling and Form. A Theory of Art* viene pubblicato nel 1953 e si propone, come scrive la stessa filosofa americana, di:

specificare il significato delle parole espressione, creazione, simbolo, significato, intuizione, vitalità e forma organica in modo che in funzione di esse sia possibile intendere la natura dell'arte e il suo rapporto con il sentimento, la relativa autonomia delle diverse arti e la loro fondamentale unità nel seno dell'arte, la funzione del contenuto e del mezzo usato, i problemi epistemologici della comunicazione e verità artistica²².

Langer dedica due capitoli interi alla danza, "I poteri virtuali" e "Il cerchio magico", basandosi sulla lettura soprattutto di autori tedeschi. Fra di essi Curt Sachs, Rudolf Laban e Mary Wigman. Si tratta di un testo fondamentale che celebra, dopo il successo internazionale della *Ausdruckstanz* che ispirò anche la *modern dance* americana, la rinnovata capacità della danza di creare simboli potenti e in grado di esercitare, grazie all'illusione estetica, un'azione benefica sulla vita degli individui e delle società.

Anche secondo Copeland, che come Carroll e Banes rilegge Cunningham alla luce della *post-modern dance*, il coreografo ha operato una vera e propria rottura epistemologica rispetto alle poetiche della danza moderna tedesca e americana. Egli avrebbe smascherato la presunta naturalezza del loro linguaggio simbolico fondato sul sentire individuale, sulle emozioni personali del danzatore, e fondato soprattutto sulla convinzione che il corpo in quanto natura – a differenza del *logos* – fosse di per sé più vicino alle origini e quindi collegato direttamente e organicamente all'inconscio, al rimosso, al sogno, alla verità. Copeland vede invece in Cunningham un forte impegno etico, una vera e propria "politica della percezione" finalizzata alla creazione di un'arte intellettuale, di una danza che ha il potere di accrescere la flessibilità e la libertà della mente – piuttosto che liberare l'inconscio – grazie a uno spiazzamento continuo delle risposte "naturali" del corpo. Questo straniamento improvviso, questo "shock della libertà", sarebbe lo scopo principale dell'impiego della composizione aleatoria – attraverso I Ching – così come dello scioglimento del legame "naturale" tra l'impulso musicale e la risposta motoria. Il corpo per Copeland – che cita Marcuse e ne ricorda l'influenza nella cultura americana degli anni Cinquanta-Sessanta – sarebbe una costruzione sociale e non l'ultimo rifugio di una conoscenza originaria delle cose e del mondo. Più che assecondarlo – seguendo gli impulsi interiori – Cunningham preferisce ingannare il corpo per disinnescare i processi "naturali" e aprirlo ad una dimensione esterna, poli-ricettiva, di ascolto della complessità del mondo. Scrive nel 1978 Copeland:

²²S.K. Langer, *Sentimento e forma* [1953], Feltrinelli, Milano, 1975, p. 11.

Cunningham ci offre un kit di sopravvivenza per aiutarci a mantenere la nostra incolumità mentale, o per lo meno la nostra lucidità percettiva nello scenario urbano contemporaneo. [...] Anche se è vero che il lavoro di Cunningham non ha nessun valore *simbolico*, tuttavia esso ha un fine che va al di là di se stesso, quello cioè di allenare la nostra coscienza percettiva. L'importanza dell'opera di Cunningham non sta solo in quello che possiamo vedere e sentire, ma *nel modo in cui lo vediamo e lo sentiamo*²³.

“Verso il ripristino dell'oggettività”: è questo il titolo molto esplicito di uno dei paragrafi finali della densa e intensa monografia che nel 2005 Copeland dedicherà a Cunningham. Secondo lo studioso americano, le coreografie di Cunningham, come le opere letterarie ispirate al *nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet, “ci ricordano che, malgrado la nostra soggettività, esistono comunque un là e un lì” (*there is indeed a "there there"*)²⁴. E citando Roland Barthes, scrive:

Robbe-Grillet cerca di collocare il racconto sulla superficie; l'interiorità è messa tra parentesi; gli oggetti, lo spazio, la circolazione dell'uomo intorno ad essi sono promossi a soggetti. Il racconto diventa l'esperienza diretta di ciò che circonda l'uomo, senza che questo uomo possa ripiegare su una psicologia, una metafisica o una psicanalisi che lo avvicinino all'ambiente oggettivo che scopre²⁵.

Da Duchamp a Robbe-Grillet: Cunningham si porrebbe quindi sulla linea di un'esperienza del mondo aperta alla relazione con la pura fisicità degli oggetti e dello spazio. Ciò che ci sembra interessante in questa ipotesi teorica, che va al di là di ogni nozione banale di formalismo in danza (“il movimento per il movimento”; “la forma *vs* il contenuto”), è che Copeland non si sofferma sull'analisi della dimensione del tempo nelle coreografie di Cunningham. Il che non è un fatto casuale dato che è proprio il coreografo americano che sembra concentrarsi più sullo spazio (tra i danzatori e tra questi e l'ambiente circostante) che sul tempo²⁶. In effetti in Cunningham tutto è spazio, almeno in maniera apparente; il tempo è un dato certo: è la cornice prestabilita, addirittura con precisione cronometrica (ricordate i 4'33" di Cage?), entro cui la coreografia si crea nel rapporto sempre variabile tra la casualità che opera la scelta delle sequenze e dei singoli movimenti (attraverso il sistema dell'I Ching) e il successivo assemblaggio delle singole sezioni della danza e a volte delle singole parti del corpo da muovere secondo le indicazioni aleatorie. Il tempo dello spettacolo, la sua durata complessiva, decisa con estrema precisione prima del work in progress delle prove, “sospende” – come direbbe Barthes – il tempo interiore della memoria

²³ R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, cit., p. 153.

²⁴ R. Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, London-New York, Routledge, 2004, p. 275.

²⁵ *Ivi*, p. 277.

²⁶ Per Cunningham anche il tempo si spazializza. Scriveva nel 1952: “si può pensare la struttura temporale come uno *spazio di tempo* [s.n.] in cui ogni cosa può accadere in ogni possibile sequenza di movimenti e in cui qualsiasi durata di immobilità può aver luogo” (*Space, Time and Dance*, in *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 67).

del danzatore. Con un processo inverso a quello di Pina Bausch, Cunningham tenta di annullare ogni biografismo nel suo lavoro e in quello dei suoi danzatori ignorando le sfaccettature psicologiche legate alla percezione individuale e collettiva del tempo. Cunningham tratta il tempo con l'occhio dello scultore. Le sue coreografie sono sempre presentificazioni, oggetti da circoscrivere e misurare istante per istante. Diverso, più coinvolgente e personale, è invece il suo rapporto con il ritmo che egli considera lo strumento principale per amplificare, canalizzare e sostenere l'energia del danzatore²⁷. Sospeso nel tempo, il danzatore di Cunningham danza bilanciando, come scrive il coreografo stesso, le tre "cose che interessano il danzatore": il ritmo, l'energia e le posizioni²⁸.

C'è da chiedersi se questo "ritorno all'oggettività" di Cunningham – attraverso la pura iscrizione dell'energia del corpo danzante nell'*environment* – sia stato soltanto una reazione iconoclasta alla teatralità intensamente espressiva della *modern dance*, oppure abbia fatto parte di una "politica", come sostiene Copeland, finalizzata a sviluppare "una lucidità percettiva nello scenario urbano contemporaneo"²⁹, o piuttosto abbia sotteso, come noi crediamo, attraverso l'influenza del pensiero Zen, l'idea di una interconnessione profonda ed esplorabile tra corpo, mente e natura. Il ritorno all'oggettività potrebbe anche riflettere – perché no? – l'insieme delle tre possibilità.

Cunningham seguendo le orme di Cage si è avvicinato alle filosofie orientali (indiana, cinese e giapponese soprattutto) abbastanza presto, sicuramente già a metà degli anni quaranta³⁰. La sua conoscenza del pensiero e della pratica Zen ebbe un impulso straordinario a partire dal 1950 attraverso l'insegnamento newyorkese di Daisetz Teitaro Suzuki. Nel 1952 il coreografo pubblica un lungo scritto dal titolo *The Impermanent Art*. Scrive:

Quando coreografo uno spettacolo lanciando le monetine – secondo il caso quindi – io trovo in questo gioco delle risorse che non sono il prodotto della mia volontà ma un'energia e una legge a cui devo ubbidire. Alcuni credono che sia non umano e meccanico lanciare delle monetine per creare una danza [...] ma la sensazione che ho quando compongo in questa maniera è che sono in contatto con una risorsa naturale che è molto più grande della mia creatività personale, una risorsa che è molto più universalmente umana delle abitudini particolari della mia pratica e che emerge organicamente da una sorgente comune di impulsi motori³¹.

²⁷ Cfr. *Energy and positions, clarity of the dances* in *The Dancer and the Dance*, cit., pp. 125-133.

²⁸ *Ivi*, p. 126.

²⁹ R. Copeland, *Merce Cunningham e la politica della percezione*, cit., p. 153. In *The Modernizing of Modern Dance* Copeland sosterrà che le coreografie di Cunningham sono espressione di un'attitudine contro la natura, contro i limiti e le trappole della materia. Esse – così come era stato per Duchamp e la sua "arte retinica" puramente concettuale -- tendono verso i nuovi media visuali e quindi aspirano ad una smaterializzazione corporea sempre più estrema della danza attraverso l'uso della televisione, di software come *Life Forms* e della *motion capture*.

³⁰ Kay Larson data l'interesse di Cage per lo Zen al febbraio del 1939 quando Nancy Wilson Ross diede una conferenza alla Cornish School di Seattle intitolata *Zen Buddhism and Dada*. Cfr. K. Larson, *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism and the Inner Life of Artists*, New York, Penguin Books, 2013, p. 77.

³¹ M. Cunningham, *The Impermanent Art*, in *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p.86.

Di fronte al mondo e ai suoi eventi storici e naturali, Cunningham evita di sovrapporre giudizi ma controlla anche le sue reazioni emotive. Scrive: “Una cosa è soltanto una cosa. È bene che ad ogni cosa sia accordata questa attenzione, questo amore”. E ancora: “Non dobbiamo preoccuparci di fornire relazioni, continuità, ordine e strutture per il semplice motivo che sono tutte cose inevitabili. E’ nella natura delle cose”³². Per Cunningham le azioni danzate combinate dal caso producono di per sé un’espressione, una qualità emotiva e immaginifica – e come potrebbe essere altrimenti, si chiede – ma bisogna “permettere che essa si manifesti piuttosto che cercare di forzarla”. Scrive sempre in *The Impermanent Art*, offrendoci una metafora che inevitabilmente richiama alla mente il noto carteggio tra Gordon Craig e Ananda Coomaraswamy sulla danza classica indiana:

È questa “tranquillità” dell’attore o del danzatore che mi sembra essenziale. Una tranquillità che gli permette di distaccarsi e quindi di presentarsi completamente libero. Egli fa di se stesso una sorta di marionetta naturale che danza su una corda che è come un cordone ombelicale: madre-natura e padre-spirito muovono i suoi arti, senza pensiero³³.

Questo abbandonarsi all’azione senza pensiero del danzatore-marionetta che si lascia muovere dalla sua partitura, un abbandonarsi che contiene in maniera paradossale l’elemento casuale della natura e quello umano del controllo (“l’accidente controllato” dell’arte Zen), è, nelle parole del coreografo, “la nostra estasi di danzatori”. Essa “proviene dal dono possibile della libertà, l’esilarante momento che ci può dare questa esposizione alla nuda energia. Non si tratta di una licenza che ci prendiamo ma di una libertà che è coscienza completa del mondo e allo stesso tempo distacco da esso”³⁴.

Nel 1976 è stato Jack Anderson, il critico di danza del “New York Times”, a tentare tra i primi di deciptare per il grande pubblico americano la “filosofia” delle coreografie di Cunningham, certamente indecifrabili per molti spettatori ma oggetti risplendenti di fascinosa energia danzante, a volte nonostante – come ha scritto Arlene Croce – le distrazioni causate da una “musica assordante”³⁵. Per Anderson: “Esiste almeno un modo di guardare gli *Events* che ce li può rendere meno ostici, un punto di vista che emana dalla filosofia che inizialmente li ha prodotti. Cunningham, John Cage e gli altri artisti della loro cerchia, considerano l’arte come un’imitazione della natura – ma non in senso letterale, perché ciò porterebbe ad un’inutile replica degli oggetti. Piuttosto, essi desiderano imitare la natura nel suo modo di operare. Per essi l’universo è eraclito, sempre aperto alle metamorfosi”³⁶. Cage nel trattare la relazione tra arte e natura preferisce riferirsi a più riprese al saggio di Ananda Coomaraswamy sulla teoria estetica

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 87.

³⁴ *Ivi*, p. 86.

³⁵ Cfr. *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, cit., p. 147.

³⁶ J. Anderson, *Dances About Everything and Dances About Some Things*, in *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, p. 97.

orientale, *La trasfigurazione della natura nell'arte*³⁷, in cui, come ricorda il musicista, si afferma che “la funzione dell'arte è di imitare la natura nelle sue maniere di operare”³⁸. Si tratta però di un tipo di imitazione del tutto particolare perché, soprattutto nello Zen, l'opera d'arte è considerata di per sé un'opera di natura quindi un evento, un fatto, una cosa³⁹. Ecco allora che il rifiuto della narrazione, della metafora, del simbolo, di tutti gli apparati illusionistici del balletto classico e della *modern dance*, non serve a Cunningham soltanto per illuminare altri modi possibili di vedere e rappresentare il mondo, ampliando la conoscenza e adattandola ai nuovi paesaggi tecnologici, ma piuttosto diventa lo strumento – come lo era stato l'happening al Black Mountain College – per oltrepassare l'idea stessa di finzione e affermare la realtà dell'arte nella sua identità con la vita, la nuda vita delle cose. Scrive Cunningham nel 1952:

Una sensazione che anche i danzatori dovrebbero avere è quella predominante in molti pittori, una sensazione che gli consente di costruire uno spazio dove le cose accadono. Imitando il modo come la natura crea uno spazio e vi pone dentro una gran quantità di cose, pesanti e leggere, piccole e grandi; tutte sono senza relazione alcuna ma ciascuna di esse si ripercuote su tutte le altre⁴⁰.

Potrebbe chiosare Alan Watts con una frase tratta dal suo *The Way of Zen* (1957):

Non si conosce il mondo semplicemente pensandoci o occupandosene; si deve anzitutto sperimentarlo direttamente e prolungare l'esperienza senza balzare alle conclusioni [...] lo Zen vede la realtà direttamente, nella sua “quiddità”. Per vedere il mondo qual è concretamente, non diviso da categorie, si deve certamente guardarlo con una mente che non pensi ad esso, vale a dire, che non formi simboli⁴¹.

In questo modo Cunningham crea la coreografia come uno spazio naturale dove porre dentro movimenti di qualità differente (“cose pesanti e leggere, piccole e grandi”) che non hanno alcuna relazione (la scelta è infatti affidata a I Ching) ma che si ripercuotono tra di loro. La coreografia è questo avvenimento, questa forma di ripercussione che si mette in moto. Per Cunningham, “nella danza un salto è un salto”, è una “quiddità” (in sanscrito *tathātā*); questa attenzione per la cosa così com'è “elimina la necessità di sentire che il significato della danza stia in un altrove della danza, e successivamente elimina la preoccupazione di trovare una causa-effetto nei movimenti che seguono, liberandoci dalle nostre preoccupazioni sulla continuità e rendendoci chiaro che ogni atto di vita può avere la sua propria storia: passato, presente, futuro”⁴². Questo sprofondamento del danzatore nel singolo atto non è ovviamente un fatto isolato – né è privo di risonanze interiori – e per vie sue proprie partecipa al

³⁷ A. K. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte* [1934], Rusconi, Milano 1976.

³⁸ cfr. Merce Cunningham. *The Modernizing of Modern Dance*, cit., p. 197. Cfr. inoltre K. Larson, *Where the Heart Beats*, cit., pp. 133-135.

³⁹ Cfr. A. Watts, *La via dello Zen*, Feltrinelli, Milano 1976 (1957), p. 186.

⁴⁰ M. Cunningham, *Space, Time and Dance*, in *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., p. 66.

⁴¹ A. Watts, *La via dello Zen*, cit., pp. 167-168.

⁴² M. Cunningham, *The Impermanent Art*, cit., p. 86.

riverbero della coreografia “trasformando – come ha scritto Marilyn V. Drown – lo spazio scenico in un campo di forze energetiche”⁴³.

Ripercussioni tra atti privi di relazione, formazione di campi di energia, esperienza del tempo sospeso, amplificazione dell’attimo, caso e ordine: il danzatore si trova immerso ed è esso stesso parte attiva di uno “spazio naturale”, come lo ha chiamato Cunningham, di pure forze, spinte e tensioni di intensità variabile attivate secondo una via negativa, dalla rinuncia a coreografare non solo su un’idea di partenza ma anche su labili piste tracciate – per esempio durante le prove – dall’impulso di idee e intuizioni soggettive (del coreografo e dei danzatori). Questa forma di rinuncia ad agire intenzionalmente è chiamata nello Zen *wu-wei*, non-operare, un modo di abbandonare la propria mente, lasciandola lavorare da sola. Ha scritto Watts: “Il Tao è accessibile soltanto alla mente in grado di praticare la semplice e sottile arte del *wu-wei*”⁴⁴. Come I Ching anche il *wu-wei* è una via negativa che serve a impedire quella che Cunningham chiamava in *The Impermanent Art* la “creatività personale” e attingere a “una risorsa che [...] emerge organicamente da una sorgente comune di impulsi motori”. Questa risorsa, questa sorgente comune, come insegnava Suzuki, è il Tao, “l’indefinibile processo del mondo, la via, la strada”⁴⁵. Alle coreografie di Cunningham ben si adattano le parole di Alan Watts sull’ arte del giardiniere:

Il giardiniere giapponese non vuole imporre la sua intenzione alle forme naturali, ma si preoccupa piuttosto di seguire la “intenzione priva di intenzione” delle forme stesse, anche se questo implica la massima cura e abilità. Di fatto il giardiniere non cessa mai di potare, tosare, ripulire dalle erbacce, e regolare la crescita delle sue piante; ma compie queste azioni nello spirito di far parte del giardino stesso piuttosto che esserne un agente esterno. Non ostacola la natura perché egli stesso è la natura, e coltiva come se non stesse coltivando. Così il giardino è ad un tempo estremamente artificiale e straordinariamente naturale⁴⁶.

Per I Ching, il Taoismo e lo Zen, la natura delle cose è di carattere processuale (e per il Buddhismo ogni cosa animata e non animata è Buddha). Ma si tratta di una processualità senza scopo, senza *telos*. Ciò che conta è il mutamento continuo. E *Changes* (Cambiamenti) è il nome del volume che Cunningham nel 1968 pubblicò per raccogliere le sue note coreografiche. I Ching (il Libro dei Mutamenti) fornisce a chi lo interroga gli strumenti per osservare i mutamenti della situazione presente (di cui l’interrogante fa parte) e per accordarsi pacificamente con essi, senza mirare in avanti, senza porsi uno scopo. Scrive Watts:

solo quando non v’è né meta né contesa i sensi umani sono pienamente ricettivi dinanzi al mondo. L’assenza di fretta implica pure una certa mancanza di intromissione nel corso naturale degli eventi, specie quando si sente che il corso

⁴³ M.V. Drown, *Merce Cunningham and Meaning: The Zen Connection*, in D. Vaughan (a cura di), *Merce Cunningham: Creative Elements* [1997], London-New York, Routledge, 2013, p. 19.

⁴⁴ A. Watts, *La via dello Zen*, cit., p.35.

⁴⁵ Cfr. D.T.Suzuki, *Saggi sul Buddhismo Zen I-II*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2013.

⁴⁶ A. Watts, *La via dello Zen*, cit., p. 206.

naturale segue dei principi che non sono estranei all' umana intelligenza. Come s' è visto, infatti, la mentalità taoista non produce o non forza nulla ma "fa crescere" tutto⁴⁷.

Nella trasformazione della natura in arte, secondo lo Zen, è in realtà l'arte a trasformarsi in natura perché ne assorbe le forme e i ritmi del mutamento senza che l'artista si interroghi, al pari della natura stessa e in quanto natura egli stesso, sulla finalità del cambiamento. In ogni caso e in tutti i casi il mutamento si configura come una crescita, un fatto positivo, in un bilanciamento spontaneo tra i principi opposti e complementari yin e yang. Carl Gustav Jung colse appieno la radicalità della filosofia dell'I Ching nei confronti del pensiero occidentale basato sul razionalismo cartesiano e sulla scienza positivista. Scriveva nel 1948 nella Prefazione alla prima traduzione in inglese del libro cinese:

[Noi occidentali] non abbiamo sufficientemente tenuto conto del fatto che, per dimostrare le varietà invariabili della legge di natura, abbiamo implicitamente bisogno del laboratorio con le sue incisive restrizioni. Lasciando che la natura faccia da sé scorgiamo un quadro ben differente: ogni processo subisce delle interferenze parziali o totali da parte del caso, e ciò in misura tale che un regolare corso di eventi, rispettoso della legge, forma quasi un'eccezione in circostanze naturali. La mentalità cinese, quale io la vedo all'opera nell' I King, sembra invece preoccuparsi esclusivamente dell'aspetto accidentale degli eventi. Ciò che noi chiamiamo coincidenza sembra la cosa della quale questa peculiare mentalità principalmente si interessa, e ciò che noi adoriamo come causalità passa quasi inosservato. [...] Spesso la considerazione causale appare pallida e polverosa in confronto degli effetti pratici del caso. Va benissimo dire che il cristallo di quarzo è un prisma esagonale. È proprio vero – finché si prende di mira un cristallo ideale. Ma in natura non si trovano nemmeno due cristalli esattamente uguali, quantunque siano palesemente esagonali⁴⁸.

Jung oppone il punto di vista sincronico a quello causale. Nell'ICing l'istante è osservato nel dettaglio più piccolo e minuzioso: esso è composto da una copresenza simultanea nel tempo e dello spazio di eventi che includono sempre l'osservatore. Esiste una reversibilità continua tra osservato e osservatore. Non c'è separazione tra soggetto e oggetto così come avviene nella scienza microfisica dove l'osservatore è incluso nella realtà che si indaga. Per Jung "la mentalità cinese antica contempla l'universo in maniera paragonabile a quella del fisico moderno"⁴⁹. Jung allude alle scoperte sulla relatività di Albert Einstein che, ricordiamo, è stato il riferimento fondamentale di Cunningham per la concezione di uno spazio scenico senza centro, in cui "ogni punto è ugualmente interessante e ugualmente in stato di cambiamento"⁵⁰.

⁴⁷ *Ivi*, p. 188.

⁴⁸ C.G. Jung, Prefazione alla traduzione inglese dell'I King (1948), in *I King. Il Libro dei Mutamenti*, Roma, Astrolabio, 1950, p. 12.

⁴⁹ *Ivi*, p. 14.

⁵⁰ Cfr. M. Cunningham, "Torse". *There are no fixed points in space*, in *The Dancer and the Dance*, cit., p. 18.

Inaspettatamente Jung nella sua Prefazione utilizza un modello letterario-drammaturgico per noi di grande interesse perché ci riconduce alle coreografie prive di climax di Cunningham, al suo rifiuto della teatralità classica. Scrive Jung:

Il punto di vista causale ci narra una drammatica storia della maniera in cui D giunse all'esistenza; prese la sua origine da C che era esistito prima di D, e C aveva a sua volta un padre che fu B, ecc. La veduta sincronista da parte sua tenta invece di produrre un quadro altrettanto significativo della coincidenza: come accade che A, B, C, D, ecc. compaiono tutti nel medesimo momento e al medesimo posto? [...] tutti quanti sono esponenti d'una e della medesima situazione momentanea⁵¹.

Le coreografie di Cunningham, anche quelle non create utilizzando il sistema aleatorio dell'I Ching, si presentano come una successione casuale di sequenze di movimenti. La casualità dell'assemblaggio crea un'apparente incongruenza in molti movimenti – per esempio attraverso improvvisi e “immotivati” cambi di direzione, accelerazioni e rallentamenti, interruzioni e riprese – ma il flusso costante di azioni – un flusso mantenuto anche nell'immobilità attraverso ciò che nelle arti marziali giapponesi è chiamato Zanshin – la precisione millimetrica degli spostamenti, dei movimenti delle singole parti del corpo, dei contatti tra danzatori, la tensione rilassata dei corpi e lo sguardo attento e aperto, l'ampio e sempre rinnovato vocabolario cinesico, tutto ciò è il risultato di un disciplinato e fiducioso abbandono al caso strutturato. Disciplina e spontaneità sembrano avere trovato il loro equilibrio. Il ritmo di un flusso continuo, di un calmo e condiviso respiro a-temporale delle cose rende omogenea e plastica la frammentazione del fraseggio casuale. Il flusso collega anche, secondo una logica interna al movimento – trovata con dura fatica di prove – le parti di un corpo a volte disarticolato dalle “innaturali” combinazioni sorteggiate, un corpo trasformato dal caso in una sorta di marionetta mossa da molteplici fili. Più che le forme, precisissime ma mai compiute e concluse, è il movimento stesso, sempre mutante, che fa la coreografia. Un movimento fluido senza finalità e scopo ma sempre vivo e che trova la sua ragione di essere nell'intensità stessa dell'esistere della danza qui e ora. Per Cunningham la fluidità dell'acqua è “la natura della danza”⁵². Il fluire senza tempo, come ci ricorda Watts, è il Tao stesso, “una marea che sembra dormire. Troppo colma per suono o spuma”⁵³.

E la marea è una delle immagini coreografiche più intense e concrete che l'“astratto” e “formalista” Cunningham abbia mai concepito nel corso della sua carriera. È l'immagine dell'oceano di *Ocean* (1994), una coreografia-evento dalla durata insolitamente lunga per Cunningham, un'ora e mezzo⁵⁴, progettata insieme a Cage e a lui dedicata dopo la scomparsa del musicista nel 1992. *Ocean* è un universo liquido, denso e fluttuante di movimenti, suoni e rumori. Nulla è metaforico: danzatori, musicisti, pubblico, tecnici sono realmente immersi in un oceano di stimoli visivi ed uditivi. Il

⁵¹ C.G. Jung, Prefazione, cit., p. 14.

⁵² M. Cunningham, *Dance is like water*, in *The Dancer and the Dance*, cit., p.27.

⁵³ A. Watts, *La via dello Zen*, cit., p. 213.

⁵⁴ Novanta minuti è la durata usuale soltanto degli *Events*.

tempo dello spettacolo è realisticamente scandito da grossi orologi elettronici ben visibili da tutto il pubblico. La scena è un amplissimo spazio circolare, un'arena circondata a tutto tondo dagli spettatori disposti su alcune gradinate circolari. Dietro e sopra gli spettatori, su un'altra struttura sopraelevata sono distribuiti 112 musicisti che costituiscono il terzo cerchio, dopo quello dei danzatori in basso e quello del pubblico. In questo modo i suoni inondano dall'alto la scena provenendo da molteplici direzioni. Non vi è un direttore d'orchestra; due tra i 112 musicisti si occupano di mandare segnali a tutti gli altri nei momenti richiesti. La musica di Andrew Culver, che nasce dagli appunti lasciati da Cage, è composta di 32067 "eventi sonori" la cui scrittura occupa più di 2000 pagine. Simultaneamente una massa di suoni elettronici creati da David Tudor vengono prodotti dallo stesso compositore e altri operatori posti con le loro strumentazioni al livello dei danzatori. I suoni elettronici sono diffusi secondo un sofisticato sistema di amplificazione che crea nello spazio tre invisibili "architetture sonore" variabili ad ogni nuovo spettacolo. I suoni campionati vengono estemporaneamente distorti e deformati dagli esecutori. Sono i suoni dell'oceano: voci di mammiferi marini, suoni prodotti dai ghiacciai artici, dai pesci, da radar, sonar, dalle navi in viaggio. Sono, come Tudor li ha definiti, "I Diari dell'oceano". I quindici danzatori che partecipano allo spettacolo entrano ed escono di scena da quattro direzioni dello spazio circolare che variano ad ogni spettacolo attraverso il rinnovarsi delle operazioni casuali che provocano evidenti mutamenti nella coreografia. Quest'ultima è composta da 19 sezioni che raggruppano sequenze di danza scelte con il metodo dell'I Ching sorteggiandole da 64 sequenze di movimenti base (64 come gli esagrammi del sistema divinatorio cinese), raddoppiate successivamente in 128 sequenze. Tutte le sequenze-esagramma di partenza composte da Cunningham contengono un motivo circolare, delle curve, delle torsioni, dei giri. Scriveva Cunningham nel 1994 per la prima a Bruxelles nelle note del programma di sala:

La coreografia disposta circolarmente ha dischiuso diverse possibilità soprattutto in termini di direzioni e di frontalità. Non si tratta infatti di uno spazio piatto ma curvo. Il numero dei cambiamenti possibili rendeva più lungo il lavoro coreografico e spesso dopo un'ora di lavoro ci si ritrovava ad aver coreografato soltanto 15 secondi. [...] Ogni volta buttavamo via parte del lavoro fatto e io mi accorgevo di tutte le possibilità mancate e allora attraverso [altre] operazioni casuali tentavo di recuperarle. È straordinario lavorare in uno spazio circolare, ciò ti conduce al lavoro di Einstein sullo spazio curvo, mentre noi di solito tendiamo a pensarlo piatto. Dicevo ai danzatori: dovete salire su una giostra che continua a girare senza fermarsi mai! Ho usato le operazioni casuali anche per determinare dove i danzatori dovessero rivolgere il volto in ogni istante della frase coreografica⁵⁵.

Cunningham ha descritto a diverse riprese il suo modo di utilizzare I Ching per coreografare spontaneamente a partire da elementi predefiniti. Il problema della continuità, del creare quel flusso continuo così tipico delle opere di Cunningham, è stato affrontato negli anni dal coreografo con diverse modalità. In un'intervista del 1970

⁵⁵ In *Merce Cunningham. Fifty Years*, cit., pp. 271-272.

dichiarava: “Non ho mai in mente qualcosa di specifico che abbia un inizio e una fine ma è solo ripetendo una certa sequenza che l’idea, per quanto all’inizio potesse sembrare strana, prende consistenza e continuità”⁵⁶. L’intero processo di creazione è sempre in mutamento, in crescita, in un continuo bilanciamento tra caso e struttura, tra principi opposti operanti in natura. Per Lao Tzu il Tao, “il processo del mondo”, agisce spontaneamente. Ma questa spontaneità, come ci ricorda Watts in *The Way of Zen*: “ non è, in nessun senso, una spinta cieca, un semplice potere capriccioso”⁵⁷.

Scriveva Peter Brook in *The Empty Space*:

I danzatori di Merce Cunningham hanno una preparazione di grandissimo livello e una disciplina che consente una maggiore consapevolezza delle sottili correnti che fluiscono all’interno del movimento eseguito per la prima volta; la tecnica permette di seguire questo impulso sottile che non potrebbe essere espresso liberamente nei movimenti goffi della persona non preparata.[...]. Accade tutto in modo spontaneo, eppure vi è ordine. Il silenzio è ricco di potenzialità; caos, ordine, confusione e struttura. Tutto è sospeso. L’invisibile reso visibile è di natura sacra e quando Merce Cunningham danza è alla ricerca di un’arte sacra⁵⁸.

⁵⁶ M. Cunningham, *La coreografia e la danza* (1970), in *Merce Cunningham*, a cura di G. Celant, cit., p. 37.

⁵⁷ In A. Watts, *La via dello Zen*, cit., pp. 33-34.

⁵⁸ P. Brook, *Lo spazio vuoto* [1968], Roma, Bulzoni, 1998, p. 67.

Carla Di Donato

**DALLA LUCE AL MOVIMENTO:
TRA ORIENTE E OCCIDENTE,
LA QUÊTE DI ALEXANDRE SALZMANN**

Nel presente contributo si prende spunto dal rinvenimento (avvenuto nel corso della ricerca su Alexandre Salzmänn¹) di una corrispondenza inedita con René Daumal. Poco meno di una ventina di lettere inviate a René da Alexandre durante il suo ultimo anno di vita (1933-1934) dal sanatorio di Leysin in Svizzera dove era ricoverato per curare la tisi in stato già molto avanzato. In questo studio, attraverso le lettere del maestro Alexandre all'allievo René, si intende mettere a fuoco alcune grandi aree della biografia di Salzmänn²: la sua conoscenza sperimentale della scienza del movimento mediante l'osservazione diretta dell'attore orientale, o attore-mimo-danzatore; lo studio su Luce e Movimento come ciò che rende visibile l'invisibile, punto di snodo tra materia e spirito; l'attività di trasmissione ed insegnamento in qualità di Maestro di Logos e Cercatore di Verità. Un itinerario ragionato quindi intorno a Salzmänn, a partire dal suo testo, redatto probabilmente nei primi anni Trenta, poco prima della morte, su *Il Teatro Cinese*³, ove si mette a confronto l'attore orientale con l'attore occidentale. Qui, da una preliminare analisi del teatro *in declino*, come egli definisce la situazione del teatro contemporaneo in occidente, Salzmänn giunge alla sua concezione sperimentale della luce (sottolineando la nozione di *filtro* proprio dell'illuminazione diurna in un giorno senza sole, in cui il raggio di luce passa attraverso un'atmosfera *di per sé luminosa*) che lo ha costantemente guidato, a partire dai primi anni dieci del XX sec., all'epoca della realizzazione di un sistema di illuminazione il cui principio guida fu la musica ed in particolare il ritmo: ciò che lui stesso definì il *pentagramma luminoso*.

Lungi dall'essere mera luce atta ad illuminare cose e persone, la luce di Salzmänn mira a rendere ri-conoscibile il movimento, a rendere cioè visibile l'invisibile. Come? Con la progressiva esplorazione visiva, attraverso la vera e propria *scatola di luce* costruita ad Hellerau per i ritmisti di Dalcroze impegnati nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, di ogni singola modulazione, variazione – *nuance* – per ciascuna tonalità di colore dello spettro cromatico, dal buio assoluto al bianco più accecante, passando per ogni sfumatura di tono presente in natura. In tal modo, dalla *salle éclairée* si

¹ Confluita nella mia tesi di dottorato: *Alexandre Salzmänn et le théâtre du XXème siècle*, tutor prof. Georges Banu e prof. Franco Ruffini, Parigi III - Sorbonne Nouvelle / Roma III, 2008.

² Non necessariamente in quest'ordine.

³ Di cui Daumal auspica la pubblicazione nella sua doppia recensione *Coups de théâtre*. "Les Cenci" d'Antonin Artaud et "Autour d'une mère" de J.-L. Barrault, in "Écrits du Nord", luglio 1935, riedito da A. e O. Virmaux in *Artaud Vivant*, Paris, Nouvelles Editions Oswald, 1980, pp. 197-203 (trad. it. in F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 218-222).

passa alla *salle éclairante*, la sala emanatrice diretta di luce (ove nessuna sorgente luminosa è visibile) *diffusa*, non riflessa (Fortuny). In tal modo, lo spazio è creato dal movimento: della luce, come dei corpi al suo interno. Una luce-personaggio, come la chiamerà Artaud, che sarà debitore a Salzmänn per quanto elaborerà poi ne *Il teatro e il suo doppio*. Infine, tutto si ri-congiunge nella stretta collaborazione di Alexandre, dal 1919 in poi, con il “Maestro di Danza” G.I. Gurdjieff e con il suo insegnamento, denominato la *Quarta Via*. È nella Scienza del Movimento praticata da Gurdjieff, il cui lascito fondamentale risiede nei suoi *39 Movimenti*, oggetto di studio quotidiano degli allievi e di *Dimostrazioni* pubbliche – prima in Oriente (Russia e Turchia), poi in Europa (1923) e negli USA (1924) – che la *quête* di Alexandre trova il suo “luogo della vita”. Il lavoro della moglie Jeanne de Salzmänn, brillante ritmista dalcroziana, poi insegnante dei Movimenti ed erede ufficiale di Gurdjieff, sarà volto a ricomporre, conservare e trasmettere questa *tradizione contemporanea*⁴, un sapere antico depositato negli esercizi e danze di Gurdjieff, applicato alla società occidentale e ri-nato in mutate circostanze oggi.

Salzmänn (Alexandre e Jeanne) - Daumal (René): cenni biografici

Tre sono le personalità al centro di questa ricostruzione che prende il via dalla fine di una delle tre: Alexandre Salzmänn. Protagonista “paradossale” dei primi trenta anni del Novecento, Salzmänn, pur non comparando mai in primo piano, è sempre dentro vicende esemplari, di cui sembra per di più costituire uno dei motori segreti. Studioso di teatro, luce e scienza del movimento⁵, nasce pittore “di professione”, studiando prima (sul finire del XIX secolo) a Mosca nell’atelier di Leo Pasternak⁶, poi dal 1897 con Kandinskij e Klee all’Accademia di Belle Arti di Monaco, per rivelarsi infine un genio della luce, inventore all’Istituto Dalcroze di Hellerau di un rivoluzionario sistema di illuminazione concepito come un *pentagramma luminoso* che lasciò senza fiato gli spettatori illustri dell’*Orfeo ed Euridice* (estate 1913)⁷. *Maître des lumières* dell’Europa intera, come lo definì Craig, lodato da riformatori, visionari e teatranti inquieti della prima metà del XX secolo, Artaud *in primis*, che lo ammira e incontra dopo lo spettacolo *Pelléas et Mélisande* andato in scena al Théâtre des Champs-Élysées⁸. Dal 1919 alla morte Alexandre è allievo e collaboratore tra i più stretti

⁴ Cfr. l’intervista a Grotowski con Michel de Salzmänn e Peter Brook, *C’était une sorte de volcan*, in B. de Panafieu (a cura di), *Georges Ivanovitch Gurdjieff. Les Dossiers H*, Lausanne, L’Age d’Homme, 1991, p. 106.

⁵ Sue le *Lettere sul teatro* pubblicate sul periodico georgiano “Teatri da Musika” nel 1919 e suo il testo sul teatro cinese rimasto inedito, lodato da Daumal e ripreso da Artaud.

⁶ Il padre di Boris Pasternak, che nei suoi *Diari* rievocerà l’atmosfera e le serate di quel circolo di artisti inquieti, scrittori ed intellettuali, frequentato, oltre che da Salzmänn, anche da Tolstoj e Sulerzickij.

⁷ Tra cui Stanislavskij, Edward Gordon Craig, George Bernard Shaw, Rilke e Lou Andreas-Salomé, Martin Buber, Serge Volkonskij, Nijinskij, Diaghilev e molti altri ancora. Si veda anche la nota 19.

⁸ Per un’approfondita ricostruzione della messa in scena di *Pelléas et Mélisande* al Théâtre des Champs-Élysées nel dicembre 1921, si rimanda a C. Di Donato (a cura di), *Secondo Dossier Salzmänn. “Pelléas et Mélisande” al Théâtre des Champs-Élysées (1921)*, in “Teatro e Storia”, n. 27/2006, pp. 199-220.

del “Maestro di Danza” Georges Ivanovitch Gurdjieff. Per Gurdjieff, Alexandre fu istruttore all’Istituto per lo Sviluppo Armonico dell’Uomo da Tiflis a Costantinopoli, allo Chateau du Prieuré a Fontainebleau-Avon (Parigi), la sede francese dell’Istituto, poi a New York, autore di scene e costumi per il ‘balletto’ mai andato in scena in forma integrale *La Lotta dei Maghi*, ed ancora dei *vitreaux* della Study House, la Grande Sala costruita ad hoc per lo studio e la pratica quotidiana dei *Mouvements*, nonché del codice originale, creato ex novo, alla base dell’alfabeto “inventato” da Gurdjieff per i 40 aforismi. Qui Salzmänn ci interessa anche in quanto “maestro di Daumal”, il primo allievo francese di Gurdjieff, che egli conosce a Parigi, per il tramite del pittore cecoslovacco Joseph Sima, nel novembre del 1930. Da subito, René riconosce in lui un personaggio eccezionale e il maestro del “risveglio della coscienza attraverso lo sviluppo dell’uomo nella sua integralità”. Ma di lì a poco Alexandre sarà un malato terminale: la tubercolosi polmonare lo porterà via nel giro di un anno. Della stessa malattia, a distanza di dieci anni, muore René Daumal.

Jeanne Allemand Matignon in Salzmänn, erede ufficiale dell’insegnamento di Gurdjieff dopo la sua morte (1949), ricostruirà l’insieme delle Danze Sacre e svolgerà un’ininterrotta opera di diffusione e trasmissione dell’insegnamento della *Quarta Via*, rimanendo alla guida degli Istituti Gurdjieff nel mondo fino alla morte avvenuta nel 1990 a 101 anni. Nata⁹ da Marie-Louise Matignon, discendente di un’antica famiglia angioina e cattolica e da Louis-Jules Allemand, famiglia protestante, *l’homme à la mode*¹⁰ tra gli architetti paesaggisti dell’epoca, ed erede del noto Edouard André, cresce in un ambiente familiare vivace e sensibile alle questioni filosofico-religiose. Musicista e ritmista eccezionalmente dotata, prima come allieva e poi come insegnante del Metodo di Jaques-Dalcroze, come riconobbe il suo stesso creatore - sarà infatti tra le prime allieve prescelte per la sua tournée europea -, ad Hellerau nel 1912 incontra e sposa Alexandre. Da quel momento in poi i loro destini sono uno, variamente declinato nell’esito della loro collaborazione con Gurdjieff. René Daumal, poeta, filosofo, scrittore francese, si dedicò alla ricerca perpetua dell’Essenza (e dell’Essere) e diventò un ricercatore di quella che lui stesso definì la *metafisica sperimentale*, la conoscenza diretta e sperimentalmente verificata delle verità non visibili. Nel 1927 a Parigi insieme a Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland, Robert Meyrat, costituisce il nucleo del “Grand Jeu”, da cui, per estensione, il nome della rivista letteraria che ne è l’espressione, fondata anche in aperto dissenso con i surrealisti guidati da André Breton. Della rivista “Le Grand Jeu” uscirono tre numeri, il quarto, già pronto, non venne mai pubblicato: il gruppo si scioglie alla fine del 1932. In una vulgata attribuita a Roger Gilbert-Lecomte, che ebbe gran fortuna, Gurdjieff – e dunque il suo alter ego Salzmänn – appare come colui che contribuì allo scioglimento del gruppo, avendo spinto Daumal a mettere da parte le ambizioni del *Grand Jeu*. Quel che è certo però è ciò che le parole di Daumal chiariscono sul valore dell’incontro con Alexandre Salzmänn – un

⁹ Il 26 gennaio 1889 a Reims, come risulta nell’atto di matrimonio della coppia De Salzmänn - Allemand.

¹⁰ Ho rinvenuto la medaglia della Legion d’Onore conferitagli dal governo francese per la creazione del Villaggio Svizzero all’Esposizione Universale di Parigi del 1900 presso l’archivio privato dell’erede diretto di Alexandre Salzmänn.

*uomo formidabile*¹¹: “[...] mi restituisce la speranza ed una ragione di vivere. Vedo che ‘il sapere nascosto’ che avevo sognato esiste nel mondo e che un giorno potrò, se lo merito, accedervi”¹². Addetto stampa del danzatore indiano Uday Shankar nella sua tournée negli Stati Uniti, Daumal inizia lo studio del sanscrito già prima dell’incontro decisivo con Salzmänn, e lo intensifica poi, su consiglio di quest’ultimo. Dopo la morte di Alexandre, diviene allievo di Jeanne, della sua classe di Movimenti o Danze Sacre, prima a Evian, poi a Sèvres¹³. La ricerca, interrotta solo dalla morte, condotta da Daumal avrà come tassello finale il romanzo postumo incompleto (*Il Monte Analogo*) esplicitamente dedicato alla memoria di Alexandre Salzmänn – la cui eco è particolarmente evidente nel protagonista Père Sogol, non per caso, anagramma di Logos.

Tra luce e movimento. Salzmänn - Artaud - Daumal

Il pensiero di Salzmänn è *attivo*: a partire dall’osservazione materiale fa un veloce *décapage* di una teoria, un’immagine, un concetto, un’idea, un discorso, lo smonta in pezzi e snuda la sua necessità reale. Così fa luce sulla vita dietro, o sotto, la forma, morta.

Basandosi su una conoscenza diretta, e non su a priori, svela e frantuma ogni sovrastruttura, si impadronisce dell’essenza e ne nutre la propria Parola.

Il Logos implacabile ed essenziale del maestro, la pratica dei Movimenti e lo studio del sanscrito sono infatti i tre assi dell’insegnamento pratico di Salzmänn maestro al Daumal allievo.

Ma nel 1933 Salzmänn è già gravemente malato di tisi: il rapporto diretto allievo-maestro quindi sarà breve, bruscamente interrotto dalla sua morte il 3 maggio 1934.

Nel 1933 Salzmänn inizia il calvario delle cure fino al ricovero finale (e vano) nel sanatorio di Leysin, in Svizzera. Prosegue però il suo insegnamento a René, al quale nel frattempo si è aggiunta anche la moglie Vera. Ma, ora, obbligato dalle mutate circostanze, Alexandre lo conduce attraverso la scrittura.

Alexandre scrive a René 18 lettere in un anno, dal maggio 1933 al maggio 1934.

Due anni più tardi, Artaud ricorderà la loro conversazione in una terribile notte di febbraio a Parigi, dopo essere rimasto fortemente impressionato dalla luce-personaggio di Salzmänn. Ma, al di là dell’incontro (reale o presunto) tra Artaud e Salzmänn¹⁴, l’essenza del loro rapporto risiede in un’eco diretta tra un passaggio contenuto in *Un atletismo affettivo* (testo inserito ne *Il Teatro ed il suo doppio*) che rimanda ad un’altro passaggio quasi identico – quanto a contenuto – de *Il Teatro Cinese*, il testo redatto da Salzmänn prima del 1934 e certamente trasmesso a René Daumal.

A proposito dell’attore orientale – che Salzmänn ebbe modo di vedere direttamente in azione nel suo viaggio in Persia – l’attore-mimo-ballerino, quindi, che pos-

¹¹ Lettera a Vera Milanova datata 9 o 10 novembre 1930, in R. Daumal, *Corrèpondances. II. 1929-1932*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 175-176.

¹² R. Daumal, *Chaque fois que l’aube paraît. Essais et notes*, I, Paris, Gallimard, 1953, p. 11. D’ora in poi le traduzioni qui proposte sono di chi scrive.

¹³ Fine anni Quaranta del XX secolo.

¹⁴ Sono stati avanzati dubbi rispetto all’ipotesi che l’incontro tra i due sia realmente avvenuto.

siede la vera sapienza, la conoscenza sperimentale del proprio mestiere e la padronanza totale del suo strumento principale – il corpo nella sua integralità –, ecco cosa scrive:

Possiede una reale conoscenza del suo mestiere. Conosce, o piuttosto è consapevole, che nessun sentimento può essere manifestato senza una particolare preparazione muscolare. Sa, per ogni sentimento, quale muscolo o gruppo di muscoli deve rilassare o contrarre. Ha conoscenza e coscienza di tutti i muscoli del collo; sa come impiegarle al meglio per produrre un effetto particolare con la voce. Sa che il corpo umano è uno strumento capace di rappresentare e rivelare chiaramente tutti i sentimenti, anche quelli più nascosti e sottili, ma con tutto il corpo e non solamente col volto, che è la parte più povera. [...] *l'autentica espressione di un sentimento è semplicemente la naturale conseguenza di una preparazione muscolare e del movimento o gesto che ne risulta*¹⁵.

A queste parole, e concetti, sembra fare eco Artaud, nel seguente passaggio di *Un atletismo affettivo*:

Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di *muscolatura affettiva corrispondente alle localizzazioni fisiche dei sentimenti*. L'attore è simile ad un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo analogo, parallelo all'altro, quasi un suo doppio benché non operante sullo stesso piano. L'attore è un atleta del cuore.

Ma quando Salzmänn incontra Artaud? Una sera vicino al teatro, dopo una replica del suo *Pelléas et Mélisande*, ad un certo punto, riferendosi ad alcuni critici che non hanno apprezzato il suo *Eclairage*, dice: “Credereste [...] che questi imbecilli non hanno saputo vedere che questa luce è sensibilità, che non c'è luce senza sensibilità?”¹⁶.

Cosa intende dire qui Salzmänn a proposito della sensibilità per la luce, e, dunque, per i colori?

Nell'articolo *Luce, Luminosità, Illuminazione*, da lui scritto a Hellerau nel 1912, è già molto esplicito sull'argomento. Fare delle *esperienze visive* significa imparare a vedere gli effetti ottenuti con l'illuminazione in scena poiché, spiega, per l'occhio umano, affinché in generale la luce si imprima nella retina, conta soltanto *l'effetto ottenuto (in scena)*, al contrario di quello che all'epoca era l'uso dei tecnici dell'illuminazione, che non prendono a criterio la loro stessa esperienza visiva ma seguono semplicemente i parametri indicati nelle istruzioni illuminotecniche, assumendoli per valori astratti, a priori. Ma anch'essi mancano proprio di esperienze visive, di *sensibilità visiva*, che non è un dato congenito e acquisito dalla nascita, bensì *un risultato*: in generale, occorre “saper vedere”.

¹⁵ *Il Teatro Cinese*, dattiloscritto di Alexandre Salzmänn, edito con il titolo *Notes from the Theatre*, trad. inglese dall'originale francese, California, Far West Press, 1972. La traduzione dall'inglese, a mia cura, di parte del testo è stata pubblicata in C. Di Donato (a cura di), *Primo Dossier Salzmänn*, in “Teatro e Storia”, vol. 24/2002-2003, pp. 267-275.

¹⁶ A. Artaud, *Messaggi Rivoluzionari*, a cura di M. Gallucci, Vibo Valentia, Monteleone, 1994, p. 102.

Tutti noi, pur avendo gli occhi, dobbiamo *imparare a vedere*, sperimentare e dunque comprendere il fenomeno della visione. Tutto il nodo del problema è qui: nella frattura tra la caverna e l’“open air”, ovvero, per quanto concerne il teatro, *tra sala buia e scena illuminata*.

Nessuno vorrà godere pienamente di un bel paesaggio assoluto dal buio di un anatro che ha un buco di 50 cm di diametro: non vedrebbe nient’altro che un alone molto violento. Per vedere *bene* un paesaggio baciato dal sole, chiunque si metterebbe sotto il sole, *in piena luce*. La scena all’italiana sacrifica sull’altare dell’illusione scenica – il contrasto violento tra sala buia e scena illuminata – la nostra sensibilità visiva, distruggendo attraverso la brutale collisione buio/luce tutte le infinite sfumature di forma e di colore, che da quel contrasto vengono semplicemente “bruciate”. La luce *diffusa*, *la luce del giorno senza sole*, al contrario, esalta i valori dei colori e ne sottolinea, fa parlare, i contorni.

Mettendo *una natura morta con colori vivi vicino a una finestra e dividendo la luce che vi penetra in modo uguale, facendola passare attraverso un foglio di seta bianca*, riusciremo a distinguere i colori, vederli animarsi, addolcirne i contorni ma non troppo, e a cogliere l’armonia dell’insieme: una vera sensibilità visiva si nutre di esperienze come questa, spiega Salzmann.

La luce in teatro deve essere diffusa *come il raggio di sole che non attraversa il buio assoluto, bensì l’atmosfera, che è essa stessa luminosa*.

Il teatro all’italiana o comunque lo spazio teatrale scisso tra sala buia e scena illuminata costituisce oggettivamente un elemento di arretratezza nel campo della visione.

È fondamentale perciò ricordarsi di ciò che realmente esiste in natura, ovvero, *il filtro*. La luce che in teatro, attraverso il gioco di luce e ombra, rende visibile ciò che altrimenti rimarrebbe nell’oscurità (non visibile), che dona e modella le forme di corpi animati e inanimati, deve essere quindi *luce nel chiarore*. Il concetto di filtro è chiaramente espresso anche nell’introduzione del testo sul *Teatro Cinese*¹⁷, dove Salzmann punta il dito contro l’arretratezza del teatro occidentale e l’assenza di *reali* progressi tecnici nell’illuminazione.

Ad Hellerau, all’indomani delle prime *Dimostrazioni* di ritmica¹⁸ nel giugno del 1912, Hans Brandenburg, il critico del *Börsencourrier* di Berlino, ricorda la sensazione naturale della luce in un luogo illuminato artificialmente e come essere seduti in quel chiarore senza fonti luminose a vista fosse un’esperienza magica: “È l’arte della luce veramente perfetta in quanto fattore di creazione dell’atmosfera. È la trasposizione tecnica del plein air del cielo greco [...]”.

Fondamentale fu il dispositivo scenico della Grande Salle di Hellerau la cui eco riverberò in tutta Europa e la cui “novità” era destinata ad impressionare profondamente i molti artisti e protagonisti più inquieti della riforma del teatro e della danza del Novecento¹⁹.

¹⁷ Nella parte iniziale intitolata *Il Teatro in declino*.

¹⁸ Riservate ad inviti e a stampa.

¹⁹ Qui l’elenco degli spettatori illustri: Georges Pitoëff, Sergej Volkonskij, George Bernard Shaw,

Salzmann nel suo articolo a commento del sistema d'illuminazione appena realizzato e brevettato in Germania, all'Istituto Dalcroze, concepisce la luce come veicolo, al pari della musica:

La nostra illuminazione si regola sulla musica. Solo sulla musica. E la luce deve essere come uno strumento dell'orchestra, che regola il suo crescendo e decrescendo unicamente sulla partitura. Potremmo addirittura immaginare una gamma luminosa – all'incirca così: una gamma che sale dal do minore (4/4) al la in alto, graduando la luce bianca facendola diventare sempre più chiara; allo stesso tempo, un'altra scala discenderebbe dal do maggiore (4/4) mescolando a poco a poco i toni colorati alla luce bianca. L'assenza totale di luce corrisponderebbe al silenzio. Un pentagramma luminoso che regola, sovrintende e unifica in un tutto armonico i valori relativi di colore, forma e movimento²⁰.

In tal modo, le rappresentazioni integrali dell'*Orfeo ed Euridice* (1913) possono essere viste come l'esecuzione di una partitura ritmica a molti livelli, sia di composizione che di lettura.

La composizione è prima di tutto nella testa, voi lo sapete Salzmann, gli dirà un giorno, anni dopo, Gurdjieff²¹. Il contrario della *colorazione cruda e violenta e scissa dalla sala, dagli spettatori, sprofondati in un indifferente buio*²², caratteristica dell'illuminazione in uso sulla scena dell'epoca.

Paul Claudel, grande estimatore di Salzmann a cui riconobbe subito il merito dell'invenzione della Grande Salle, sottolinea:

al posto della luce brutale della ribalta che incolla ed appiattisce gli attori contro la tela di fondo [...], c'è una sorta di ambiente lattoso, una sorta di atmosfera da Campi Elisi, che restituisce alla terza dimensione il suo onore sprezzato e fa di ogni corpo una statua, di cui i piani, le ombre, ed i rilievi si accentuano e si modellano come sotto le dita di un artista perfetto. Anche qui, come con la musica nel sistema Dalcroze, la luce anima e fa vivere l'essere che avvolge e collabora con lui. [...]²³

Musica, danza, luce concepite ed impiegate per mettere i corpi in vita sulla scena, così come l'attore-mimo-danzatore orientale che, osserva Salzmann:

Franz Kafka, Thomas Mann, Max Reinhardt, Konstantin Stanislavskij, Leopold Jessner, Sergej Diaghilev, Waslaw Nijinskij, Upton Sinclair, Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, Uday Shankar, Paul Claudel, Max Reinhardt, le étoiles dei Ballets Russes di Diaghilev e dei teatri nazionali russi, i Sakharoff, Karl Storck, il principe Lobkowitz, Gustave Lyon (direttore della casa Pleyel di Parigi).
^{1a} prima serie delle Feste musico-plastiche dell'Istituto Dalcroze ebbe luogo il 28, 29 e 30 giugno 1912. Dal 28 giugno all'11 luglio andarono in scena tre cicli di tre giorni l'uno. La seconda il 4, 5 e 6 luglio, la terza il 9, 10 e 11. Nel programma, Dimostrazioni di esercizi di ritmica, più: o Echo et Narcisse, la pantomima di Jaques-Dalcroze, o il secondo atto dell'*Orphée et Eurydice* di Gluck, o una Toccata e Fuga di Mendelsson-Bartholdy (250 partecipanti).

²⁰ Cfr. C. Di Donato, *Alexandre Salzmann et le théâtre du XXème siècle*, t. 1, cit.

²¹ A proposito delle decorazioni nella Study House al Prieuré.

²² Albert Jeanneret, il fratello maggiore di Charles Jeanneret (Le Corbusier), allievo di Dalcroze ad Hellerau, poi insegnante di Ritmica, in un lungo articolo su "L'Esprit Nouveau" (n. 3, 1920, pp. 331-338), che ripercorre la carriera e l'esperienza professionale di Dalcroze.

²³ Paul Claudel, articolo non firmato su "La Nouvelle Revue Française", 1 settembre 1913, in A. Appia, *Oeuvres Complètes*, a cura di M.-L. Bablet-Hahn, Lausanne, L'Age d'Homme, p. 210.

[...] fa del suo personaggio un essere vivente, in presenza di altri esseri viventi ed è precisamente attraverso questo che l'azione viene di necessità coordinata. L'attore cinese ha un corpo ben sviluppato e lo mantiene in rapporto cosciente con la sua intelligenza²⁴.

Nelle parole di Salzmänn ad Artaud, che ha appena assistito alla replica di *Pelléas et Mélisande* a Parigi, rinveniamo la componente sostanziale di cui è intrisa la sua opera: il teatro è “fatto per trasgredire il mondo dei sensi”²⁵.

Artaud, ne *Il teatro del dopoguerra a Parigi*, testo di una conferenza pronunciata in Messico nel 1936, cita esplicitamente il suo incontro con Salzmänn: con la sua luce, prima, con l'uomo e la sua sapienza “sotterranea”²⁶, poi.

In occasione della conferenza messicana gli dedica in realtà un bell'omaggio inserendolo nel gruppo delle personalità francesi illustri e celebri del dopoguerra, tra le quali il nome di Salzmänn è di certo il meno noto, se non semi-sconosciuto; eppure Artaud, ad un tratto, lo introduce così:

Nel 1925 [...] apparve un uomo misterioso, che abitava camere prive di mobilio e che in seguito chiameremo “il derviscio”, perché pretendeva di aver passato molti anni della sua vita tra i dervisci del Caucaso. Alla ripresa di *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck [...] fui sorpreso da uno straordinario sistema di illuminazione; ecco qui che la luce viveva davvero, sentiva, emanava un odore, era diventata una sorta di personaggio nuovo. [...] Una luce che non illumina, e dalla quale sembra emanare un odore forte, c'è lì dentro, pensavo, uno spirito raro²⁷.

Una sera dunque Artaud vede Salzmänn in un caffè vicino al teatro. Parlarono di una lingua non più conosciuta che è vicina alla danza, quale danza?

Queste luci tenebrose che vi hanno emozionato mi disse, loro [NdA: gli uomini di teatro] le trovano troppo tenebrose. Il fatto è che non sono ancora arrivati ad una concezione superiore a quella dei cinque sensi: l'odorato, il gusto, il tatto, la vista e l'udito. Come se il teatro non fosse fatto per trasgredire il mondo dei sensi. [...] Se il teatro non serve a superare noi stessi, a che cosa servirà! E io gli parlai allora di una lingua perduta e che si poteva ritrovare attraverso il teatro. La sua risposta fu che la poesia, la vera poesia, e non la poesia dei poeti, custodisce il segreto di questa lingua, e che alcune danze sacre si avvicinano di più al segreto di questa poesia che qualsiasi altra lingua²⁸.

Salzmänn è già da alcuni anni – attraverso Gurdjieff – il maestro del “risveglio” e dell'uomo restituito alla sua integralità, vivo. Il maestro di un'educazione integrale dell'uomo che mira alla coscienza, vale a dire alla libertà. Ma il suo insegnamento è

²⁴ A. Salzmänn, *Il Teatro Cinese*, cit.

²⁵ A. Artaud, *Messages Révolutionnaires - Le Théâtre d'après-guerre à Paris*, in Id., *Œuvres Complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1980, p. 182.

²⁶ Che ha radici antiche, profonde.

²⁷ *Ivi*, p. 181.

²⁸ A. Artaud, *Messaggi Rivoluzionari*, cit., p. 102.

essenzialmente orale, inciso nel Logos, appunto, legato ad un inconfondibile *humour* corrosivo e alla parola *viva*.

Ma chi fu, a sua volta, il maestro dello “sviluppo armonico dell’uomo” e come nacque il suo appellativo di “maestro di danza”?

Una volta una goccia d’acqua piangeva perché separata dall’oceano: “Sciocca”, dice l’oceano, capisci che tanto separati o no siamo tutto e Dio è in noi ed anche se siamo separati noi siamo nel punto di separazione. / Nel terzo siamo tutto / e separati allo stesso tempo / siamo un’unità, essendo una molteplicità.
Zut per la filosofia²⁹.

Come la goccia e l’oceano, rispettivamente il corpo e lo spirito di Salzmänn in quel momento della sua vita, così Luce e Movimento sono praticati, nella ricerca e nell’opera di Salzmänn, nel punto di separazione, e dunque di unione, tra materia e spirito.

Entrambi vengono indagati e ri-creati ad arte, come ciò che rende visibile l’invisibile: la luce intesa come *pentagramma luminoso* e il movimento, come i *Movimenti o Danze Sacre*, che “si avvicinano di più al segreto di questa poesia (*la vera poesia*) che qualsiasi altra lingua”³⁰.

Il terreno dell’insegnamento del metodo di educazione integrale dell’uomo, rivolto all’essere umano nella sua integralità, è il movimento, “la sola forma di esistenza comune ai diversi aspetti dell’essere individuale”, poiché esso richiede

innanzitutto a ciascuno di essere presente, così com’è, all’istante, con tutto ciò che possiede di organi, di facoltà e di cose acquisite, dai piedi alla testa, passando per il cuore. Se si dice, così come il corpo che si muove, il sentimento si muove, che il pensiero cammina o vola, queste metafore non sono delle semplici figure retoriche. Tutto questo è movimento. Ed ogni movimento è sottomesso ad un’andatura (tempo), ad una cadenza e ad un ritmo. La scienza, non soltanto teorica, ma vissuta, delle andature, delle cadenze e dei ritmi sarà quindi uno strumento di scelta per una vera educazione³¹.

Questa scienza pratica ha diversi aspetti, due dei principali sono o furono conosciuti sotto il nome di danza e di musica, *Arti*, non nel senso emotivo o intellettuale normalmente attribuito, ma di *saper fare superiore*, di *saper farsi*, come per i Greci la Musica avvolgeva tutta la cultura: *nel senso in cui la Poesia è creazione, costruzione di sé*³².

Sottolineo in modo particolare la sala buia perché proprio in questo consiste il problema ed anche per il teatro del futuro esso sarebbe il punto di partenza. Non a caso nell’antica Grecia Apollo veniva considerato Dio sia della luce che della musica³³.

²⁹ Fonds René Daumal, Dossier Jeanne de Salzmänn, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris.

³⁰ A. Artaud, *Messages Révolutionnaires*, cit., p. 182.

³¹ R. Daumal, *Le Mouvement dans l’éducation intégrale de l’homme*, in Id., *L’évidence absurde. Essais et notes (1926-1934)*, a cura di C. Rugafiori, Paris, Gallimard, 1972, p. 278.

³² *Ibidem*.

³³ Alexandre Salzmänn, *Prima lettera “Sul Teatro”*, in “Teatri da Musika”, I, Tiflis, 1919.

Salzmann applica i principi della sensibilità visiva nel realizzare il sistema d'illuminazione nella Grande Salle di Hellerau.

Condizione primordiale – materiale – è annullare il contrasto buio/luce e armonizzare tutta la sala, poi, trasportare la luce dentro la struttura della sala stessa, ovvero, renderla *impalpabile e inorganica* così come il suono, nascondendo ogni fonte luminosa. Così riuscirà a creare una sala *illuminante*, con le sue stesse tre superfici rispettivamente fonti di luce.

Tutto il dispositivo d'illuminazione era collegato a una consolle luci, il cosiddetto *organo di luce* governato da Salzmann, che era in grado di regolare durata e intensità realizzando l'infinita variazione di colori – *les nuances* – ed ogni minima modulazione dei toni come in una sorta di *pentagramma luminoso*: nel bagno di luce in cui sono immersi spettatori e danzatori la luce svolge quindi il compito di *chiarire, rendere riconoscibile il movimento* creando un'atmosfera (un *milieu*) in cui esso acquista forma ed espressione. Diventa possibile per *colori, superfici, linee, corpi e movimenti manifestarsi*, farsi riconoscere in un tutto armonicamente riunito.

Ma non solo: la luce che Salzmann, insieme ad Appia con gli *Espaces Rythmiques*, concretamente realizza ad Hellerau non è allo scopo di illuminare le scenografie o produrre degli effetti (effetto luce diurna, effetto chiaro-di-luna eccetera): “la luce del sole o il chiaro di luna, scriveva [Salzmann], non ci interessano affatto in sé, ci interessano unicamente in quanto forme elementari del movimento dell'anima”³⁴.

La ricerca sperimentale di Salzmann sulla luce si salda con la Musica che per Appia è *motore unico* dello spettacolo. Se quindi *la musica anima il movimento* (= *gli dà un'anima*), la luce - che deve essere sviluppata secondo *la sua qualità musicale*, essere una *luce musicale* - mira a dare un'anima allo spettacolo.

Essa tende cioè al *corpo animato*.

Martin Buber rimarrà estremamente impressionato da quella luce e dallo spazio: “Scolpito da un principio di cui non conosciamo ancora il nome e di cui conosciamo solo un simbolo ricavato dai sensi: luce creativa”.

Questo è il Salzmann stretto collaboratore di Appia e Dalcroze negli anni 1911-1914; successivamente dimostrerà, utilizzando quel sistema d'illuminazione brevettato in Germania nei teatri europei e georgiani in cui gli fu possibile impiegarlo, la vera natura e il vero ruolo della luce, *anche indipendentemente* dalla musica.

Nell'*Orfeo*, Eros, personificato, non è più una voce (come in Gluck) ma un *suono luminoso*. È un raggio di luce (giallo) in un'atmosfera funebre, invasa dalle lamentazioni e dai gemiti, che penetra dalle tende chiuse attraverso una stretta fessura che lascia intravedere dietro di sé una lingua luminosa. Il raggio conduce l'eroe, Orfeo, verso la sua meta, ed egli procede verso la luce, che si schiude lentamente mentre l'orizzonte sembra chiamarlo a sé finché, alla fine del I atto, la sua silhouette non vi si staglia ed egli entra nella luce splendente, in un'atmosfera di gioia.

Nel suo studio approfondito dell'*Orfeo* indagato nelle sue caratteristiche dram-

³⁴I. Golovachenko, *L'art de la mise en scène chez Tàïrov*, Mosca, Iskustvostov, 1970, p. 203 (in A. D'Egidio, *Aleksandr Tàïrov d il Kamernyj Teatr di Mosca: 1907-1922*, Roma, Bulzoni, 2005, nota 109, p. 195).

matico-musicali, Tamara Levitz osserva: “Inspired by Rudolf Steiner and Gurdjieff [sic], the lighting technician for the show, Alexandre Salzman, imbued Amor’s light with moral and spiritual significance”³⁵.

Nel II atto – la discesa agli inferi e la danza delle Furie – regna una luce cupa. La scena è occupata da una serie di gradini e una barra obliqua che taglia il fondo. Orfeo è egli stesso *il principio della luce* e, dall’alto di quei piani inclinati, scende verso le tenebre, occupate anche dalle ombre delle anime che aspirano a quella luce, al mondo terreno. La luce aumenta d’intensità fino a raggiungere il grado più alto quando Orfeo si trova in mezzo alle Furie sulle quali prevale.

La danza delle Furie rimase scolpita nella memoria e nelle cronache, e l’eco della sua fama si sparse; si parlò a questo proposito delle illustrazioni di Gustave Doré, evocazioni di Dante,

Les furies ont simplement revêtu le maillot violet³⁶ de la gymnastique rythmique...ce n’est qu’une masse de larves grouillantes...Masse mouvante, en perpétuelle agitation ; toutes les doubles croches de la danse des furies y vibrent, tandis qu’elle suit les larges vagues du chœur des démons³⁷.

Del III atto si è già accennato, ma i Campi Elisi sono, incontestabilmente, secondo tutte le cronache, il risultato più alto della ricerca della triade Salzman - Appia - Dalcroze. Sergej Volkonskij nei suoi resoconti in Russia delle “scoperte” di Hellerau parla della luce come *ricchezza inesauribile e diversità mistica*³⁸.

Attraverso le parole di René Daumal, nella sua *Lettre de Paris*³⁹ del 19 febbraio 1934, comprendiamo come la reale trasformazione della ritmica di Emile Jaques-Dalcroze sarà la pratica del movimento insegnata da Gurdjieff. Daumal è allievo di Salzman già da qualche anno. Alexandre aveva una conoscenza diretta della questione in tutte le sue parti: della visione teorica e pratica di Appia così come aveva preso corpo a Hellerau, dell’insegnamento e dei risultati ottenuti dalla Ritmica di Dalcroze, anche grazie alla moglie Jeanne prima allieva “d’eccezione”, poi insegnante del Metodo, e infine del lavoro di Gurdjieff che conosceva, praticava e sperimentava in prima persona, come insegnante e, di fatto, come uno dei suoi alter ego, dal 1919. Trait-d’union tra Gurdjieff e

³⁵ T. Levitz, *In the footsteps of Eurydice: Gluck’s “Orpheus und Eurydice” in Hellerau, 1913*, in “ECHO: a Music-Centered Journal”, University of California Los Angeles (UCLA), III/2, Fall 2001.

³⁶ Fu Salzman a decidere di adottare questa tonalità per i *maillot* (la tenuta dei ritmisti che lascia libere le articolazioni inferiori e superiori per donare libertà totale ai danzatori durante gli esercizi, insieme ai *manteaux*, guisa di kimono pesanti per permettere ai danzatori di riscaldarsi nei mesi invernali, dopo le prove o le lezioni): essa venne utilizzata anche per gli spettacoli in quanto assorbiva la luce meno degli altri colori. Appia infatti suggeriva il nero ed il grigio. Come testimonia Suzanne Perrotet, allieva, poi insegnante di ritmica, che, insieme a Mary Wigman, nel 1914 seguì Laban ad Ascona, il nero fu inizialmente utilizzato per l’abbigliamento tecnico dei ritmisti ma, in seguito alle prove effettuate con le lampadine colorate di Salzman nel 1913, con l’impiego in scena per l’*Orfeo ed Euridice* dell’intero spettro cromatico nelle sue variazioni e gradazioni di toni, fu poi sostituito con il viola.

³⁷ Ernest Ansermet, su “La Gazette de Lausanne”, 3 luglio 1913.

³⁸ S. Volkonskij, *Otkliki Teatra* [Echi di Teatro], San Pietroburgo, 1914, in Appia, *Œuvres Complètes*, cit., p. 222.

³⁹ In R. Daumal, *L’évidence absurde. Essais et notes (1926-1932)*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 267-268.

Daumal all'inizio, quindi, fu proprio Salzmänn. René, ripensando al Dalcroze di prima della guerra, del 1914, all'apice del successo e della gloria internazionale, ricorda:

[...] Il teatro di Hellerau, vicino Dresda, dove, poco prima della guerra, si preparava la nascita di un'arte teatrale restituita al suo senso ed al suo scopo sacro. Gli attori – giustamente degni di questo nome - erano appunto gli allievi di Dalcroze; la sala era l'opera di A. Salzmänn, il solo uomo a mia conoscenza che sappia guidare la luce ed il suono in modo diverso dalla leggi semplici della linea diritta e degli angoli di incidenza che abbiamo imparato a scuola [...] ⁴⁰.

Daumal però sostiene, ora, a distanza di venti anni, in base alle conoscenze trasmessegli da Salzmänn e all'esperienza diretta con Jeanne attraverso la pratica dei Movimenti:

Quest'uomo [Dalcroze] presenta il Metodo solo come un mezzo: lo scopo, a ciascuno sta trovarlo, lui non vuole andare più in là. Ma [...] ho visto recentemente, a Ginevra ed a Evian, delle dimostrazioni fatte da una donna, Madame Salzmänn, che ha saputo utilizzare, tra gli altri metodi, il meglio di quelli di Dalcroze, per realizzare l'unico scopo degno di essere perseguito e che qui non voglio neanche provare a nominare: qui c'era una forza, una luce, che provava di colpo che era proprio lì la via. Quindi, a poche ore da Parigi, la grande cosa vera era in marcia, non teoricamente, ma praticamente, indiscutibile, viva.

Nella lettera di risposta all'amico René Rolland de Renéville, interessato e incuriosito dai Movimenti che sapeva praticati da Daumal, questi offre una prospettiva dall'interno, dalla parte di chi li esegue, ovvero di coloro *che mettono in gioco l'intero essere umano*:

[...] se tu li vedessi, non vedresti altro che persone sedute per terra immobili e come fisse in abbruttimento, completamente (o provando ad essere completamente) decontratte, ma con il torso dritto, la colonna vertebrale in equilibrio come una pila di ossicini – ma occorre stare nella pelle di uno di loro per sapere che è in quel momento che è più sveglio, attivo e presente, e quali foreste vergini, quali cortili, quali tempeste mormorano, muggiano in lui; o ancora che si mette a danzare come posseduto, o inventando (scoprendo in lui) un ritmo organico, o su un ritmo dato [...] ⁴¹.

La pratica dei Movimenti, ovvero quel paesaggio completamente diverso, per cui che per la prima volta partecipa alle lezioni di Madame Salzmänn, vede in Daumal un testimone autorevole:

Innanzitutto è un caos interiore, un profondo scompiglio, tutto è rimesso in questione. Vi propongono di fare dei gesti molto semplici, il vostro corpo non obbedisce più nell'istante in cui ci si sposta dalle sue consuete abitudini; vi si

⁴⁰ *Ivi*, p. 268.

⁴¹ R. Daumal, *Lettera a André Rolland de Renéville*, 6 settembre 1934, in Id., *Correspondance*. III. 1933-1944, Paris, Gallimard, 1996, p. 55.

chiede di esprimere un sentimento molto semplice, e rimanete inespessivi, o mostrate espressioni non adeguate nel momento in cui venite privati dei vostri atteggiamenti acquisiti e delle vostre maschere abituali; vi si richiede di fare uno sforzo molto semplice di memoria, di riflessione, di calcolo, e la vostra intelligenza non funziona che con grande sforzo non appena i vostri meccanismi associativi, le vostre formule e i vostri clichés sono inceneriti nei pensieri e nelle parole. Questa esperienza, di cui la vita è avara, vi è offerta ad ogni istante. Ogni minuto vedete un po' più chiaramente tutto ciò che è meccanismo, morte, sonno, codardia, posa, vanità, pettegolezzo, nelle varie funzioni del vostro essere. Ma non sarete distrutti dalla disperazione perché vedrete una strada aperta [...] Comprenderete allora che quando l'allievo che faceva con grande difficoltà il semplice gesto di camminare all'improvviso si illumina di gioia e disinvoltura, questa gioia è il segno che ha finalmente fatto realmente l'azione di camminare, all'andatura data, e non il suo simulacro fisico, ma ha camminato coscientemente a questa velocità, mettendo in equilibrio il busto con le gambe, la testa con il cuore ed il cuore con i piedi. Saprete cosa può significare in termini di contatto reale con se stessi questa gioia, allorché sorgerà nel momento in cui non più una semplice andatura, ma un ritmo vivrà in voi [...]»⁴².

Un Movimento teso a rendere visibile l'invisibile. Come?

Sembrano dare la risposta migliore alcune dichiarazioni⁴³ di Jeanne Salzmänn sui *Mouvements*:

Dietro il movimento visibile c'è un altro movimento, uno che non può essere visto, che è molto forte, dal quale il movimento che si vede all'esterno dipende. Se questo movimento interno non fosse abbastanza forte, l'altro non produrrebbe alcuna azione.

Devi costantemente dividere la tua attenzione tra qualcosa che è superiore a te e al tuo movimento. Ti perdi sempre nell'uno o nell'altro. Non appena cessi di fare questo sforzo, ti identifichi con il movimento.

Devi considerare questi Movimenti come una condizione, una eccezionale data a te per lavorare sull'attenzione.

Nel dividere in questo modo la tua attenzione, stai occupando il posto che puoi occupare. Un giorno sarai capace di fare di più, ma oggi, questo è il tuo posto. Non ti rendi sufficientemente conto che la tua attenzione è la tua unica possibilità. Senza di lei non puoi fare niente.

Di solito rifletti sul tuo movimento, ma non lo esegui. Mantieni la mente sul movimento e quando è il momento di eseguirlo cedi, e il movimento è già fatto, non importa come, senza di te.

La mente deve avere il suo proprio centro di gravità; solo non può essere sia lì che là. Dobbiamo trovare questo centro di gravità. E' lo stesso per il corpo; se non è centrato, nessun movimento sarà possibile. E' lo stesso per il sentimento. Questi Movimenti ci permettono di passare da un centro di gravità all'altro; è il cambiamento che crea lo stato. Il gesto, il movimento, è ciò che è importante, non le pose.

⁴² *Ivi*, p. 279.

⁴³ Raccolte dai suoi allievi.

Il 13 gennaio 1924 Alexandre Salzmann sbarca negli USA, a New York, dalla nave *S.S. Paris*⁴⁴, salpata dal porto di Le Havre (Francia) otto giorni prima. È molto probabile che le *Dimostrazioni*, così come avvenuto in Europa al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi nel dicembre del 1923, avessero luogo con il sistema di illuminazione di Salzmann.

Riportiamo qui di seguito la ricostruzione della testimonianza di Louise Welch⁴⁵ sulle prime *Dimostrazioni* di Gurdjieff in America:

La prima dimostrazione pubblica delle danze sacre, che ebbe luogo ai primi di febbraio del 1924. [...] Il programma iniziò con i danzatori disposti in ordine quasi militare di sette elementi in tre file, ma con costumi dalla morbidezza poco militare. Le tuniche avevano cinture con ampie fusciacche, annodate sul lato sinistro, nei sette colori dello spettro, e per i primi momenti i danzatori rimasero in quest'ordine: rosso, arancione, giallo, verde, blu, indaco, viola. Benché rimanessero così per gli "Obbligatori", i loro movimenti rapidi in figure complesse sembravano far mutare e spostare i colori. Qualcuno degli spettatori disse che era come guardare la luce bianca attraverso un prisma e rompersi nello spettro cromatico.

Scienza della Luce e scienza del Movimento si fondono nell'esecuzione dei Movimenti o Danze Sacre, linea guida dell'insegnamento del "maestro di danza" Gurdjieff, dove l'opera e la ricerca di Salzmann trovano il proprio "luogo della vita", confluendo e mostrandovi la loro essenza, o vera natura.

Alexandre e Jeanne Salzmann e le Danze Sacre di Gurdjieff: l'itinerario storico

Un passo indietro, nella Tiflis del 1919, dove Alexandre e Jeanne sono tornati a vivere dopo la chiusura dell'Istituto di Hellerau ed un breve periodo a Mosca dove Salzmann collabora con Tairov⁴⁶.

Ben presto Salzmann viene assunto come capo scenografo al Teatro dell'Opera di Tiflis e lavora per la *Carmen*: in quell'occasione incontra di nuovo il suo vecchio amico, il compositore russo Thomas De Hartmann, ora Conservatore all'Opera. Nella stagione

⁴⁴ Si veda la foto: *Gurdjieff on board the S.S. Paris upon arrival in New York, 13 January 1924* (Collezione Thomas C. Daly), in G.-J. Blom, *Oriental Suite. The Complete Orchestral Music 1923-1924 by Gurdjieff - De Hartmann*, Netherlands, Basta Music, p. 133.

⁴⁵ Questo estratto è tratto da L. Welch, *Orage with Gurdjieff in America*, Boston-London, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 3-6, poi pubblicato in "Gurdjieff International Review", spring 1998, vol. I, n. 3, pp. 26-28. Louise Welch, dopo aver studiato con A. Orage, visitò l'Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo di Fontainebleau e lì incontrò Gurdjieff. Dopo aver lavorato con Ouspenskij negli USA negli anni Quaranta, dopo la loro morte e quella di Gurdjieff, fu tra coloro che Madame de Salzmann riunì e fece diventare persone di fiducia della Fondazione Gurdjieff in America.

⁴⁶ Per la messa in scena nel 1916 al Teatro da Camera di *Tamira il citaredo*, scene e costumi di Alexandra Exter. Salzmann fa in via preliminare una dimostrazione pratica del suo sistema di illuminazione sulla *neo-maquette* e Tairov rimane fortemente impressionato, ne parlerà infatti con toni entusiastici nel suo *Il Teatro Liberato*. L'applicazione integrale in scena della luce di Salzmann però non fu resa possibile dalla guerra che impedì il trasporto fisico dei materiali (lasciati in un deposito in Germania, dove andarono poi distrutti durante un bombardamento).

operistica 1918-1919 Alexandre cura le scene di vari spettacoli: *Le favole di Hoffmann*, *La signora Pica*, *Dubrovskij*. Il 5 febbraio 1919 il regista Tsutsunava realizza per la prima volta l'opera lirica di D. Arakishvili *La leggenda di Shota Rustaveli* e il 21 febbraio dello stesso anno ha luogo la prima dell'opera lirica *Abesalom ed Eteri* di Paliashvili: per entrambe i costumi, i disegni e la scenografia sono di Alexandre Salzman⁴⁷.

Thomas ed Alexandre frequentavano i circoli dell'avanguardia tedesca del primo decennio del XX sec. a Monaco, dove De Hartmann, membro dell'Associazione *Der Blaue Reiter* (Il Cavaliere Azzurro) e autore delle musiche per *Il suono giallo* di Wassilij Kandinskij, sente spesso parlare di Salzman, pittore affermato e apprezzato nell'ambito delle mostre del circolo *Phalanx* (co-fondato nell'aprile 1901 insieme al suo amico e compagno di corso di pittura all'Accademia di Belle Arti, Wassilij Kandinskij). De Hartmann quindi lo ritrova con piacere proprio a Tiflis, la città natale di Salzman, e qui le due coppie di coniugi, Thomas e Olga e Alexandre e Jeanne, iniziano a frequentarsi. È nel corso di una delle loro conversazioni che, allorché i Salzman lamentano di non essere ancora riusciti a trovare un vero maestro, capace di trasmettere un insegnamento spirituale valido, i De Hartmann, riconoscendo in loro un desiderio autentico, affermano di averlo invece incontrato. È Georges Ivanovitch Gurdjjeff.

A Pasqua del 1919 i De Hartmann, già allievi di Gurdjjeff da circa due anni, gli presentano Alexandre e Jeanne. Il "Maestro di Danza", al termine dell'incontro, dirà di aver visto in lei *una donna intelligente* ed in lui *un uomo di grande qualità*. I coniugi Salzman diventano quindi, sin dal 1919, allievi e collaboratori di Gurdjjeff.

Jeanne, in attesa del primo figlio⁴⁸, guida le classi di Ritmica dell'Istituto Dalcroze di Tiflis, che godeva del patronato del governo georgiano e i cui corsi si svolgono nella grande sala della Scuola Militare, dotata di un eccellente pianoforte. Sente parlare degli Esercizi di *Ginnastica Sacra* che eseguivano gli allievi di Gurdjjeff già a Essentuki e apre le porte del suo corso a Gurdjjeff, invitandolo ad assistere al lavoro delle sue allieve. Fu allora che Gurdjjeff fece eseguire degli esercizi militari – serrare i ranghi, allinearsi a destra, poi a sinistra e infine a voltarsi, a ruotare su se stesse alla maniera militare –: questi erano i medesimi esercizi che svolgeva, ad Essentuki, il primo gruppo di allievi, tra cui M. e Mme Ouspenskij, e poi i De Hartmann.

Jeanne stabilì inoltre che la seconda parte del Programma delle Dimostrazioni⁴⁹ la domenica 22 giugno del 1919 venisse dedicata alla *Ginnastica Sacra* e alle *Danze Sacre* di Gurdjjeff e dunque, dopo il programma⁵⁰ del *Metodo di Jaques-Dalcroze* le allieve

⁴⁷ Nell'articolo *Primavera sul palcoscenico* (primo quadro di *Abesalom ed Eteri*) Giorgi Luchiasvili scriveva: "Dal riflettore vi guarda negli occhi la primavera, colorata, raffinata, ornata. La sua fragrante comparsa ha riempito di gioia il cuore intristito dal freddo invernale". G. Luchiasvili, *Primavera sul palcoscenico*, in "Teatri da Musika", 1919, n. 1, p. 54.

⁴⁸ Nathalie, detta Boussik o Boussique, nata a Tiflis nel 1919 e scomparsa il 17 luglio 2007.

⁴⁹ Una copia del Programma originale delle *Dimostrazioni* (in lingua russa) si trova nella Collezione Thomas C. Daly ed è riprodotta (con traduzione a fronte in inglese) in G.-J. Blom, *Oriental Suite*, cit., p. 36 (traduzione mia).

⁵⁰ Esercizi ritmici dei bambini; Accelerando e rallentando; Realizzazione dei ritmi: dividendo un ritmo, cerchio di velocità, indipendenza degli arti, ritmo doppio, nuances (accento patetico); Solfeggio, Improvisazione, Gruppo di esercizi ritmici: 1) pulsazione/accento, 2) momento musicale, 3) sincopato, 4) accelerando, 5) liberazione improvvisa e sforzo.

della scuola di Jeanne Matignon-Salzmänn eseguirono il *Sistema di G. I. Gurdjieff*: sette esercizi di Ginnastica Plastica, tre esercizi per le Danze Sacre Antiche, l'esercizio dello *Stop!*, un frammento del III Atto del balletto *La Lotta dei Maghi* di Gurdjieff e, infine, un frammento del mistero *Esili*, sempre di Gurdjieff.

In nuce, questo programma contiene in fila indiana i granelli di sabbia del complesso lavoro che Gurdjieff, con un seguito di allievi sempre più vasto, internazionale ed eterogeneo, svilupperà ed amplierà prima a Tiflis, poi a Costantinopoli ed infine, a partire dal 1921 fino ai primi anni Trenta, in Europa, vicino Parigi, al Prieuré di Fontainebleau-Avon.

Jessmin Howarth⁵¹, riferendosi ai Movimenti⁵², definiti in seguito la "Serie degli Obbligatorî" rivela che si tratta proprio di quelli dettati originariamente da Gurdjieff alle giovani danzatrici, allieve della scuola di ritmica di Dalcroze di Madame Salzmänn, a Tiflis nel 1919.

Erano inclusi nei programmi delle Dimostrazioni a Tiflis, Costantinopoli, Parigi e America, fino al 1924. La serata iniziava sempre con l'esecuzione di questi Movimenti. Chiunque venisse al Prieuré doveva impararli. All'inizio, gli spettatori trovavano che essi erano non soltanto sorprendenti, ma piuttosto scioccanti, perché contrariamente alla maggior parte degli altri movimenti della danza dell'epoca – Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze, Isadora Duncan – non includevano un movimento continuo o "legato"⁵³; piuttosto, ogni esercizio era costruito con una sequenza di "stop!". Una volta, qualcuno chiese a Gurdjieff di spiegare questo modo "staccato"⁵⁴ di eseguire i movimenti. La sua risposta fu: "È più onesto"⁵⁵.

Il 22 giugno 1919 infine vanno in scena all'Opera di Tiflis le *Dimostrazioni* delle allieve di Jeanne Salzmänn con un Programma che ospitava, nella Seconda Parte, le

⁵¹ Danzatrice di Dalcroze, poi insegnante invitata da Jacques Copeau nella sua scuola del Vieux Colombier di movimento corporeo, ritmica, solfeggio, mimo, danza, nel 1918-1919 insegnante della scuola dalcroziana di New York, infine, rientrata a Parigi, coreografa per tre anni (1919-1922) all'Opéra di Parigi, si interesserà per destinare i locali della Scuola Dalcroze di Parigi in Rue de Vaugirard, 52 a Gurdjieff e al gruppo di allievi (per lo più russi) per la pratica quotidiana dei Movimenti. Successivamente, seguirà Gurdjieff al Prieuré e diventerà una sua allieva, poi stretta collaboratrice, in qualità di insegnante dei Movimenti. La sua attività di insegnamento proseguirà, tra l'America e l'Europa, fino all'età di 86 anni. Collaborerà al fianco di Jeanne de Salzmänn per i documentari sui Movimenti e per il segmento delle Danze Sacre inserito alla fine del film di Peter Brook *Incontri con uomini straordinari* (1979). Sua figlia, Dushka Howarth, è l'autrice di un poderoso volume, *It's Up To Ourselves. A Mother, A Daughter, and Gurdjieff*, una biografia scritta a quattro mani con la madre Jessmin in forma di *tranche de vie*, ornata di un ricco ed eterogeneo apparato iconografico e in cui pertina il quadro di Salzmänn per il I atto del balletto esoterico *La Lotta dei Maghi*.

⁵² La serie degli Obbligatorî era composta da Sei Movimenti. Nel programma di Tiflis i primi sette sono chiamati esercizi per la Ginnastica Plastica, più tre, esercizi per le Antiche Danze Sacre. Come si può notare, Gurdjieff, che in Russia e a Costantinopoli conserva il termine *Ginnastica*, riferendosi a questa serie di esercizi, una volta trasferitosi in Europa ed iniziato il Lavoro in Francia, lo sostituisce subito con *Movimenti*, poiché il significato che esso ha in Occidente (rispetto all'Oriente) è improprio.

⁵³ *Legato* è nel testo.

⁵⁴ *Staccato* è nel testo.

⁵⁵ Da un manoscritto inedito, appunti di Jessmin Howarth, in G.-J. Blom, *Oriental Suite*, cit., nota 60, p. 253.

Danze Sacre di Gurdjieff. Tra queste, un frammento del suo “balletto esoterico” *La Lotta dei Maghi*, per il quale in seguito Gurdjieff affiderà le scene a Salzmänn, che a sua volta dipingerà tre bellissimi quadri⁵⁶, oltre a prendere parte all’esecuzione e all’insegnamento dei Movimenti – sarà “istruttore” al Prieuré – e alla realizzazione dei costumi e delle scene.

Sin dall’inizio, le Danze Sacre costituirono uno degli assi principali dell’insegnamento gurdjieffiano e della sua diffusione. A partire dalla Serie degli *Obbligatori*, primo livello indispensabile per accedere ai successivi, ai quali appartenevano altre Danze tra cui⁵⁷: *I Cerchi Om*⁵⁸ (spesso eseguito dalla stessa Jeanne Salzmänn, come testimoniano alcune foto), *L’esperienza della Legge del Tre. Tre Cerchi messi in movimento da tre forze di qualità diversa: “Affermazione / Negazione / Riconciliazione”, Halleluja, Moltiplicazione, La Grande Preghiera, L’Iniziazione della Sacerdotessa, il Passo del Cammello*⁵⁹, fino ai *Tours* (Giri).

Il 14 dicembre 1919 appare sulla rivista “La Frusta del Diavolo” una ingegnosa vignetta realizzata da Alexandre Salzmänn che ritraeva Gurdjieff e i suoi allievi, tra cui De Hartmann, il dottor De Stjernvall e l’autore stesso, accampati alla bell’e meglio proprio nella piazza centrale di Tiflis⁶⁰. Salzmänn intendeva fare pressione sulle autorità locali che, pur avendo promesso di fornire una sede al nascente primo *Istituto per lo Sviluppo Armonico*⁶¹ dell’Uomo, tardavano a trovarla. Inizialmente ospite proprio a casa Salzmänn, dunque, il gruppo di lavoro si trasferirà però presto, dopo l’uscita della vignetta, in un edificio a due piani con un grande salone (dove eseguire gli esercizi) al piano rialzato, dove inizieranno ben presto a lavorare per la preparazione del balletto *La Lotta dei Maghi*.

Nel contempo, Alexandre Salzmänn realizza anche la prima copertina per la brochure del *Prospectus* dell’Istituto dove Gurdjieff è rappresentato al centro di una simbologia orientale, mentre ai lati, il ritratto del viso di Gurdjieff giovane, e il testo russo in alto dice: *Sapere – Comprendere – Essere*; al centro: *La Scienza dello Sviluppo Armonico dell’Uomo, Metodo di G. I. Gurdjieff*; in basso: *Sezione Occidentale*.

Quando Gurdjieff sceglierà l’Europa – la Francia – come sede stabile per mettere in pratica e raccogliere proseliti per il suo Metodo, aprendo l’Istituto a Fontainebleau-Avon, Salzmänn realizzerà la seconda copertina, in francese: *Savoir – Comprendre – Etre; La Science du Développement Harmonique de l’Homme Méthode G. I. Gurdjieff; Section d’Europe*; infine nel 1923, poco prima che Gurdjieff intraprendesse il suo primo viaggio negli Stati Uniti, dove l’8 aprile del 1924 venne inaugurata un’altra

⁵⁶ Gli originali sono conservati dall’erede vivente di Alexandre Salzmänn, il Dr. Alexandre de Salzmänn.

⁵⁷ Eseguiti anche durante le *Démonstrations* al Théâtre des Champs-Élysées a Parigi nel dicembre 1923.

⁵⁸ Alcune di queste Danze Sacre (interi o frammenti) sono visibili negli ultimi dieci minuti del già citato film *Incontri con Uomini Straordinari* di Peter Brook.

⁵⁹ Anch’esso spesso eseguito dalla stessa Jeanne Salzmänn.

⁶⁰ In georgiano, il testo recitava, in alto: *L’Istituto per lo sviluppo armonico*, in basso, sotto la vignetta: *Una voce alla finestra Ha trovato, in un qualche modo, uno spazio per il suo Lavoro*.

⁶¹ È importante sottolineare che la parola russa *garmonitcheskii* può tradursi sia con “armonioso” che con “armonico”: sin dall’inizio, Gurdjieff scelse *harmonious* per l’inglese e *harmonique* per il francese.

sede del suo Istituto, la terza copertina in inglese: *To Know – To Understand – To Be; The Science of the Harmonious Development of Man according to the Method of G.I. Gurdjieff*; in basso non appare nessuna “sezione”. Un’altra importante differenza sta anche nel cambiamento avvenuto nella rappresentazione dei continenti nel mappamondo raffigurato nell’angolo in basso a destra (ove infatti, al contrario delle precedenti in cui era presente quasi esclusivamente il continente asiatico, ci sono i quattro continenti – l’Asia, l’Europa, l’Africa e l’Oceania – tutti, tranne quello americano).

Il 21 novembre 1914 sul quotidiano “La Voce di Mosca” nella rubrica *Teatro* era apparso l’annuncio di un balletto dal titolo *La Lotta dei Maghi*, il cui testo⁶² aveva attirato la curiosità e l’interesse di Piotr Demianovich Ouspenskij, uomo di altissimo valore intellettuale e acume critico, uno dei primi e più stretti collaboratori di Gurdjieff, oltre ad essere autore⁶³ di libri fondamentali per un primo approccio alla conoscenza del suo insegnamento, uno fra tutti, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*⁶⁴, la cui pubblicazione Gurdjieff autorizzò prima di morire⁶⁵. Incomparabile resoconto lucido e sistematico della prima formulazione delle sue idee, egli collaborò in maniera essenziale, nei primi anni del lavoro in Russia (a Mosca, appunto) – dal 1915 al 1918 – a costituire e raccogliere intorno a Gurdjieff delle personalità illustri, di indubbio valore intellettuale e spirituale: il primo nucleo di allievi del maestro.

Il balletto *La Lotta dei Maghi* fu per tutto l’arco dell’attività di Gurdjieff come maestro del “suo” Sistema, dall’inizio in Russia nel 1914, sino alla morte nel 1949, oggetto di lavoro, studio e rielaborazione: frammenti tratti dal balletto vennero inseriti nelle *Dimostrazioni* pubbliche sin dall’inizio, a partire proprio da quelle all’Opera di Tiflis nel 1919 e fino alla fine, ma il balletto non venne mai presentato al pubblico *per intero*.

Gurdjieff a Tiflis mette subito al lavoro i suoi allievi sull’allestimento del balletto, an-

⁶² Cfr. G.-J. Blom, *Oriental Suite*, cit., nota 19, pp. 251-252: “L’indu I.G.G., popolare ai collezionisti di Mosca, ha scritto lo scenario di un balletto molto curioso dal titolo *La Lotta dei Maghi*. Lo scenario si basa su una favola orientale immaginaria, piena di estrose trasformazioni e fenomeni misteriosi provenienti dall’altro capo del mondo. Nel balletto, gran parte dell’attenzione è concentrata su vari aspetti dell’occulto, sui trucchi e “meraviglie” (prodigi) dei fachiri, con i quali I.G.G. è venuto in contatto durante i molti anni di viaggio in Oriente. Alcune scene contengono così tante cambi, complessi ed improvvisi, ed alcuni dei trucchi sono così difficili ed ingannevoli, che è impossibile rappresentarlo senza l’aiuto dell’autore. La musica per *La Lotta dei Maghi* non è stata ancora composta, ma l’autore dello scenario sta programmando di realizzarla mettendo insieme diverse melodie orientali. Inizialmente, I.G.G. pensava di mettere in scena il balletto da solo, senza dividere le spese, ma i suoi amici lo hanno dissuaso dal farlo e suggerito di presentare *La Lotta dei Maghi* all’ufficio del repertorio del Teatro Bolshoi, che, come tutti sanno, sta attraversando una lunga crisi del ‘balletto’ ” (traduzione mia).

⁶³ Del *Tertium Organum. The Third Canon of Thought, a Key to the Enigmas of the World*, Rochester (New York), Manas Press, 1920 (I ed. it. *Tertium Organum. Una chiave per gli enigmi del mondo*, Roma, Astrolabio - Ubaldini, 1974).

⁶⁴ Intrapreso nel 1925, questo libro, inedito alla morte di Ouspenskij nel 1947, è il frutto del lungo lavoro di Ouspenskij di registrazione in una forma fedele e impersonale di frammenti di un insegnamento che egli ricevette, in modo intenso e diretto, da Gurdjieff stesso tra il 1915 ed il 1918 e che, durante tutta la sua vita, contribuì a promuovere e diffondere.

⁶⁵ *In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*, uscì contemporaneamente in America e in Inghilterra nel 1949 (New York, Harcourt - Brace; London, Routledge). La prima edizione italiana è *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1974.

nunciando loro che in primavera sarebbe dovuto andare in scena al Teatro dell'Opera.

La composizione delle musiche per il I atto venne affidata naturalmente a Thomas De Hartmann, la cura di scene e costumi ad Alexandre Salzmann, che realizzò uno splendido quadro, molto grande e dai colori assai vividi, un affresco “alla Bakst”, come lo ha definito Peter Brook, che raffigura la piazza di una città orientale con al centro la protagonista Zeinab (Jeanne Salzmann), ed a sinistra in alto Gurdjieff disteso, Ouspenskij, Thomas De Hartmann, il Dr. Stjernvall e Salzmann stesso, tutti in abiti orientali, con sullo sfondo, una città che s'inerpica in una selva di tetti, minareti, ed in fondo un monastero-fortezza su un'altura a sua volta sovrastata da alte montagne, così come recitava il testo del balletto⁶⁶.

Sconvolta dalla guerra civile, la Russia non offre più le condizioni indispensabili minime di sopravvivenza a Gurdjieff e al suo gruppo, cresciuto nel frattempo, per riuscire a mettere in pratica il Sistema. Dopo una rocambolesca, avventurosa e pericolosissima fuga attraverso le montagne del Caucaso, prima a Costantinopoli (nel 1920-1921), poi a Berlino⁶⁷ e a Hellerau, nell'ex Istituto Dalcroze, dove fallì il tentativo di aprire la sede europea, Gurdjieff tenta di aprire nuove sedi del suo Istituto e soprattutto è alla ricerca del Paese che possa ospitare, nelle migliori condizioni di stabilità ed equilibrio economico-politico il suo lavoro. In questo è proprio Alexandre il suo braccio destro: i numerosi timbri sul suo passaporto testimoniano di un'intensa attività, di frequenti viaggi tra la Germania, Costantinopoli e infine la Francia.

Sarà lui l'intermediario di Gurdjieff per organizzare la visita dei luoghi a Hellerau, il suo successivo tentativo di acquisto dell'Istituto (finito in una causa giudiziaria civile persa da Gurdjieff) e infine la prima “accoglienza” del maestro e del suo folto gruppo alla stazione di Parigi il 14 luglio 1922.

Il “Maestro di Danza” Georges Ivanovitch Gurdjieff in Europa

Gurdjieff era considerato da coloro che lo conobbero e/o divennero suoi allievi un “maestro di vita”, in grado di “risvegliare” gli uomini. Egli applicò in Occidente un modello integrale di conoscenza esoterica (o “tradizione contemporanea”) e lasciò dietro di sé una scuola e un insegnamento che contiene una metodologia specifica per il *risveglio della coscienza*, appunto – la cosiddetta “Quarta Via” –, che, diversamente dagli altri tre percorsi spirituali per il risveglio dell'uomo – monaco, yogi, fachiro – non richiede l'allontanamento o l'isolamento dell'individuo dalla società. Con il termine *coscienza* Gurdjieff intendeva qualcosa di ben più che non la sola consapevolezza

⁶⁶ Il testo del balletto venne dettato già ai tempi di Tiflis nel 1919 in russo (e in armeno) agli allievi, che poi usavano tradurre in inglese e in francese: il lavoro era dunque collettivo, è impossibile determinare con esattezza chi si occupava della prima traduzione. Ouspenskij lavorò sulla traduzione inglese con Gurdjieff a Costantinopoli, nel 1920, per l'edizione definitiva del testo. Quattro versioni (due in russo e due in inglese, con differenze minime, a quanto ha constatato Sir Walter Driscoll) dello scenario del balletto sono state in possesso di Thomas e Olga De Hartmann ed ora sono conservate presso gli Archivi di Thomas De Hartmann.

⁶⁷ Dall'agosto del 1921 al luglio 1922.

e/o il funzionamento della mente. Egli sostiene che la capacità di coscienza necessita di una fusione armonica delle distinte energie dei tre centri presenti nell'individuo – la mente, il sentimento ed il corpo – ed è solo questo che può consentire l'azione all'interno dell'uomo di quelle influenze superiori associate a nozioni tradizionali quali *nous*, *buddhi* o *atman*. Da questa prospettiva, l'uomo così com'è nella vita di tutti i giorni è un essere non completo che non opera nella sua integralità, in quanto i tre centri sono divisi ed asincroni. Egli vive guidato inconsciamente dal suo condizionamento automatico (*automatismo*) sotto il dominio di stimoli esterni, ovvero: in stato di sonno. L'uomo, perciò, nella sua condizione quotidiana (che può durare tutta la vita, se non viene risvegliato) è totalmente incapace di *agire*.

L'ampia varietà dei metodi – “speciali” e sperimentali, teorico/pratici – di Gurdjieff può essere considerata nel suo insieme come uno strumento per la realizzazione della *coscienza di sé* e degli attributi spirituali dell’“uomo reale” (*To be a Man = To be a Real Man*) ovvero volontà, individualità e conoscenza oggettiva, e prevede, tra i molti esercizi volti a mobilitare l'attenzione di mente corpo e spirito e a individuare ed eliminare ogni minimo automatismo che si annida nell'uomo, la pratica regolare dell'esercizio dello “*Stop!*”.

Gurdjieff si faceva chiamare *Maestro di Danza* (*Teacher of Dance*) e i suoi *Mouvements* (o *Danses Sacrées*) sono parte essenziale del suo insegnamento. Egli li “inventa” e inizia a farli praticare ai suoi allievi sin dai primi anni a Mosca ed a Essentuki (1916), per poi proseguire fino alla morte (il 29 ottobre 1949, dopo la quale sarà Jeanne, l'erede ufficiale dell'insegnamento, a ricostituirne il *corpus*).

I *Mouvements*, che sono accompagnati da musiche spesso create appositamente da Gurdjieff in stretta collaborazione con Thomas de Hartmann, erano obbligatoriamente – e regolarmente – praticati da tutti gli allievi dell'*Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo*, soprattutto nel periodo del Prieuré a Fontainebleau-Avon, poco lontano da Parigi.

Gurdjieff, quando inizia la sua attività in Francia, decide di cambiar nome alla sua *Ginnastica Sacra*, come invece veniva chiamata dai primi allievi a Mosca ed Essentuki e risultava nel programma dell'Istituto a Tiflis ed a Costantinopoli, perché in Oriente (a partire dall'antica Grecia) questo termine indicava qualcosa di profondamente diverso che in Occidente. Qui il suo senso aveva perso il legame organico con le proprie origini e assunto un significato più grossolano, sclerotizzato cioè in una forma.

La serie dei *39 Movimenti* costituisce in particolare il patrimonio essenziale dell'insegnamento di Gurdjieff lasciato in eredità agli allievi dopo la sua scomparsa. Sebbene attingano a diverse antiche tradizioni esoteriche e spirituali orientali di cui contengono tracce evidenti, i *Mouvements* sono – è opinione largamente condivisa – un'invenzione originale di Gurdjieff che nulla ha a che vedere con la danza tradizionalmente intesa in Occidente e/o con le parallele ricerche sul movimento di Rudolf von Laban o Émile Jaques-Dalcroze. Oltre a Jessmin Howarth e Rosemary Nott, che da docenti del Metodo Dalcroze sono diventate tra le principali insegnanti dei *Mouvements* di Gurdjieff, il fondamentale contatto con la *Ritmica* dalcroziana è indubbiamente Jeanne de Salzmann.

Gurdjieff lavorò, sembra, ai *39 Movimenti* dai tempi del Prieuré fino alla morte.

Queste *Danze* vennero elaborate e create da Gurdjieff nel tempo, in fasi distinte e successive dell'insegnamento, soprattutto con allievi e in condizioni ambientali profondamente diversi. I principi si adattavano alle mutate personalità e realtà che egli si trovò ad affrontare.

Infine, con la vendita del Prieuré nel 1933, la dispersione degli allievi "storici" e lo scoppio della Seconda guerra mondiale, ebbe luogo l'ultima fase dell'insegnamento, *privato*, quando cioè le riunioni degli allievi avevano luogo in casa, nell'appartamento parigino di Rue du Colonel Renard, e quindi, al contrario degli anni del Prieuré, in situazioni "quotidiane"⁶⁸, ove, ai metodi tradizionali, Gurdjieff univa i lunghi pranzi con il rito dei toast e brindisi *agli idioti* e, dopo il pasto, suonava l'*harmonium*, intonando melodie della tradizione popolare russa o polacca.

Le *Danze Sacre* di Gurdjieff sono la manifestazione di una complessa e antichissima "Scienza del Movimento" invisibile, il cui simbolo e codice visibile è l'Enneagramma.

James Moore, l'autore di una biografia di Gurdjieff, certamente non completa ma estremamente documentata, ci informa che l'Enneagramma, figura a nove lati, e diagramma schematico di moto perpetuo, fu applicato da Gurdjieff specificamente ai suoi *Mouvements* come modello dinamico che sintetizzava, a livello macrocosmico e microcosmico, la legge dell'ottava (la "legge dei Sette" più "la legge dei Tre"), ovvero la legge che regola ogni fenomeno esistente.

La prima legge serviva a studiare ogni processo in cui un fenomeno integrale (come il raggio bianco della Luce, il Suono) è composto sempre di sette parti indipendenti (i sette colori in cui si suddivide la luce, le sette note intere in cui si suddivide il suono); la seconda indicava come ogni fenomeno, dal più piccolo (atomo) fino al più macroscopico (stelle), fosse sempre generato e tenuto in vita da tre forze o parti dette "Positiva" o di affermazione, "Negativa" o di resistenza, e "Neutralizzante" o di conciliazione. L'enneagramma rappresenta ogni processo che si mantiene da solo per auto-rinnovamento: per esempio la Vita. Per questo Gurdjieff lo definì il moto perpetuo ed anche la pietra filosofale degli alchimisti⁶⁹.

Le evoluzioni rigorosamente predeterminate dei *Mouvements* – così come eseguite a partire dal periodo del Prieuré nel 1922 – rappresentano l'Enneagramma quale simbolo *mobile* attraverso spostamenti individuali e/o collettivi⁷⁰.

⁶⁸ Come osserva Grotowski nel corso della lunga conversazione-intervista a Parigi con Michel de Salzman e Peter Brook, per cui cfr. *C'était une sorte de volcan*, cit.

⁶⁹ L'*Enneagramma* (dal greco *ennea*, nove, e *gramma*, disegno) è un simbolo antichissimo: certe fonti lo fanno risalire al tempo dei Sufi, progenitori dell'odierna religione islamica, ma vi sono prove che fu tramandato da culture ancora più antiche. Per secoli questo simbolo rimase pressoché sconosciuto e solo nella prima metà del '900 Georges Gurdjieff rivelò ad un ristretto numero di persone le informazioni circa questo simbolo. Cfr., *ad vocem*, l'enciclopedia libera elettronica Wikipedia.

⁷⁰ J. Moore, *George Ivanovitch Gurdjieff. Anatomia di un mito* [1993], Vicenza, Il Punto d'Incontro, 1999, p. 330.

Sulle Danze Sacre, Moore precisa:

La forma esteriore di ogni Movimento è “matematicamente” predeterminata dall’inizio alla fine [...]. Ogni posizione, ogni gesto ed ogni ritmo ha il suo posto, la sua durata e il suo peso prestabiliti. [...] le braccia, la testa e le gambe del partecipante devono spesso conformarsi ai ritmi contrappuntistici indipendenti; esercizi interiori di sensazioni e di conteggio nel canone possono essere aggiunti, insieme a preghiere a voce o in silenzio. Queste diverse domande sono riconciliate solo dall’attenzione mobilitata del danzatore in equilibrio fra intelletto, sentimenti e corpo.

Gurdjieff era convinto che millenni fa la Danza Sacra fosse essenzialmente un mezzo di comunicazione, una lingua universale con una sua grammatica, un suo vocabolario ed un suo uso semantico. Ogni danza era un libro, ogni sequenza o ritmo una frase, ogni gesto o posizione una parola. [...] La trasmissione delle Danze Sacre è diretta, da insegnante ad allievi; non esiste nessun libro di testo, né potrebbe esistere [...]”⁷¹.

A Parigi, nel dicembre 1923, da domenica 16 al giorno di Natale, martedì 25, al Théâtre des Champs-Élysées, diretto, per il quarto anno consecutivo, da Monsieur Jacques Hébertot, vanno in scena sette rappresentazioni delle *Démonstrations* dell’Institut Gurdjieff⁷², e in più, a precederle giovedì 13, una *Répétition Générale* publique ad inviti, ovvero la *soirée* riservata alla stampa⁷³.

⁷¹ *Ivi*, pp. 337-338.

⁷² Collection Rondel, *Recueil factice d’articles de presse, de programmes et de documents concernant les spectacles donnés au théâtre des Champs-Élysées, 23 fév. 1923-2 avr. 1924*, Bibliothèque nationale de France (Parigi), Département des Arts du Spectacle.

⁷³ Dal programma bisettimanale riportato sull’“Indicateur des Champs-Élysées. Théâtre-Comédie - Studio”, alla sezione “Théâtre des Champs-Élysées” relativa a quel periodo ricaviamo che la prima fu nella *soirée* di domenica 16 alle 21, per poi proseguire con una seconda rappresentazione (*soirée*) lunedì 17, una terza ed una quarta rispettivamente giovedì 20 e venerdì 21 (sempre in *soirée*) poi una quinta e una sesta in *matinée* alle ore 15 e in *soirée* alle ore 21 di domenica 23 e, infine, la settima e ultima replica, in *matinée*, alle ore 15, martedì 25. Al termine dell’indicazione giornaliera degli spettacoli in programma, arriva puntuale quella dedicata alla Société Jacques Hébertot con l’elenco ufficiale dei membri della sua Compagnie Dramatique. Prima, gli *Artistes*, tra i quali figura anche Monsieur Antonin Artaud, poi, i *Metteurs en scène* (Registi), e tra loro, anche Alexandre de Salzmann (sic), insieme a Jean Borlin, Louis Jouvet, T. Komisarjevskij, Pitoëff; di seguito, i *Régisseurs* (Direttori di scena), Henry Breitenstein, Léonard, Hofman, Mamy.

Quanto al Programma delle *Démonstrations – Mouvemens* di G.I. Gurdjieff al Théâtre des Champs-Élysées, dicembre 1923, su “L’Echo des Champs-Élysées”, distribuito in sala, si legge che, come nelle esecuzioni semi-pubbliche al Prieuré con spettatori selezionati su invito, anche la prima Dimostrazione pubblica dei Movimenti in Europa venne preceduta da “qualche parola di spiegazione”, una sintetica introduzione su ciò cui i invitati si apprestavano ad assistere. Poi, il programma prevedeva, per iniziare, alcuni esercizi di ginnastica scelti tra i 35 praticati in una scuola detta dei “Veggenti” (“Voyants”) con due righe di spiegazione: *Questa scuola esiste dall’antichità, in grandi caverne artificiali, nel Kafaristan, sulle alture di Kidjéra*. Il secondo “pezzo” era *La Consacrazione* (o anche l’*Iniziazione*) *della Sacerdotessa. Frammento estratto dal mistero “I Cercatori della Verità”*. Terza esecuzione: l’esercizio dello *Stop!*, con spiegazione. Nella *Seconda Parte*, dopo “qualche parola di spiegazione” furono presentati in successione: 1. le dimostrazioni dei movimenti rituali dei monaci di Matchna del monastero KisilDjan, oasi di Kéril (Turkestan cinese); 2. le Dimostrazioni dei movimenti rituali dei monaci del monastero “Au nom du Lion Très Saint-Seigneur Alia fils d’Abou-Thalibes” nei dintorni di Mazar-I-Chérif (Afghanistan); 3. Dimostrazio-

È quindi acclarato che Alexandre Salzman fu membro effettivo della Compagnia Drammatica di Hébertot, in veste di *Metteur en scène* e prese certamente parte attiva alle *Démonstrations - Les Mouvements*, sia come intermediario d'eccellenza tra Gurdjieff e Hébertot, sia, è assai probabile, con i suoi *éclairages*, nonché come esecutore diretto dei *Mouvements*⁷⁴.

Tutti gli articoli apparsi sulla stampa prima del debutto ufficiale, domenica 16, sono presentazioni più o meno pertinenti e sintetiche del lavoro di Gurdjieff, con brevi cenni al suo insegnamento e all'origine e significato dei Movimenti.

Il pubblico del Teatro Champs-Élysées è convenuto ad uno spettacolo di ordine risolutamente nuovo ed al quale non si può paragonare nulla di ciò che conosciamo. Stiamo per vedere delle danze, ispirate generalmente dai più antichi costumi dell'Oriente, dei gesti rituali, dei movimenti d'insieme... Ma guardiamoci dal non vedere altro che dei mirabili pezzi d'arte coreografica: non sono altro che le illustrazioni di una concezione generale nuova della formazione dell'uomo, della rieducazione del suo sistema psicologico e del miglioramento del suo essere, del suo Io, sotto tutti gli aspetti. I meravigliosi risultati ottenuti da questo metodo tutto nuovo d'assimilazione da parte dell'uomo delle ricchezze interiori ed esteriori della Natura appaiono in modo particolarmente tangibile in queste illustrazioni coreografiche, ginniche e ritmiche; ma non sono affatto meno considerevoli negli altri settori [...].

È M. Gurdjieff – che non sapremmo paragonare meglio che ad un Profeta o ad un Riformatore – che ha concepito il progetto e l'applicazione di questa colossale sintesi educativa.

Il suo sistema è basato prima di tutto sulla necessità di ristabilire in noi l'equilibrio e la coordinazione dei nostri tre centri rispettivi di percezione delle cose, di reazione e di movimento fisico e psicologico. Ecco perché egli ha chiamato il grande e sontuoso stabilimento che sta per organizzare [sic!] a Fontainebleau – l'Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo.

È da desiderare che tutti coloro che sono interessati alla tormentata questione della nostra rieducazione assistano a queste “dimostrazioni” che riservano loro dei momenti di insuperabile ed entusiasta bellezza⁷⁵.

ni dei movimenti rituali degli Allievi (*murides*) del monastero dell'ordine Takmour-Bogaëddine. *Questo monastero si trova nella città di Kavar (Kafaristan)*; 4. Esercizi di devozione, eseguiti dai monaci che si chiamano essi stessi “*De ceux qui tolèrent la Liberté*”, e che il popolo soprannomina “*ceux qui ont abjuré*”; 5. La cerimonia funebre in presenza di un derviscio morto, nel monastero di Souxari, vicino Outchan-Sou, in Kachkaria; 6. Movimenti rituali di preghiera. *Frammenti dei movimenti rituali di preghiera degli allievi del Tempio della Medicina, a Sarie in Tibet*; 7. Movimenti rituali eseguiti dai monaci cristiani dei dintorni di Sessi Madane in Transcaucasia; 8. Movimenti rituali dei Dervisci Mévlévi, conosciuti sotto il nome di Dervisci Rotanti. Nella Terza Parte, “qualche parola di spiegazione”, e delle *rondes* dove si danza lavorando, qualche rito di cerimonia, due movimenti rituali di preghiera, tre *rondes* popolari dell'Oriente, Pizia, frammento di una cerimonia, così come l'ha potuta vedere M. Gurdjieff nel Santuario di Houdankr, al paese di Lotko, a Tchitral. Sono magnetico della sacerdotessa che profetizza, alla vigilia del giorno di Capodanno, gli eventi di cui il suo santuario sarà testimone durante l'anno.

⁷⁴ Lo ipotizziamo.

⁷⁵ Collection *Rondel, Recueil factice d'articles de presse...*, cit., p. 193.

Anche André Levinson ne parla⁷⁶:

Possiamo vedere, in questi giorni, uno spettacolo di estremo interesse: M. G. Gurdjieff, “mystagogue” e guaritore, che procede alle dimostrazioni dell’“Istituto per lo sviluppo armonico dell’uomo” che ha creato.

Ci presenta una trentina di giovani ragazze e di giovani uomini della nostra razza, ma con indosso delle vesti bianche e di taglio indù. Questi suggerisce l’immagine di una marcia di schiavi dell’epoca dei corsari barbari. Questi allievi eseguono, ora simultaneamente, ora per gruppi, dei movimenti ginnici di cui alcuni sono presi a prestito dai riti e dalle coreografie liturgiche dell’Oriente⁷⁷.

Interessante è la forte reazione prodotta dall’esercizio dello Stop!

Gli allievi, lanciati in qualche movimento d’insieme intenso, complesso e tumultuoso, sono bloccati da uno “stop!” imperioso di M. Gurdjieff.

Rimangono fissi nel loro atto, spesso instabile, fino a quando una parola del maestro li libera. [...] La realizzazione è potente e l’effetto intenso.

In generale, non si attribuisce nulla di originale a Gurdjieff – “Ed una grande aria di famiglia li ricollega agli esercizi e giochi ritmici di Dalcroze” –, ad eccezione dell’“influenza ad effetto del ritmo. Influenza ipnotica perché gli allievi battono e roteano come degli invasati”.

Anche in un’altra critica l’esercizio dello “stop!” dimostra di aver colpito nel segno:

È di gran lunga la realizzazione più sorprendente di una vittoria della volontà, della coscienza sottomessa all’influenza degli choc occasionali. Noi qui troveremo l’espressione tipica, concreta, dell’attenzione.

Parallelamente, Albert Flament nel suo *Les Ballets Gurdjieff*⁸, già nel titolo, che rimanda ai più noti Ballets Russes, identifica le *Démonstrations* di Gurdjieff con il balletto. Esperienze quindi ancora tutte sotto l’egida della danza, dell’attitudine e del gesto coreutici. Ma ci fornisce qualche dettaglio in più.

All’inizio solo brevi cenni sui costumi dei danzatori:

[...] E venti danzatori bianchi, in pantaloni ampi e pigiama stretto sulla vita da una sciarpa colorata. Sulla testa, una lunga tuba di feltro bigio. Braccia incrociate, si agitano in cadenza, secondo gli accordi dell’orchestra che suona qualche aria orientale adattata e squillante.

La metà dei danzatori sono donne, ma l’occhio non le distingue all’inizio, a causa della somiglianza dei costumi. C’è nel ritmo, nella sua brevità, nella sua determinazione, qualche cosa di particolare che solleva piacevolmente. Sembra che gli esseri animati, che sono in parata davanti a noi, danzino su dei numeri. Hanno l’aria di automi viventi [...].

⁷⁶ *Ivi*, “Le Temps”, 21 dicembre 1923.

⁷⁷ *Ivi*, p. 195.

⁷⁸ Pubblicato su “Extrait de la Revue de Paris”, 1 febbraio 1924.

L'intuizione di una regola matematica⁷⁹, di un tracciato rigorosamente – geometricamente – predeterminato si unisce alla percezione netta del ritmo, la cui potenza emerge chiara anche con la notazione di un'influenza benefica.

Si cita solo genericamente una sciarpa colorata, vedremo più oltre come questo particolare non sia affatto un dettaglio, in specie rispetto alle “competenze” proprie di Salzmänn. Nonostante in quest'occasione non risulti esplicitamente nel Programma come *maître des éclairages* (al contrario del *Pelléas et Mélisande* del 1921 sullo stesso palcoscenico), oltre che della realizzazione dei costumi, egli fu chiaramente responsabile dell'illuminazione per le *Démonstrations*. Quindi, l'organizzazione cromatica in dinamica è cruciale, lo si comprenderà più avanti, proprio in quanto in correlazione diretta con il sistema d'illuminazione di Salzmänn.

Collaboratore per i costumi, per le luci, forse anche tra i partecipanti attivi nei *Mouvements - Danses Sacrées*⁸⁰, Salzmänn è perciò un motore segreto nel complesso ingranaggio delle *Démonstrations* date a Parigi, in prima pubblica europea, nel dicembre del 1923. Un evento che, come mostrano i récits de presse, suscitò forte scalpore e reazioni molto accese nel milieu culturale della Parigi dei primi anni Venti. A tal proposito, accluso al programma di due pagine che illustrava i “numeri” c'era un breve pamphlet dal titolo *Ce que l'Institut Gurdjieff a voulu nous présenter* a intento “esplicativo” dell'insegnamento Gurdjieff, e per sgombrare il campo da equivoci e fraintendimenti sui suoi scopi e metodi. Vi si elimina *tout court* la possibile “confusione” dei Movimenti con la danza:

[...] È qualcosa di così stranamente nuovo, e che supera talmente i limiti di ciò che siamo abituati a vedere, che la parola utilizzata “démonstrations” (“dimostrazioni”) rende in maniera assai imperfetta ciò che il pubblico del teatro degli Champs-Élysées é chiamato ad osservare oggi.

Se questo può a rigore ricordare l'arte coreografica, poiché noi qui vediamo dei movimenti rituali, dei ritmi molto fini e delle trasposizioni di musica in espressioni corporee, sarebbe puerile contentarsi di questa definizione di “danze” per spiegare queste manifestazioni. Effettivamente, noi vedremo che questi movimenti e questi ritmi non sono altro che solo una parte di un insieme formidabile, la cui concezione è veramente geniale: non è che uno dei numerosi settori d'applicazione di quello che il fondatore di questa Vita nuova chiama lo Sviluppo Armonico dell'Uomo.

[...] faremo sempre presente al nostro spirito questo principio che non occorre affatto solamente ammirare queste danze [...] in se stesse e per la loro propria bellezza estetica – come facevamo per uno spettacolo coreografico – ma che bisognerà sognare l'anima nuova che fa vivere questi corpi.

⁷⁹ L'Enneagramma, figura geometrica a nove lati, simbolo del *perpetuum mobile*.

⁸⁰ Per una documentazione iconografica puntuale, rimandiamo alle numerose foto dei Movimenti a corredo del libro di G.-J. Blom, *Oriental Suite*, cit. Qui ci interessa per la testimonianza visuale della partecipazione diretta di Salzmänn all'esecuzione delle danze sacre elaborate da Gurdjieff.

In conclusione...

Salzmann conosce René Daumal a fine novembre 1930 al Café Figon⁸¹ di Parigi, grazie all'intermediazione del pittore cecoslovacco Joseph Sima⁸², nel cui atelier si svolgevano ogni giovedì le riunioni settimanali del circolo letterario de "Le Grand Jeu", e lo "mesmerizza".

Il poeta e ricercatore in solitaria della *metafisica sperimentale* scriverà poi a Vera Milanova, sua (futura) moglie di aver incontrato "un certo Alexandre de Salzmann, un ex derviscio, un ex benedettino, un ex insegnante di jiu-jitsu, guaritore, decoratore, sdentato, un uomo formidabile!"⁸³. Colui che gli restituirà *la speranza* sia in quel sapere nascosto da lui inseguito e mai raggiunto che, ora, è reale, incarnato davanti a lui, *una ragione di vivere*.

Lorsque notre groupe rencontra A. Salzmann, chacun de nous – au moins pour un moment – devina aussitôt en lui un homme pour qui la recherche de la vérité primait tout, qui avait dû aller très loin déjà dans cette recherche [...] C'est pourquoi je suis allé vers lui...
C'était donc une révolution.

È una rivoluzione: Daumal si avvicina a Salzmann, questione di poco e il gruppo riunito intorno all'omonima rivista "Le Grand Jeu", già in crisi da tempo, si scioglierà.

Daumal lo riconosce come Maestro. In una lettera all'amico Rolland de Réneville spiega cosa è, per lui, un maestro:

Un "maestro" non penserà mai *per te*: ti fornirà delle occasioni di pensare che tu puoi cogliere o meno; se le cogli, riconoscerai che egli è stato un maestro per te, altrimenti, no. Alla fine, poco a poco, imparerai (ed imparerò) a considerare ogni uomo, ogni cosa, ogni fatto come un'occasione di pensare quindi come un maestro.

Nel frattempo, poiché qui si trova un uomo che, in modo cosciente, con un atto di autentica carità, vuole giocare questo ruolo nei nostri confronti, sarebbe folle lasciarsi scappare questa occasione e non riconoscerlo come un maestro⁸⁴.

Il *nostro Socrate*, come lo chiama Daumal nella stessa lettera, trasmette il suo insegnamento attraverso l'oralità: sa mettere il pensiero alla tortura, abbattere con il sarcasmo tutti i moloch costruiti dal discorso: Père Sogol (l'anagramma di Logos) è il personaggio che si ispira al maestro, ne *Il Monte Analogo*, dedicato alla memoria di Alexandre Salzmann.

⁸¹ Su Boulevard Saint-Germain, non lontano da Rue des Saints-Pères. Oppure l'incontro è avvenuto, secondo diverse testimonianze, al Café Doucet (l'attuale Café Le Roquet) all'angolo tra la Rue des Saints-Pères e il Boulevard Saint-Germain.

⁸² Entrambi hanno collaborato con la casa editrice L'Enseigne du Pégase di Parigi per il libro di Eugène Dostal, *L'Architecture Baroque de Prague* (I edizione, 1926), per il quale Salzmann è autore della copertina dipinta a mano su carta Boulard (per cui si veda la Nota dell'Editore). De Tonnac sostiene che Sima abbia conosciuto Salzmann già ai tempi del suo lavoro di "Metteur en Scène" della Compagnia del Théâtre des Champs-Élysées sotto la direzione di Jacques Hébertot (a partire dal 1921).

⁸³ Nella già citata lettera a Vera Milanova datata 9 o 10 novembre 1930.

⁸⁴ Lettera datata 10 novembre 1931 in R. Daumal, *Correspondances. III*, cit., pp. 231-233.

Torniamo all'anno che ne precede la morte.

Salzmann è immerso nel lavoro di traduzione di quelle quartine sufi dove a tratti riscopre se stesso:

Tutti questi giorni mi sono ben occupato di Omar Khayam, soltanto attendo un dizionario di persiano e un libro di motti popolari della stessa lingua.

Affida incarichi pratici a Daumal, come cercare il dizionario presso il Signor Georges Marchand, o recarsi alla libreria di Rue Bonaparte, ma ogni volta, in contropartita, a “scusarsi del disturbo”, acclude alla lettera qualche quartina tradotta oppure compone e dedica dei versi vibranti a René, come ad esempio:

Fruit de l'arbre de mon coeur fraîcher de mes yeux René fils de Daumal (Dieu prolonge sa vie) que des vœux sans nombre et des désirs sans terme soient formulés à votre faveur⁸⁵.

All'allievo René che gli chiede notizie sul suo “cadavere”, Salzmann risponde serafico: ma questa spazzatura procede, tra due, tre mesi starà meglio di prima. Teme però, con l'andar del tempo, di demoralizzarsi completamente, ma dato che non può sopportare né subire la malattia è costretto a lottare, ed è terribile⁸⁶.

Nella lettera del 4 luglio 1933 Salzmann benedice la sua malattia che gli ha dato modo di avvicinarsi, forse più velocemente, all'essere *povero* in spirito, nel senso ebreo del termine: *semplice*, liberato da tutto ciò che è inutile, essere in quello stato che fa vedere le cose per ciò che sono, *senza fioriture*.

Ma *la povertà si subisce sempre, la semplicità è un risultato: quindi occorre arrivare a esserlo*.

La parola “povero” è intrisa di sentimentalismo perché si immagina sempre che Gesù fosse povero, ma no, “non era povero, era semplice”⁸⁷, precisa Salzmann⁸⁸.

Salzmann lavora alacremente a un saggio sull'attore orientale e dunque attore-mimo-danzatore.

Il 22 febbraio 1934 Alexandre scrive di aver quasi finito *le machin du théâtre*: col suo modo di “sprezzare” tutto ciò che è teoria, elaborazione teorica (e scritta), Salzmann la chiama così, *la cosa, l'affare del teatro*. Aggiunge *che le cose della NRF (Nouvelle Revue Française) lo aiuteranno appunto per la fine*⁸⁹. Si tratta quindi, presumiamo, di materiale letterario e non di scenografie, maquette o luci. Ipotizziamo, forse, il testo sull'attore cinese di cui Daumal auspicherà la pubblicazione.

⁸⁵ “Frutto dell'albero del mio cuore, frescura dei miei occhi, René figlio di Daumal (Dio prolunghi la sua vita), che innumerevoli voti (auspici) e interminabili desideri siano formulati in vostro favore” (traduzione mia).

⁸⁶ Lettera del 22 luglio 1933.

⁸⁷ Lettera del 4 luglio 1933.

⁸⁸ Lettera del 30 luglio 1933.

⁸⁹ È probabile che Salzmann qui si riferisca agli articoli di Paul Claudel pubblicati sulla NRF a proposito della Grande Salle. In effetti cita *l'articolo di PC*, che crede sia del mese di febbraio, e scrive: *non penso di sbagliarmi*.

L'auspicio di Daumal per la pubblicazione nel luglio del 1935⁹⁰, successivo quindi alla scomparsa di Salzmann, sembra venire a sostegno della nostra ipotesi: Alexandre completa il lavoro all'inizio del 1934, Daumal, possiamo dirlo quasi con certezza, ne viene a conoscenza (e probabilmente riceve anche il testo) direttamente dal suo autore. Ma il progetto naufraga interrotto dalla morte di Salzmann nel maggio dello stesso anno. Daumal quindi, a distanza di poco, nella doppia recensione ai *Cenci* di Artaud e a *Autour d'une mère* di Barrault, opportunamente se ne ricorda e inserisce il riferimento al testo inedito di Salzmann non a caso in quella sede. Artaud sarà fortemente debitore a questo testo di Salzmann, di cui senz'altro conobbe il contenuto o in via diretta attraverso il suo autore o indiretta mediante Daumal, specialmente in quel passaggio cruciale che rimanda come in uno specchio al suo scritto *Il teatro di Séraphin - Un atletismo affettivo*⁹¹.

L'autentica espressione di un sentimento è semplicemente la naturale conseguenza di una preparazione muscolare e del movimento o gesto che ne risulta. So che ciò è difficile da capire ed impossibile da realizzare per chi non ha neanche lontanamente capito perché possiede un corpo; per chi ne ha solo una conoscenza teorica [...] In questo caso, come in tutti, l'informazione non ha valore se non c'è coscienza. Se questa è assente, l'impiego di movimenti del corpo e di pose [...] è confinato ad essere ciò che è ora: putrido⁹².

Se la nostra ipotesi è corretta, ad un soffio da (la pubblicazione del) *l'attore cinese* di Salzmann c'è *l'attore atleta del cuore* di Artaud. Ma il 3 maggio 1934 il *souffle* di Alexandre si ferma, così come il progetto di pubblicazione del testo sul teatro cinese e la traduzione dei versi di Khayam.

L'ultima lettera a Daumal si chiude così:

Khayam scrive:

“Quando il destino ti darà il colera non devi far altro che accettarlo. Per te il tracciato del canneto non sarà affatto cancellato”⁹³.

⁹⁰ Contenuta in R. Daumal, *Coups de théâtre*, cit.

⁹¹ In merito al rapporto fecondo e cospicuo Salzmann-Artaud e alla centralità dello scritto sull'attore cinese di Salzmann in relazione diretta alla concezione ed alla genesi del saggio *Un atletismo affettivo*, inserito ne *Il Teatro e il suo doppio*, si veda F. Ruffini: *Il "teatro di Séraphin" di Antonin Artaud (La bella fatica del racconto)*, in “Teatro e Storia”, n. s., n. 3/2011, pp. 56-80.

⁹² A. Salzmann, *Il Teatro Cinese*, cit., p. 271.

⁹³ Lettera del 4 marzo 1934. Le piume per scrivere il Kalam sono fatte con le canne di bambù.

Chiara Elisa Rossini

TEATRO DEL LEMMING: GENESI E PRATICA DI UNA POETICA RADICALE

Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi ad una operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d' animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro.

Antonin Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*

Il Teatro del Lemming, fondato a Rovigo nel 1987 e da subito segnalatosi come uno dei gruppi di punta della nuova ondata dei cosiddetti *Teatri 90*, è riconosciuto come una delle formazioni artistiche più estreme e singolari della scena teatrale italiana.

Parlare della sua poetica implica innanzitutto affrontare la *Weltanschauung* di una Compagnia che ancora si ascrive a quella ricerca che per tutto il Novecento (e oltre) ha aspirato a un *teatro d'arte*, in una visione che investe inevitabilmente tutto il suo operato. Infatti, per chi lavora nel tradurre in forme artistiche tangibili pensieri e contenuti, il tentativo costante è quello di praticare analogie tra la propria sostanza artistica e le sue forme di produzione, distribuzione, ospitalità e formazione.

Il Teatro del Lemming è noto, oltre che per i suoi spettacoli “per pochi spettatori”, che hanno animato con i loro profumi e sapori molti teatri e festival italiani ed europei, anche per l'ospitalità che realizza a partire dal Festival Opera Prima, che negli anni Novanta ha contribuito all'emersione di un'intera generazione teatrale. Inoltre l'attività del Lemming si è caratterizzata, in particolare negli ultimi quindici anni, per un'intensa ed originale attività pedagogica.

Ora, ciascuna di queste sfere d'azione è stata chiaramente mossa da una serie di presupposti estetici e politici a loro modo radicali, che partono dalla decisa e ostinata opposizione alla deriva di un teatro di puro intrattenimento, o *mortale*, come lo ha chiamato Peter Brook¹: un teatro, che ancora oggi in Italia è sempre imperante, a dispetto di tutti coloro che hanno lottato per affermare, al contrario, la necessità di un teatro d'arte e “per difendere le più libere e sincere manifestazioni di un'arte drammatica nuova”², come scriveva Jacques Copeau un secolo fa nel suo manifesto scritto per il Théâtre du Vieux Colombier. Un'arte drammatica nuova è stata certamente quella teorizzata, sostenuta e praticata dal Lemming nel corso della sua quasi trentennale attività, attraverso la pratica di un lavoro in grado di rimettere costantemente in discussione il linguaggio teatrale e la sua capacità di relazione con lo spettatore.

¹P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998.

²Cfr. l'*Appel* di Copeau posto in copertina alla raccolta J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente*, a cura di M.I. Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009 (traduzione mia).

Ecco di seguito i punti di definizione di ricerca teatrale elencati dal Teatro del Lemming nella pagina programmatica del suo “Centro internazionale di produzione e ricerca. Il teatro dello spettatore”.

Tali punti sono i medesimi che guidarono il Festival del Lemming nella definizione dell’Opera Prima a partire dal 2006 (X Edizione, *Il Teatro dello spettatore*).

Per ricerca teatrale si intende quel teatro che persegue:

- l’autonomia del linguaggio scenico dal testo teatrale;
- la ridefinizione dello spazio scenico;
- la riformulazione della presenza e dello sguardo dello spettatore;
- una pedagogia originale sull’attore;
- un legame che unisce gli attori al progetto del gruppo;
- un processo e tempi di lavoro che consentano una reale ricerca³.

1. Il teatro della visione (1987-1996)

Le regie del Teatro del Lemming furono firmate, dal 1987 al 1993, alternativamente dai due fondatori del gruppo, Massimo Munaro e Martino Ferrari, fino a quando un tragico incidente aereo non causò la morte di quest’ultimo proprio nell’autunno 1993.

Dalle opere dei primi dieci anni di attività emerse subito la volontà di superare il “grafocentrismo” della drammaturgia classica e di sperimentare in direzione della scrittura scenica. Il Teatro del Lemming non è mai stato interessato, infatti, a mettere in scena un testo teatrale in senso stretto. I primi spettacoli si avvalsero di approcci intertestuali, come accadde per esempio per *Frammenti* (1987), o nacquero dalla suggestione di romanzi e quadri come nel caso di *Sogno dentro sogno* (1988), ispirato a una xilografia di Maurits Cornelis Escher (*Sogno*), e la *Città chiusa* (1990), tratto dal romanzo *La peste* di Albert Camus. Oppure presero forma dalla poesia: come avvenne per *Cinque sassi* (1994), lo spettacolo che diede la prima grande visibilità nazionale alla compagnia, ispirato all’omonima raccolta di testi poetici di Marco Munaro. Ma anche più avanti, quando il Lemming metterà in scena *Edipo* (1996) o *Antigone* (2009) o *Amleto* (2010), non saranno mai Sofocle o Shakespeare, cioè gli autori a parlare, ma sempre il mito che i testi veicolano.

Nel foglio di sala dello spettacolo *Frammenti* (1987) si legge: “Questi sei brevi frammenti di scene sono liberamente tratti da testi fra i più significativi della produzione artistica contemporanea e sono stati scelti e rielaborati con l’unico criterio della necessità”⁴.

La dimensione del “frammento” resterà per sempre cara alla poetica del Lemming, come dichiara Munaro in una recente intervista: “[...] le lettere sono la possibilità di utilizzare una forma originale che a noi è cara, quella del frammento, quella delle piccole stanze, delle piccole scene. Le diciassette lettere dal mondo liquido

³Programma della decima edizione del Festival Opera Prima del 2006. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

⁴La maggior parte dei fogli di sala della teatrografia del Teatro del Lemming sono consultabili online, <http://www.teatrodellemming.it>.

sono lettere anche in senso formale”⁵. La lettera, il frammento, le stanze diventano nella poetica del Teatro del Lemming vere e proprie strutture compositive, come in poesia.

Rivendichiamo un Teatro di Poesia che sappia comporre le sue rime con i corpi, i colori e gli strumenti del teatro. E il Teatro è per noi uno spazio non-teologico in cui le sue diverse componenti appunto vanno a fondersi, a sottrarsi moltiplicandosi⁶.

Così il testo e la parola non prevaricano mai gli altri linguaggi in gioco nella messa in scena. La poesia diventa sinestetica. E la parola, quando viene pronunciata, si dà come *spazio poetico*.

E quando parliamo di Teatro di Poesia intendiamo esattamente questo: cioè del modo di organizzare i segni all’interno dell’architettura drammatica. La parola poetica è in sé *persuasa*, è costruzione di mondo, è realtà concreta. Essa riverbera in noi più profondamente di qualunque comprensione logica, perché non è alla nostra logica che si rivolge ma ad una assai più fonda profondità di coscienza. E anche qui ciò è reso possibile dalla costruzione non lineare ma allusiva, paratattica del discorso poetico⁷.

Questi primi lavori si distinguono per le immagini surreali che, anche grazie alle scenografie di Martino Ferrari, appaiono sulla scena come quadri enigmatici e simbolici. Liberarsi dalla centralità del testo voleva dire anche sbarazzarsi del bisogno di raccontare storie. L’affrancamento dalla dimensione narrativa era un punto importante nella linea d’intenti del gruppo. Il desiderio dei due giovani fondatori del Lemming era quello di costruire un teatro che parlasse direttamente all’inconscio degli spettatori, alla loro sfera emotiva. La tessitura drammaturgica di queste prime opere era costituita da un intreccio di suoni, immagini e parole legate insieme attraverso il vincolo della poesia e della suggestione. In un’autointervista redatta nell’autunno del 1988 Munaro e Ferrari dichiarano:

Così nel nostro modo di fare e di intendere il teatro la suggestione delle immagini sceniche spesso prevale sulla narrazione. Non si tratta, naturalmente, di immagini visive create per un puro gusto estetico, ma della ricerca di un linguaggio teatrale che possa fondarsi sull’emozione⁸.

[...] A noi non interessa il racconto. Esso sarà sempre nei nostri spettacoli sotteso/ferito/esplosivo/deriso (come in *Faust* ad esempio). Il racconto appartiene alla natura logica/diurna/apollinea dell’animo umano. A noi interessa invece la dimensione notturna/inconscia/dionisiaca. “*La chiave della metafisica*” co-

⁵ Massimo Munaro in un’intervista di Anna Trevisan su *Giulietta e Romeo. Lettere dal mondo liquido* per Cult TV, 20 luglio 2014, durante B.motion di Operaestate Festival a Bassano del Grappa (Vicenza).

⁶ M. Munaro, *Verso un teatro onirico*, testo scritto per il convegno *Poetiche del teatro degli anni ’90*, Festival Opera Prima, Rovigo, giugno 1996, ora in M. Berisso - F. Vazzoler, *Teatro del Lemming*, Rapallo (Genova), ZONA, 2001.

⁷ M. Munaro, *Note a margine*, in Id., *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2011, p. 36.

⁸ M. Munaro - M. Ferrari, *Autointervista*, autunno 1987. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

me sosteneva l'acuto abate Du Prel "non si trova nella veglia ma nel sonno". E il Teatro deve tornare alla sua essenza sacra e metafisica. Stanchi del cicaleccio quotidiano che continua a riempire le sale teatrali falsificando/doppiando/mistificando la realtà, ci rivolgiamo a un Teatro che si fonda come realtà *altra*. Verso un Teatro Onirico.

Lo stato di veglia è caratterizzato dal fatto che l'attività del pensiero si esplica in *concetti*. I sogni invece pensano essenzialmente per *immagini*. A partire da queste immagini essi costruiscono una *situazione*: rappresentano un avvenimento che per noi sta realmente accadendo ora/in questo momento: "drammatizzano" un'idea. Nei sogni non ci sembra mai di sognare ma di vivere un'esperienza. Così deve essere a teatro.

Lungi dall'essere mere rappresentazioni gli elementi del sogno sono vere e proprie esperienze reali. Come sostiene Maury: "Nei sogni sembra che le rappresentazioni giochino a rincorrersi secondo somiglianze casuali e connessioni appena percettibili". Sembra, appunto. Perché la logica del sogno è diversa da quella della veglia. Essi dicono qualcosa oltre quello che dicono - e il loro valore simbolico è irriducibile ad un senso univoco: eppure ci parlano, ci rivelano più profondamente di qualunque discorso logico⁹.

Fin da questi primi lavori appare evidente nella poetica del Lemming una profonda sfiducia nelle reali possibilità della conoscenza scientifica e logica. L'unica conoscenza possibile sembra essere quella dionisiaca dell'incontro diretto e ustionante con l'indecifrabile realtà, con il mistero inscritto nell'esperienza teatrale come nella vita, con la potenza del simbolo. Le drammaturgie del Lemming andranno sempre più nella direzione di immergere lo spettatore in una dimensione onirica in cui non è dato comprendere, orientarsi, decifrare cognitivamente, ma soltanto abbandonarsi alla persuasione del simbolo, farne parte.

Com'è noto, Hans-Georg Gadamer, un filosofo assai caro a Munaro e alla poetica del Lemming, ha individuato in tre elementi fondamentali le caratteristiche originarie ed ontologiche dell'arte: il gioco, il simbolo, la festa.¹⁰ In particolare, sulla dimensione simbolica dell'arte che qui ci interessa Gadamer scrive:

La simbolicità, ed in particolare l'elemento simbolico dell'arte, riposa sull'inscindibile contrapposizione tra rinvio e nascondimento. L'opera d'arte nella sua insostituibilità non è un mero latore di senso. Il senso di un'opera d'arte riposa piuttosto sul fatto che c'è.

La prospettiva che Munaro e Ferrari hanno voluto sposare fin dagli esordi è stata in effetti quella di un approccio ermeneutico¹¹ all'arte teatrale. Il ruolo del destinatario, in questo caso lo spettatore, è ben più impegnativo di quello di un semplice "ricettore di storie". Egli porta con sé la *tessera hospitalis*¹² necessaria al completamento dell'opera, perché quest'ultima non è mai del tutto compiuta finché non è fruita dal suo destinatario. La drammaturgia, privata della dimensione rassicurante della storia, s'infrange in

⁹ M. Munaro, *Verso un teatro onirico*, cit.

¹⁰ Cfr. H.-G. Gadamer, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Genova, Marietti, 1986.

¹¹ Cfr. *infra*.

¹² H.-G. Gadamer, *L'attualità del bello*, cit., p. 34.

frammenti poetici: allo spettatore l'onere di tessere la trama attraverso il filo della sua partecipazione emotiva. Ecco allora che lo spettatore, fin da queste prime imprese teatrali, ha già un ruolo fondamentale: attraverso la sua percezione e interpretazione, egli infatti non solo vivifica l'opera, ma in qualche modo la completa, la compie.

2. Dentro lo specchio: la *Tetralogia del mito e dello spettatore* (1996-2001)

Un primo, fondamentale punto di svolta nella ricerca del Teatro del Lemming arrivò nei mesi a cavallo tra la messa in scena del *Galileo delle api*, avvenuta nel giugno del 1996, e il debutto di *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* nel dicembre dello stesso anno.

Il Galileo delle api venne replicato due sole volte, a Rovigo e al festival di Volterra, per venire poi improvvisamente ritirato. Scrive Munaro: "Nella maggioranza dei casi gli spettatori rifiutavano l'evento come se non fossero in grado né di seguirlo né di comprenderlo. Lo spettacolo appariva come un enigma affascinante, ma indecifrabile".¹³ A Volterra, dopo la replica, uno spettatore andò a cercare il regista e gli disse di essersi commosso fino alle lacrime ma di non sapersi spiegare il perché. L'effetto che lo spettacolo sortiva sul pubblico mosse Munaro ad una riflessione cruciale: come rendere lo spettacolo in qualche modo efficace per tutti gli spettatori partecipanti? La risposta portò il Lemming a un nuovo fondamentale capitolo della propria ricerca: l'incontro con il mito e il coinvolgimento diretto, drammaturgico e sensoriale degli spettatori. Da questo momento in poi il mito diventa, nella poetica del Lemming, il ponte che rende possibile l'incontro fra attori e spettatori, fra l'opera e il suo imprescindibile *visitatore*. Nella dimensione del mito, attore e spettatore possono finalmente riunire le loro "tessere" e lasciare che le reciproche spaccature combacino, perché "il nostro io è solo un frammento di un mito"¹⁴. Infatti, come insegna la psicologia archetipica, il mito non è una semplice storia. La storia accade una volta per sempre. Il mito invece, anche se non è mai accaduto, è sempre in atto in ciascuno di noi.

Dopo il ritiro del *Galileo delle api* accadde nel gruppo un primo azzeramento interno. Munaro propose agli attori di cominciare una nuova indagine. Si trattava di intraprendere un'inedita avventura teatrale la cui meta era ancora da scoprire. Alcuni elementi del gruppo si tirarono indietro. Mentre nuove leve entravano a far parte del "laboratorio" che avrebbe sperimentato attorno alla tragedia sofoclea. Fu così che, come racconta Munaro nel suo libro sull'*Edipo*, un giorno, mentre gli attori lavoravano bendati, il regista vide uno di loro camminare solo, barcollare. Nacque l'idea: Edipo sarebbe stato lo stesso spettatore, drammaturgicamente solo e bendato (o accecato come l'eroe). In questa precisa fase della sperimentazione prese forma la drammaturgia dei sensi e dello spettatore.

Da quel momento le opere del Lemming, costruite intorno ad episodi della mi-

¹³ M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., p. 17.

¹⁴ J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1991, p. 99.

tologia greca, vennero concepite perché il mito non fosse semplicemente raccontato (una volta di più), ma letteralmente *accadesse* allo spettatore attraverso il suo corpo. Egli diventava in questo modo l'unico vero protagonista dell'esperienza teatrale. Gli spettatori del Lemming sono stati così Edipo, Penteo, Psiche, Odisseo ed Edipo ancora. La *Tetralogia del mito e dello spettatore* ha infranto lo specchio della *rappresentazione* ed è riuscita, attraverso il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale, a far precipitare il suo spettatore all'interno dell'azione scenica. Tanto che gli spettatori hanno cominciato a dire: "ho fatto l'Edipo" e non "ho visto l'Edipo".

Il mito

James Hillman ha sostenuto, rovesciando ogni nostro abituale pensiero, che non sono stati gli uomini a inventare i miti quanto piuttosto sono stati i miti a plasmare gli uomini. L'idea dello psicanalista è che gli esseri umani siano in qualche modo sempre *agiti* dal mito. "La nostra vita segue figure mitiche: noi agiamo, pensiamo, sentiamo soltanto come ci è consentito nel mondo immaginale, la nostra vita psicologica è mimetica dei miti"¹⁵. E ancora scrive: "I miti non sono più racconti di un libro illustrato: noi siamo quei racconti e li illustriamo con le nostre vite"¹⁶.

Per Jung il mito e la favola sono espressioni simboliche del dramma interiore dell'anima, poiché essa contiene tutte quelle immagini dalle quali sono sorti i miti¹⁷. Gli archetipi sono strutture fondamentali dell'anima e dispongono le immagini e i motivi nell'inconscio secondo una struttura fondamentale. La prospettiva archetipica, l'esistenza di un *inconscio collettivo* offrono l'opportunità di tenere insieme ciò che accade in ogni singola anima a quanto avviene in tutti gli individui.

Ne consegue che qualunque spettatore, persino colui che non ha mai sentito parlare di Edipo, nel momento in cui si trova a ripercorrere in maniera mimetica le tappe del mito, si sente chiamato in causa in prima persona. Egli è indotto a vivere qualcosa che segretamente già lo abita. Le figure che il teatro racconta, in particolare quello greco e shakespeariano, sono tutte riconducibili ad archetipi, ad aspetti dell'anima di ciascuno di noi. Ecco perché da sempre gli uomini raccontano queste storie e le mettono in scena a teatro, per potersi immedesimare, per poter soffrire e gioire con loro.

La poetica del Teatro del Lemming ha trovato nella psicologia archetipica, e in particolare nel pensiero di James Hillman, grande fonte di ispirazione. Il lavoro sul mito è diventato, per la compagnia rodigina, un vero e proprio *modus operandi*. Come se, attraverso la messa in scena del mito, le drammaturgie potessero portare ogni singolo spettatore in quella condizione di *universale-singolare* che gli è propria, in quanto uomo appartenente a qualcosa di più grande, che lo contiene. Tuttavia, come fa ben notare Antonin Artaud, per essere fruibile dallo spettatore di oggi, il mito deve essere riabilitato, riportato a nuova vita:

¹⁵ J. Hillman, *Saggi sul Puer*, Milano, Raffaello Cortina, 1988, p. 2.

¹⁶ J. Hillman, *Re-visione della Psicologia*, Milano, Adelphi, 1992, p. 184.

¹⁷ Cfr. C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

Se [...] la folla contemporanea non capisce più Edipo Re, oserei dire che è di Edipo Re la colpa, non della folla. In Edipo Re c'è il tema dell'incesto, e l'idea che la natura si fa beffe della morale; che esistono in qualche luogo forze imprecise dalle quali faremmo bene a guardarci, che le si chiami destino, o con qualunque altro nome. Troviamo inoltre un'epidemia di peste, che è un'incarnazione fisica di queste forze. Ma tutto ciò in costumi e in un linguaggio che hanno perduto qualsiasi contatto con il ritmo rozzo ed epilettico del nostro tempo. Sofocle dice forse cose sublimi, ma in un modo che non è del nostro tempo. Tuttavia, una folla [...] può avvicinarsi a tutti questi sublimi concetti, e non chiede di meglio che prenderne coscienza, a condizione però che si parli nel suo linguaggio, e che la nozione di queste cose non le pervenga tramite costumi e discorsi sofisticati, appartenenti ad epoche estinte e destinate a non tornare mai più¹⁸.

Se il mito è qualcosa di così profondo e radicato in ciascuno, allora, com'è possibile farlo rivivere dentro di noi? In che modo riattivare la sua presenza e la sua potenza superando le difese che la ragione interpone? La strategia concepita dal Lemming è stata quella di mettere al centro del dialogo fra l'opera e lo spettatore tutti e cinque i sensi di quest'ultimo.

Drammaturgia dei sensi e dello spettatore

Di norma i sensi maggiormente sollecitati a teatro sono l'udito e la vista. E in particolare siamo abituati a visioni frontali e ad ascolti stereofonici. Ma il Lemming ha preso alla lettera l'incitamento di Artaud a una "poesia dei sensi". E con la *Tetralogia del mito e dello spettatore* ha cominciato a comporre drammaturgie dedicate a tutti i cinque sensi degli spettatori. Coinvolti nella percezione dell'opera sono così anche il tatto, l'olfatto e il gusto, quando non sono addirittura predominanti rispetto alla vista e all'udito.

La drammaturgia dei sensi praticata dal Lemming introduce un altro elemento importante: la dimensione *immersiva* entro la quale lo spettatore si trova rispetto all'opera. L'azione drammatica non accade, come di norma, dinnanzi allo spettatore, ma egli si trova piuttosto precipitato al suo interno. L'opera è sopra e sotto, davanti e dietro, persino dentro. Lo spazio dell'accadimento è spesso labirintico e polimorfo. La rappresentazione scompare per lasciar posto all'accadere di un evento che è insieme reale e metaforico. Negli spettacoli della *Tetralogia* lo spettatore è letteralmente in balia dell'evento. Infatti, pur non perdendo mai la propria libertà di azione, di scelta o di reazione, egli è guidato, attraverso le suggestioni sensoriali, in un progressivo sprofondamento onirico. La fruizione dell'opera assume così un carattere fortemente esperienziale.

Con la *Tetralogia* il Lemming entra nel cuore di un teatro che conduce lo spettatore al massimo grado delle sue possibilità ermeneutiche ed interpretative. Ci sono infatti due aspetti fondamentali di ciò che qui chiamiamo drammaturgia dello spettatore: da un lato, come si è detto, il forte potenziale "interpretativo" che viene affidato allo spettatore; dall'altro il fatto che egli è al centro dell'esperienza, tutto è a lui dedicato, e soprattutto il suo è un ruolo attivo. Con il suo modo di reagire e di interpretare, lo

¹⁸ A. Artaud, *Basta con i capolavori*, in Id., *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 191-192.

spettatore, infatti, in qualche modo modifica o contribuisce al procedere della messinscena. Prendiamo il caso estremo dell'*Edipo*: durante gran parte dello spettacolo, lo spettatore è bendato. Questa particolare condizione di sospensione della vista, induce, per non dire costringe, ad acuire la percezione degli altri sensi. E soprattutto tale limitazione apre il corpo-mente alla suggestione emotiva e immaginativa. Ovvero, bendato, lo spettatore si trova facilitato ad abbandonarsi a uno sguardo interiore: ricordi e fantasie diventano le "visioni" interne dello spettacolo. Il quale sarà sempre diverso per ogni spettatore che vi prenderà parte. Al punto che, durante la rievocazione delle tappe del mito di Edipo, lo spettatore non pensa in alcun modo all'eroe greco e alla sua tragedia ma piuttosto a se stesso, ai suoi ricordi, al suo "essere Edipo". La percezione diventa come una porta, un ponte che congiunge i significati nascosti ed intrecciati nell'opera (nel suono della buccia di una mela morsa, nel suo sapore, nei contatti con gli attori, nell'odore di grappa del fiato dell'oracolo, nelle parole che ricordano il bacio della buonanotte eccetera) e l'immaginazione, i ricordi, il vissuto, l'emotività dello spettatore. Ciò nonostante, la drammaturgia è costruita affinché le suggestioni e le reazioni provocate nell'immaginario dello spettatore siano sempre inerenti e coerenti rispetto alla fase del mito a cui di volta in volta si fa riferimento.

Che cosa significa comporre una drammaturgia teatrale per i cinque sensi? E in cosa consiste questo tipo di scrittura scenica? Innanzitutto nei lavori del Lemming, al contrario di ciò che accadeva in spettacoli di coinvolgimento del pubblico come *Paradise Now* del Living Theatre, la tessitura della partitura è molto stretta, precisa e altamente fedele alla trama del mito. Non c'è davvero nulla di lasciato al caso. Quello che lo spettatore vive come un'esperienza, un *unicum*, è in realtà uno spettacolo, ripetibile e sempre uguale. In secondo luogo, come si è detto, il fuoco della costruzione dell'opera è la percezione dello spettatore. Vale a dire, attraverso le microazioni degli attori viene costruita una partitura di percezioni per lo spettatore, le quali sono volte a suscitare, momento per momento, pensieri e sensazioni, emozioni e reazioni. Tali pensieri, emozioni, sensazioni e reazioni sono tutti "drammaturgicamente previsti". O, per meglio dire, la partitura degli attori è costruita in funzione di quella dello spettatore (anch'egli quindi è all'interno del gioco ed è quindi iscritto all'interno di una propria partitura). La tessitura drammaturgica è "scritta" in dialogo, come un botta e risposta fra le azioni degli attori e le reazioni del/degli spettatore/i. Come suscitare, ad esempio, nello spettatore il senso di colpa? Come indurlo a pensare alla mamma o al papà, a ricordare il "bacio della buonanotte" e ad associare a questo ricordo una sensazione di desiderio erotico? Il lavoro del regista è quello di prevedere le reazioni degli spettatori, di sapere come provarle, di fare in modo che esse siano sempre drammaturgicamente coerenti. Quello dell'attore è saper condurre le azioni in modo che siano "giuste", veritiere, adeguate e dedicate per ciascun spettatore.

Tutti gli spettacoli della *Tetralogia* sono concepiti per una fruizione al singolare. Anche in *Dioniso e Penteo. Tragedia del Teatro* (dove gli spettatori coinvolti sono nove) o in *Amore e Psiche. Una favola per due spettatori* (un uomo e una donna) o in *Odisseo. Viaggio nel teatro per trenta spettatori*, ciascun partecipante è immaginato come il protagonista dell'opera. Il lavoro dedicato al singolo dà la possibilità all'attore, e insieme

lo costringe, a imparare come deve adeguare la propria rigorosa partitura alle reazioni dello spettatore. La sua azione non può essere standard ma intima e personale.

Ne consegue che il tipo di formazione che l'attore dovrà affrontare per prepararsi a eseguire tali drammaturgie è assai particolare e si discosta molto da una pedagogia tradizionale. "I cinque sensi dell'attore" è il nome della pedagogia codificata dal Lemming.

Per un teatro esperienziale ed emotivo, per un teatro rituale e trasformativo

Rispetto ai gruppi che emersero negli anni Novanta, ci fu chi sostenne che questi potevano essere in qualche modo divisi in due correnti, una "calda" e una "fredda"¹⁹. Infatti molta della sperimentazione teatrale che fu prodotta in quegli anni andava in direzione di una scena iper-tecnologica. Pochi altri gruppi invece lavoravano per un teatro fisico, viscerale, emotivo. Fra questi certamente si trovava il Teatro del Lemming che, fin dagli inizi, ha cercato di praticare un teatro che fosse esperienziale, che portasse cioè lo spettatore a vivere un'esperienza emotiva forte, qualcosa che potesse, attraverso le emozioni, indurre nei partecipanti, sia attori che spettatori, un processo di *trasformazione*. Un teatro che, come si è visto, rifugge l'idea dell'arte drammatica intesa come puro intrattenimento ma anche come esperienza puramente concettuale, credendo al contrario che essa debba assumere un ruolo assai più importante per l'individuo e per la comunità. Partendo dal nome, Teatro del Lemming: cosa significa? I lemming sono dei piccoli roditori che vivono in Scandinavia e proliferano in massa. La leggenda narra che quando gli esemplari di questa specie diventano troppo numerosi, tanto da mettere a rischio la sopravvivenza stessa dei suoi membri, i roditori più anziani si gettano dalle scogliere per andare in cerca di altre terre da popolare lasciando spazio ai piccoli. La maggior parte di loro trovano la morte nelle acque fredde dell'Oceano, altri riescono a raggiungere a nuoto le coste dei Paesi Bassi. Questo gesto, che potrebbe apparire come un suicidio, è in realtà un atto estremo ed istintivo volto a permettere la sopravvivenza della specie. Chiamare una compagnia con questo nome significa fare poeticamente appello ad un teatro che sia innanzitutto animale, istintivo, estremo.

I nostri spettacoli hanno sempre cercato di fare appello a quella sorta di istinto animale. Giocarsi la vita. Rischiarla. Mettere in un'ora di spettacolo un rischio personale, porre in modo tangibile la necessità inalienabile delle nostre esistenze pulsanti²⁰.

Come si è visto, la compagnia ha lavorato per anni sul mito e sul pensiero greco, traendo dal mondo classico profonda ispirazione. Il Teatro del Lemming ha quindi affondato le proprie radici nella ricerca di un teatro originario, iniziatico, rituale, tra-

¹⁹ U. Volli, *Catartico, erotico Edipo "recitato" dallo spettatore*, in "La Repubblica", martedì 24 febbraio 1998.

²⁰ M. Munaro, testo scritto per "Nodi", rivista di Ravenna Teatro, nel 1996 e ora in M. Berisso - F. Vazzoler, *Teatro del Lemming*, cit.

sformativo. L'evento teatrale del Lemming si pone sotto il segno di Dioniso. Nella tragedia di Euripide *Le Baccanti*, che oltre ad essere al centro della drammaturgia di *Dioniso e Penteo* è riferimento costante della visione teatrale del gruppo, il dio del teatro punisce Penteo per aver voluto spiare le sue sacerdotesse senza essere visto. Dioniso è infatti l'unica divinità greca che pretenda la frontalità dello sguardo. Nel testo di Euripide si ripetono queste parole "io lo vedevo e lui mi guardava".²¹ Il teatro sotto il segno di Dioniso non concede la presenza di uno spettatore *voyeur* che spii da lontano, da un luogo protetto, dal buco della serratura ciò che accade nella scena. Il ruolo affidato allo spettatore è piuttosto quello del partecipante al culto, alla festa. Riguardo alla sua partecipazione all'evento teatrale, alla dimensione sacrale di rito, all'immersione emotiva e mimetica che il teatro richiede, Hans-Georg Gadamer, riflettendo a partire dal significato originario della parola *theoria* e *theoros*, scrive:

Essere spettatore è dunque un modo autentico di partecipare. Si può capire ciò rifacendosi al concetto della comunione sacrale che sta alla base del concetto originario greco di *theoria*. *Theoros*, come si sa, è colui che prende parte ad una delegazione invitata a una festa. Chi partecipa ad una delegazione di questo genere non ha altra qualificazione e funzione che assistervi. Il *theoros* è dunque lo spettatore nel senso autentico della parola, che prende parte agli atti della festa attraverso il fatto di assistervi e per ciò stesso acquista una qualificazione e dei diritti sacrali, per esempio l'immunità. Ugualmente, ancora la metafisica greca concepisce l'essenza della *theoria* e del *nous* come il puro "assistere" all'essere vero [...]. La *theoria* è una partecipazione reale, non un fare ma un patire (*pathos*), cioè l'essere preso e come rapito dalla contemplazione²².

Negli spettacoli del Lemming, dalla *Tetralogia* in poi, la presenza dello spettatore è inscritta all'interno del recinto sacro dello spettacolo. A tal proposito Munaro scrive:

Sacro per me è il recinto che protegge gli uomini dalle forze numinose che li circondano. Il numinoso è un sentimento originario e specifico. Esso è misterioso, "mysterium", e a sua volta "tremendum", tremendo. Un sentimento che affascina e al contempo provoca angoscia. Che la valenza originaria del teatro fosse questa presso i greci credo sia indubbio, e così io credo dovrebbe tornare ad essere oggi²³.

In particolare, per ciò che concerne i quattro lavori della *Tetralogia* e la postfazione *A Colono* (ma non solo, questo aspetto fortemente rituale si ritroverà anche nella discesa agli inferi di *Nekyia*), si può dire che essi presentino delle forti analogie con i misteri eleusini (per quello che ci è dato sapere su questi riti) che si svolgevano in Grecia ben prima dell'istituzione delle Grandi Dionisie.

Natalia Palomar, filologa presso l'Università di Barcellona, ha sostenuto, in parti-

²¹ Euripide, *Le Baccanti*, Episodio II, Marsilio, Venezia, 1989, p. 91. Nel testo dello spettacolo *Dioniso. Tragedia del Teatro del Lemming* la citazione è stata modificata in "io ti vedo mentre tu mi vedi".

²² H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, p. 271.

²³ M. Munaro, lettera in risposta al Dott. Boito, data Rovigo, 19 ottobre 2009. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

colare a proposito dell'*Edipo*, la profonda analogia tra questo rito teatrale e i misteri eleusini²⁴. La ritualità degli spettacoli del Lemming ha certamente un forte carattere iniziatico. Si pensi, ad esempio, ad *A Colono*: a questo lavoro può partecipare solo lo spettatore che prima abbia già "visto" tutti gli altri spettacoli della *Tetralogia*, e gli viene espressamente chiesto, nella lettera che riceve al termine del lavoro, di non parlare dello spettacolo. *A Colono* viene replicato esclusivamente una volta all'anno e solo nel teatro in gestione alla compagnia.

In questi rituali teatrali, una cornice salda permette di proteggere lo spazio, quello dell'evento, dalla realtà quotidiana e viceversa. Richard Schechner a proposito del recinto che delimita il campo dell'azione teatrale scrive:

Dal momento che le performance sono di norma al modo congiuntivo, liminali, pericolose, e doppie, sono spesso racchiuse da "cornici" (*frames*) e limitate da convenzioni: modi per proteggere in qualche misura i luoghi, i partecipanti e gli eventi. In questi recinti relativamente sicuri delle finzioni le azioni possono essere spinte ai limiti²⁵.

Il rito teatrale infatti è un luogo altro, sospeso fra realtà e finzione. Un luogo liminale, o liminoide come avrebbe detto Victor Turner, dove tutto è possibile, dove una trasformazione profonda e radicale è auspicabile, ma dove nulla di irrimediabile può mai accadere.

Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet scrivono a proposito del teatro sotto il segno di Dioniso:

La "presenza" che l'attore incarna a teatro è quindi sempre il segno di una "assenza" alla realtà quotidiana del pubblico. [...] Se uno dei tratti rilevanti di Dioniso consiste, come pensiamo, nel confondere incessantemente i confini dell'illusorio e del reale, nel far sorgere bruscamente l'altrove quaggiù sulla terra, nell'estraniarci da noi stessi e disorientarci, è proprio il volto del dio che ci sorride, enigmatico e ambiguo, in questo gioco dell'illusione teatrale che la tragedia, per la prima volta, instaura sulla scena greca²⁶.

Gli spettacoli di Munaro sono sempre volti a creare un incontro fra i Presenti e gli Assenti, fra i vivi ed i morti, fra la persona e il fantasma, fra lo spettatore e l'immaginazione.

Io sento, infatti, che il teatro che realizziamo da molti anni ha indubbiamente un rapporto particolare e privilegiato con la morte e con i morti. E penso che la tensione verso un rapporto con l'Assenza e con gli Assenti, sia, in potenza, ciò che nutre propriamente la stessa esperienza teatrale²⁷.

Ed è proprio questa concezione del teatro come Altrove, luogo d'incontro con i

²⁴ Cfr. N. Palomar, "*L'Edipo dei mille*": *atrevir-se a una iniciació misterica*, in "Serra d'Or", n. 645, settembre 2013.

²⁵ R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 13.

²⁶ J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991, p. 9.

²⁷ M. Munaro, *Il teatro come rito trasformativo: morte e rinascita*, cit.

morti, con gli antenati, che ne esalta la sua valenza di rito trasformativo. Peter Brook definisce *Sacro* o *Teatro dell'Invisibile-Reso-Visibile* quel teatro che riesce a far apparire sul palcoscenico ciò che nella vita sfugge ai nostri sensi²⁸. Nella poetica del Teatro del Lemming l'evento spettacolare è da considerarsi come un momento di *Rivelazione*, in cui qualcosa di importante e numinoso può manifestarsi. L'etimologia della parola *teatro* rimanda alla "vista", al "guardare", ma anche alla "meraviglia". La visione a cui si allude non è un vedere ordinario, ma uno sguardo che svela. Come se il teatro avesse inscritto in sé il potere di iniziare i suoi partecipanti alla contemplazione, alla *Visione*. Ma perché questo si verifichi davvero, è proprio sul limite che bisogna indugiare. Se Dioniso è il dio che sospende e confonde i limiti²⁹, allora la forma deve nutrirsi dell'accadimento, delle vite pulsanti che di volta in volta l'attraversano e viceversa. Affinché il limite possa essere in qualche modo avvicinato, è necessario compiere un piccolo sacrificio, che in teatro è chiaramente un atto metaforico, simbolico, ma importante. Infatti, perché una reale trasformazione possa accadere è necessario che l'attore innanzitutto e poi anche lo spettatore mettano in gioco qualcosa di importante. Il rischio è per il Lemming un elemento strutturale del Teatro. La premessa è che, per indurre lo spettatore a rischiare qualcosa di sé, sono gli attori che lo conducono che, per primi, devono "scoprirsi", mettendo in gioco la loro fragilità. Ma come è possibile spingere "drammaturgicamente" lo spettatore nella condizione di "rischiare" qualcosa? Innanzitutto stravolgendo di volta in volta le abitudini e le regole di frequentazione del teatro. Nella *Tetralogia*, per esempio, ciò che accade prima dello spettacolo è molto importante. Lo spettatore è prima di tutto tenuto a prenotarsi. Al compiersi di quest'azione, qualcosa è già iniziato.

[...] La prima peculiarità che affronta colui che decide di partecipare al (presunto) spettacolo teatrale intitolato *L'Edipo dei mille*, è l'obbligo della prenotazione. Non si tratta di una semplice "prenotazione", ma di una specie di appuntamento personale, dal momento che l'interessato deve identificarsi con il suo nome e gli viene assegnato un giorno ed un orario precisi, con l'avvertimento di doversi presentare con un certo anticipo. Si noti come agisce l'effetto drammatico dell'affermazione "PRENOTAZIONE OBBLIGATORIA": non nasconde l'autorità dei fautori dello spettacolo e permette di testare la disponibilità dello spettatore ad accettarla. Una volta sul posto, dover aspettare, sapendo che qualcun altro sta già partecipando a ciò che poi si dovrà affrontare ma che per il momento rimane un'incognita, genera una sorta di allarme e una certa sensazione di suspense. Inoltre, sapere che un intero gruppo di attori sta aspettando esclusivamente te, acuisce la propria coscienza personale sull'evento [...]³⁰.

Egli sa che quel giorno a quell'ora si troverà solo e bendato, oppure con una donna o un uomo che non conosce (come accade ad esempio in *Amore e Psiche*), a vivere un'esperienza teatrale.

Inoltre prima di entrare nello spazio scenico vero e proprio, agli spettatori della

²⁸ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 53.

²⁹ Cfr. M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.

³⁰ N. Palomar, *"L'Edipo dei Mille"*, cit. (traduzione mia).

Tetralogia viene chiesto di togliersi l'orologio, gli orecchini, i bracciali, gli anelli e le collane, di sciogliersi i capelli, levarsi scarpe e calzini. Questa piccola cerimonia di spogliazione è, oltre che necessaria per il funzionamento dello spettacolo, fondamentale affinché lo spettatore si metta nella condizione psicologica di dover affrontare un piccolo rischio, di aprirsi all'evento e mettere in gioco qualcosa di sé. Così, come si vedrà più avanti, in *Nekyia* i diciassette spettatori per poter entrare devono portare qualcosa da mangiare; in *Antigone* il pubblico è costretto a scegliere se stare comodamente seduto in platea (dalla parte di Creonte) o alzarsi, togliersi le scarpe, mettersi una tunica, un velo in testa e seguire Antigone sul palcoscenico; o in *Giulietta e Romeo* (spettacolo senza limitazione al numero di spettatori), dove bisogna consegnare il proprio cellulare prima di accedere alla sala.

Scriva Diana Ferrantini, attrice della compagnia:

Quanto pericoloso è Edipo? Quanto può esserlo? Quanto cambia il visitatore di passaggio nei 30 minuti di spettacolo? Quanto può incidere una vita? Mi rispondo che in fondo è teatro, finzione che interagisce con la realtà. Ma allora quanto può essere pericoloso il teatro agito all'estremo? In questo momento, di fronte a queste domande, mi piacerebbe scoprire il vero significato della parola "pericoloso". Sento che un pericolo può essere agito anche in senso buono, si può essere crudeli ed essere giusti. Sento che ciò che è pericoloso il più delle volte è anche molto importante ... anzi, è proprio perché è importante che diventa pericoloso. Edipo è pericoloso perché gioca con le corde dell'inconscio umano, confonde, dissotterra. E il tutto accade senza pretese, con una sorta di purezza. Qui sta il pericolo. Io di fronte allo specchio di me medesimo. Nulla di più pericoloso. Nulla di più vero³¹.

Anche all'attore è chiesto un grande sacrificio. Al centro della sua azione non c'è lui, né la sua bravura, ma l'attenzione nei confronti dello spettatore, l'ascolto, la cura. Egli è portato a sentirsi un tramite, a ridimensionare il proprio ego. Anche a lui è richiesto di "spogliarsi" metaforicamente, di mettersi al servizio di qualcosa di più grande, l'opera, abitare forze ed emozioni che lo precedono e lo oltrepassano, che sono sue, ma che appartengono a un inconscio collettivo. Egli apprende a rispecchiarsi nei comportamenti altrui, a comprenderli, ad accettarli.

Questo aspetto è fondamentale per poter sostenere la relazione con lo spettatore, per apprendere ad ascoltarlo, ad adeguarsi e a dialogare con lui. Gli attori del Lemming non sono abituati a ricevere applausi, né a vivere tutto il classico cerimoniale post spettacolo. Una replica di *Edipo* dura all'incirca sei ore al giorno e lo stesso vale pressappoco anche per *Dioniso* e *Amore e Psiche*. Tuttavia ciò che gli attori ricevono dal pubblico, così almeno loro testimoniano³², è qualcosa di assai più gratificante: uno scambio umano profondo. Al centro di questo Teatro sta infatti la necessità della condivisione, del dono incondizionato.

³¹ Dal diario di lavoro di Diana Ferrantini, in M. Munaro, *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore*, cit., p. 146.

³² Alcuni diari e testimonianze sono stati raccolti e pubblicati nel libro di Massimo Munaro *Edipo*, cit.

Intimità in pubblico

Si è detto che il teatro è un luogo protetto, sacro, recintato. Ed è proprio per questo che dentro alla sua cornice, attori e spettatori possono concedersi di vivere *un'intimità in pubblico*, secondo le parole di Massimo Munaro. Ovvero accettare di vivere un'intimità vera e forte fra sconosciuti. La coscienza della finzione e del gioco dovrebbe permettere a chi vi prende parte di abbandonarsi a un maggiore coinvolgimento mimetico ed emotivo nei confronti dell'opera.

L'isolamento dell'incontro ludico, la capacità che questo possiede di costruire un universo limpido, leggibile e anche esaltante, dipende dalla capacità delle persone che giocano di togliere gli ormeggi dalla propria vita di lavoro, dalla vita cosiddetta "seria", dal profano sociale, per abbandonarsi a leggi del tutto diverse da quelle del lavoro alienato, a leggi che sono ancorate alla struttura della motivazione, cioè degli istinti. [...] Nessuno che giochi a scacchi pensa ad un re vero o ad una regina vera; questo renderebbe del tutto impossibile il gioco. Ciò che trattiene le persone nel gioco, ciò che le assorbe e le sottrae al mondo sono fantasie, desideri e bisogni molto più elementari³³.

Il teatro, in quanto gioco, agisce su un piano differente da quello della realtà quotidiana. Si tratta del piano simbolico e metaforico. Ecco perché uno degli elementi fondamentali che distinguono il teatro da altre ritualità, come quelle che descrive Victor Turner in *La foresta dei simboli*³⁴ a proposito di alcune tribù africane (gli Ndembu), è che l'atto teatrale è un rito trasportativo che prevede sempre la possibilità del ritorno. In questo senso l'attore diviene semplicemente un tramite tra la realtà e le emozioni del dramma. Freud sostiene che per potersi emozionare nell'incontro con l'opera d'arte e in particolare con il teatro, sia fondamentale per lo spettatore avere la coscienza della finzione³⁵.

Quando un attore del Lemming accarezza la guancia di una spettatrice, l'atto è di per sé concreto, nel senso che egli sta toccando proprio lei, ma insieme metaforico ed entrambi possiedono la coscienza del gioco e sanno che quest'atto non implicherà nulla nella loro relazione personale. Proprio per questo motivo la cornice teatrale offre ai suoi partecipanti la possibilità di concedersi di vivere emozioni forti. Lo spettacolo, privato del gioco finzionale e del contesto mitico che continuamente viene sollecitato, scadrebbe nel letteralismo o si apparenterebbe al parateatro. Cito dal diario di lavoro di Massimo Munaro:

Nulla mi infastidisce di più che il letteralismo. A teatro una carezza deve rimanere sempre a qualcos'altro. Certo, c'è sempre il rischio che uno spettatore trascenda... Quante volte uno spettatore è uscito da un nostro spettacolo dicendo "nessuno mi ha mai amato così..." o altre facezie del genere. In un certo senso dovrebbe accadere sempre che lo spettatore si innamori degli attori, ma in sen-

³³ P. Mariani, introduzione a E. Goffman, *Espressione e identità. Gioco, ruoli, teatralità*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 12.

³⁴ Cfr. V. Turner, *La foresta dei simboli*, Brescia, Editrice Morcelliana, 1976.

³⁵ S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1969.

so metaforico naturalmente, traslato. Non avrebbe alcun senso cercare di portare fuori ciò che letteralmente si è vissuto dentro.[...] si dimentica che spesso un atto teatrale sommamente metaforico può produrre più trasformazioni di tanti atti letterali. Credo che uno dei grandi problemi del teatro, in questi tempi oscuri, è di avere completamente perso la capacità di attivare pienamente – come insegna Dioniso – la sua natura simbolica. Qui si oscilla dalla palese finzione, al letteralismo pietistico. Questa teatralità tremendamente finta o questa verità da reality (dove un attore interpreta solo se stesso) dovremo lasciarla alla televisione. Il teatro è un'altra cosa³⁶.

Per questo motivo nel Teatro del Lemming esistono alcune semplici regole che valgono per coloro che lavorano nella compagnia. La prima regola è che in scena non accade mai nulla di irreparabile, ad esempio non vengono uccisi animali e non si compiono atti sessuali. La seconda è che gli attori non incontrano mai gli spettatori prima o dopo l'evento (in particolare per quanto riguarda la *Tetralogia*). La terza regola vale fra attori e spettatori e ugualmente fra coloro che partecipano ai seminari: è vietato avere relazioni sentimentali. Cito la testimonianza di un'attrice dell'*Edipo*:

Cos'è che rende libero lo spettatore nel vivere pienamente questo accadimento? E come possiamo proteggere lui e noi da quello che avviene nel tempo e nello spazio di Edipo? Credo che quando uno spettatore entra nel luogo di Edipo, il respirare insieme quest'aria di sacralità che avvolge tutto sia come un patto di sangue tra noi e lui, un essere testimoni segreti e contemporanei delle sue ma anche delle nostre fragilità, in una dimensione di assenza di giudizio. Questo è un patto inscindibile che se dovesse venire meno lascerebbe gli uni agli altri un peso insopportabile. Cioè... a me non mi importa niente di quel certo spettatore al di fuori di quello spazio/tempo/accadimento. Ed è per questo che posso essere vera, sentirlo, attraversarlo e condurlo fino in fondo facendolo in modo che questo momento sia solo suo e irripetibile³⁷.

Teatro di relazione: ovvero per una po-e/li-tica della presenza e della cura

Una definizione di teatro molto cara al Lemming è mutuata dal pensiero di Jerzy Grotowski ed è quella che lo descrive per sottrazione. È possibile fare teatro senza sipario, senza luci, senza costumi, senza testo, ma non è immaginabile praticarlo senza almeno un attore e uno spettatore presenti allo stesso momento nello stesso spazio. O come scrisse Peter Brook nell'incipit del suo *Lo spazio vuoto*: "Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio ad un'azione teatrale"³⁸. Questa definizione fa del teatro un'arte del tutto singolare. Infatti possiamo leggere un libro anche se il suo autore è deceduto un secolo fa, possiamo guardare un film e gli attori non sono lì presenti dietro allo schermo, guardiamo un quadro di Marc Chagall, ma lui non è lì con

³⁶42 Dal diario di lavoro di Massimo Munaro. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

³⁷43 Dal diario di lavoro Mariagrazia Berdascino. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

³⁸ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 21.

noi se non attraverso la sua opera, oggi, grazie alle nuove tecnologie, possiamo ascoltare qualsiasi genere musicale chiusi nella nostra stanza, ma è impossibile assistere a uno spettacolo teatrale senza essere costretti ad uscire dalle mura di casa e recarsi all'ora e nel luogo indicati dove si terrà l'evento. Il teatro è per definizione l'arte della *con-presenza*, un'arte la cui identità non può darsi se non nell'incontro con un "tu". Porre l'accento su questa caratteristica fondamentale del teatro e spingerla alle sue estreme possibilità è, per il Teatro del Lemming, una scelta politica.

Ora, è evidente che nella società contemporanea questa *con-presenza* è sempre meno richiesta e meno necessaria, poiché esistono raffinati strumenti in grado di mediare, di trasportare i pensieri, le parole, le immagini, i suoni. Il loro compito è quello di mediare appunto, cioè di fraporsi fra le persone per creare un collegamento virtuale. Tuttavia l'altra faccia di questo ponte mediatico è uno scudo, una barriera, una difesa, una distanza, una *non-presenza*.

Lo sviluppo e la diffusione dei mezzi di comunicazione, in particolare la televisione, internet, i display dislocati ovunque, hanno provocato una proliferazione e una saturazione di immagini. Giacomo Fronzi, nel suo libro *Contaminazioni* dedica un capitolo a quello che lui chiama *teatro relazionale*, all'interno del quale descrive l'esperienza artistica del Teatro del Lemming:

L'uomo di oggi si è abituato a non considerare vere neppure le sequenze realizzate dal vivo, dal momento che precedentemente gli sono state sottoposte sequenze nient'affatto vere, ma come tali offerte alla sua attenzione. [...] Entra in gioco, così, lo statuto dell'immagine, la sua responsabilità etica, la sua capacità di rendere testimonianza e di "dire la verità". La ricaduta negativa di questa distorsione e corruzione sul sentire comune, sulla sensibilità generale è evidente³⁹.

Allora qual è il ruolo politico del teatro, nella società contemporanea, l'unico tempo che a quest'arte sia concesso di vivere? Cito Massimo Munaro:

La sfida che il teatro oggi deve cogliere, opponendosi nella sua marginalità allo strapotere mediatico, è quella di restituire allo spettatore un'altra modalità, un luogo in cui sia possibile a ciascuno di noi una partecipazione emotiva e relazionale finalmente attiva. Solo a questa condizione il teatro, a mio avviso, può rispondere oggi ad una reale funzione pubblica, e far sì che la sua marginalità risulti feconda e gravida di qualche possibile trasformazione⁴⁰.

Il Teatro del Lemming ha deciso di seguire la propria utopia e di praticare un teatro relazionale o, come lo stesso Munaro lo ha denominato, un *teatro dello spettatore*, che sappia esaltare all'estremo la necessità della presenza e della partecipazione. In tutti gli spettacoli della *Tetralogia*, ad esempio, l'evento è ridotto al minimo della sua povertà: niente luci, niente tecnica, niente teatro (tutti questi lavori possono essere agiti anche in spazi non teatrali). Minata dunque qualunque possibilità di mediazio-

³⁹ G. Fronzi, *Contaminazioni. Esperienze estetiche nella contemporaneità*, Milano, Mimesis, 2010, p. 176.

⁴⁰ M. Munaro, *Per una ridefinizione del concetto di teatro pubblico*, in "VeneziaMusica e dintorni", 2012.

ne, ciò che entra davvero in campo negli spettacoli della *Tetralogia* sono i corpi, quelli degli attori e quelli degli spettatori e la loro interazione. E poiché dire corpo per i greci significa dire anima, allora sono le anime e i corpi che dal debutto di *Edipo* cominciano, sotto l'aura e la guida del mito, ad incontrarsi nelle drammaturgie del Lemming. La pratica di questo "metodo" si fonda sulla capacità di ascoltare lo spettatore, di dedicare a lui e solo a lui l'evento, di prendersi cura dell'altro in un'ottica del tutto disinteressata. Lo spettacolo cessa di essere un'esibizione, per farsi dono. La pratica di questo teatro "per pochi", partecipativo, relazionale, emotivo è per il Lemming un atto politico.

Infatti, se il teatro, paragonato ai mezzi di comunicazione di massa, non ha alcun potere numerico, esso può riscattarsi valorizzandosi come processo artigianale in grado di darsi come esperienza significativa, trasformativa e, perché no, memorabile per ogni singolo partecipante.

Sono convinta che nel tempo in cui viviamo, dove l'immobilità e l'inaridirsi di ogni movimento interiore sembrano essersi impossessati delle persone e aver preso in ostaggio anche l'ultimo barlume di senso comune, sia necessaria non solo una radicale inversione di marcia, quanto un ritorno a quella verità, a quella necessità e a quell'urgenza che muovono l'intero lavoro del Lemming, trovando in esso un respiro profondo. Credo davvero fortemente che un certo tipo di teatro possa avere una capacità di cambiamento sulle persone, continuo a viverlo sulla mia pelle attraverso queste esperienze. E credo altrettanto fortemente nelle rivoluzioni che cominciano nel cuore di pochi...

Grazie⁴¹.

3. 2003-2014: il teatro come rito collettivo

Odisseo. Viaggio nel teatro per trenta spettatori, ultimo movimento della *Tetralogia*, si presenta come un vero e proprio naufragio sensoriale. Il gruppo degli spettatori è esploso nello spazio scenico, così come la trama dell'*Odissea*: tutto, ogni singola tappa del mito, accade in modo sincronico e ciascuno spettatore porta simbolicamente in sé l'identità frammentata dell'eroe del lungo viaggio. Solo alla conclusione dello spettacolo, il gruppo degli attori e quello degli spettatori si trova riunito: una tavola colma di frutta ed illuminata dalla fioca luce delle candele li accoglie. Ora, attori e spettatori, seduti gli uni di fronte agli altri, possono in fine riconoscersi. Così si chiude la *Tetralogia* del Lemming. Una fine che presagisce un inizio. Perché proprio attorno al concetto di comunità si apre una nuova fase creativa per il Lemming. Infatti, nonostante seguano due postfazioni, *A Colono. Rito augurale per spettatore solo* e *L'Odissea dei bambini. Viaggio nel teatro per venti bambini di tutte le età*, nel finale di *Odisseo* il Lemming si lancia in una nuova sfida: creare spettacoli dedicati non più al singolo, ma alla *comunità*. Quali sono le condizioni che permettano, almeno a teatro, la costruzione di una comunità *altra* rispetto alla dimensione infera della vita pubbli-

⁴¹ Dal diario di lavoro di un'allieva dell'*Edipo dei Mille*. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

ca a cui siamo abituati? Ecco il nodo centrale di questa terza macro fase della poetica del Teatro del Lemming.

Il primo di questi lavori dedicati alla riflessione sulla società contemporanea è *Nekyia. Viaggio per mare di notte. Inferno. Purgatorio. Paradiso* (2006). Ispirato alla Divina Commedia dantesca, *Nekyia* è, a mio parere, uno degli spettacoli più radicali, insieme a *Edipo* e *A Colono*, di tutta la produzione artistica del Lemming. La gestazione dell'opera compiuta durò quattro anni. Nella prima fase di questo processo Munaro e i suoi attori⁴² furono impegnati in una fedele reinvenzione teatrale del testo dantesco. Lo studio sull'*Inferno* diede vita a una serie di spettacoli audaci, dove emergevano una critica spietata alla società contemporanea, e in particolare a quella italiana, l'incapacità umana di instaurare relazioni sincere, l'indifferenza, il berlusconismo, la fraudolenza delle immagini e della comunicazione, la realtà mediata e solipsistica di gran parte della nostra vita, il dolore della perdita e, nel punto più freddo dell'universo, stavano le immagini, allora davvero ustionanti, delle torture di Abu Ghraib. Nacquero così *Inferno - i primi sette canti*, *Inferno - fino a diciassette* e *Inferno - i trentaquattro canti*. In questi lavori il pubblico (una cinquantina di spettatori) si trovava dentro o di fronte alla scena ed era coinvolto, in qualità di testimone attivo nei fatti che accadevano tutt'intorno.

Ricordo bene *Inferno - fino a diciassette*. Era il primo spettacolo del Lemming che vedevo. Il regista ci fece entrare nella sala uno alla volta da una porta secondaria. E quando questa sbatté alle mie spalle fui avvolto dal buio. E nel buio un cane abbaia feroce. L'acqua, la terra, il fuoco, le candele, le patate: molti degli elementi stilistici del Lemming si ricomponivano in queste visioni cruente e poetiche, apparizioni sensoriali, vicine, carnali, umane e politiche. Il processo di lavoro sull'*Inferno* fu durissimo. Le prove mettevano gli attori in una condizione di grande fragilità. I primi studi non vennero ben accolti dalla critica. Per giunta, in quegli anni il gruppo perse un altro elemento fondamentale: Roberto Domeneghetti, grande consigliere oltre che amico di Munaro, si spense improvvisamente nel febbraio del 2003.

Così, per la seconda volta nella storia del gruppo, accadde un vero e proprio ricominciamento. Tutto il gruppo di attori che aveva partecipato alla ricerca dantesca abbandonò il progetto. Al trio storico del Lemming, Munaro - Tommasini - Bertagnon, si aggiunsero nuove leve e la sperimentazione dantesca continuò fino a raggiungere la sua forma compiuta. A *Nekyia. Viaggio per mare di notte* possono partecipare solo diciassette spettatori, i quali, per poter avere accesso all'evento, devono portare qualcosa da mangiare. L'intero spettacolo, *Inferno. Purgatorio. Paradiso* dura due ore e può essere replicato fino a un massimo di due volte al giorno. La prima parte, il solo *Inferno*, è frontale, prevede cioè una drammaturgica passività del pubblico, e può essere presentato anche da solo. Le altre due parti sono semplicemente offerte, non esiste cioè un biglietto di ingresso, sono "un omaggio" della compagnia agli spettatori, come si legge

⁴² Gran parte degli attori che parteciparono a questo processo creativo abbandonarono l'avventura prima della sintesi finale dell'opera. Oggi molti di loro lavorano da soli o hanno formato altri gruppi teatrali: Luca Brinchi e Roberta Zanardo hanno fondato il collettivo Santasangre, Isadora Angelini e Luca Serrani sono il Teatro Patalò (e collaborano con César Brie), Marco Cantori e Francesca Cola portano avanti, ciascuno per conto proprio, un progetto teatrale.

nella comunicazione affissa nella biglietteria del teatro. Non tutti devono necessariamente entrare a “vederle”. Infatti, se l'*Inferno* è una condizione umana e sociale nella quale siamo tutti immersi e della quale dobbiamo tutti in qualche modo rispondere, il *Purgatorio* e il *Paradiso* sono lavori dedicati solo a coloro che vogliano rischiare, mettere in discussione il loro statuto di spettatori e di cittadini passivi e tentare anche solo per qualche minuto, di praticare un altro modo di stare insieme in una piccola comunità teatrale. Alla fine dell'*Inferno* gli spettatori vengono accompagnati fuori, un'attrice espone loro le condizioni fondamentali per l'accesso alla seconda e alla terza parte del lavoro. “Ora vi chiameranno uno alla volta da questa porta, ma ci sono alcune condizioni perché voi possiate entrare. La prima è che dovrete aspettare assolutamente in silenzio, la seconda è che dovrete spogliarvi completamente nudi e indossare una veste bianca. Se ve la sentite potete continuare, altrimenti il vostro viaggio finisce qui. Dovete aspettare in silenzio”⁴³. Poi il piccolo gruppo di astanti resta solo per qualche momento, il tempo per ciascuno di decidere se accettare e continuare, o andarsene. C'è chi abbandona e se ne va, c'è chi resta e entra, e chi non rispetta le condizioni e non viene fatto entrare. Ancora una volta, il Lemming mette in crisi il sistema tradizionale di fruizione dell'opera e afferma con rinnovata convinzione la necessità di un teatro vivente, sincero, provocatorio, partecipativo.

Il tema della partecipazione sociale, umana, politica e teatrale è al centro, oltre che di *Nekyia*, di tutti i lavori di questa fase artistica del Lemming. In particolare “la scelta” è la materia intorno alla quale ruotano le opere di questo periodo. Infatti Munaro torna alla sua passione per l'esistenzialismo francese, mettendo in scena un dittico che chiama, in omaggio a Camus, *Il rovescio e il dritto* (2005-2006), composto rispettivamente da *A porte chiuse*, ispirato all'omonimo testo di Jean Paul Sartre, e *Il sangue degli altri*, ispirato al romanzo di Simone De Beauvoir e alla resistenza partigiana italiana della Seconda guerra mondiale. Due facce della stessa medaglia: il primo mette in scena ancora una volta la condizione infera dei rapporti umani, il secondo invece è la storia di una comunità che rifonda e riformula le proprie relazioni a partire dalla *rivolta*. *La scelta*, la partecipazione, l'assunzione di responsabilità, il “no” dell'uomo in rivolta di Albert Camus, mostrano il cammino per la costruzione di un altro tipo di comunità.

Il Lemming vuole praticare, in questa fase, un teatro che possa essere strumento per agire sulla realtà. Nella *Tetralogia*, come si è visto, il potenziale trasformativo stava nella ricerca di una relazione con l'individuo che fosse autentica, basata sulla sincerità, la crudeltà e la cura. Qui il Lemming punta invece a muovere le coscienze. O, come meglio scrisse Bertolt Brecht, a proposito del ruolo dello spettatore:

Egli verrà accolto anche in teatro come il grande trasformatore, in grado di intervenire nei processi naturali e sociali, non più destinato a subire il mondo, ma a dominarlo. Il teatro non tenterà di ubriacarlo colmandolo di illusioni, di fargli dimenticare il mondo, di conciliarlo con il proprio destino, ma d'ora innanzi, gli porrà davanti il mondo perché egli vi metta mano⁴⁴.

⁴³ Testo tratto da *Nekyia. Viaggio per mare di notte*, 2006. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

⁴⁴ B. Brecht, *Il teatro sperimentale*, ora in F. Cruciani - C. Falletti *Civiltà teatrale del XX secolo*,

In tutti questi spettacoli del Lemming lo spettatore viene spinto alla scelta. Nel caso di *Il rovescio e il dritto*, la decisione è lasciata metaforicamente nelle mani degli spettatori che si trovano, sia nella conclusione di *A porte chiuse* che in quella del *Sangue degli altri*, all'esterno del teatro, soli, gli uni di fronte agli altri. Il pubblico viene lasciato così a un finale aperto e sospeso che suggerisce in entrambi casi una scelta: nel primo, la possibilità di continuare nella vita quotidiana di ciascuno l'orrore delle relazioni infere, e nel secondo la opportunità di portare nelle stesse un cambiamento.

Nel successivo *Antigone* (2009) gli spettatori sono posti nella situazione di dover scegliere pubblicamente, cioè dinnanzi all'intera comunità di astanti, da che parte stare. Da un lato c'è Creonte, un personaggio rassicurante che parla in modo pacato e che li invita a restare seduti convenzionalmente in platea. Dall'altro si trova Antigone, una giovane dal capo velato che in una lingua incomprensibile, ma con grande empatia e trasporto, li sprona a seguirla sul palcoscenico, a togliersi le scarpe, a indossare una tunica e un velo in testa. Qui il pubblico ha il ruolo del coro, una *polis* teatrale che viene spinta a schierarsi, a scegliere tra la ragione della legge e quella del cuore.

Nel mondo globalizzato nel quale viviamo non c'è alcun posto per un sentire comunitario. Perciò affidare il ruolo del coro direttamente agli spettatori implica rivendicare la possibilità del teatro di porsi oggi come forma attiva di resistenza, riaffermando la sua funzione di specchio critico del mondo e insieme luogo di una sua possibile trasformazione⁴⁵.

È evidente che la scelta cui è sottoposto qui lo spettatore non è più quella personale dell'*Edipo*, quando può accettare o rifiutare il morso di una mela che gli viene offerta dalle labbra dell'attore. Qui viene ora spinto a fare un atto o a prendere una posizione *pubblicamente*.

Subito dopo *Antigone*, è avvenuto per il gruppo l'incontro con l'*Amleto* shakespeariano. Questo testo sembrò rispecchiare perfettamente la frustrazione di chi, in quegli anni (lo spettacolo *Amleto* debuttò nel settembre del 2010), si sentiva saturo della corruzione del sistema politico italiano e al contempo non riusciva a trovare i mezzi opportuni per partecipare alla vita pubblica o tentare di cambiare le cose. Ecco cosa scrive Massimo Munaro a proposito del suo spettacolo:

Amleto è condannato a vivere in un mondo rovesciato. Ogni valore è stato sostituito da una copia rivoltante. Ogni cosa dotata di senso è stata ridotta a una recita sinistra. Il mondo di Amleto, come il nostro, non solo cospira a desacralizzare tutto ma rende ciò che consideravamo sacro una farsa sempre più abietta.[...] In Amleto ritroviamo la nostra solitudine, ancor prima che di spettatori, di cittadini. Se è vero che in una democrazia la regalità dovrebbe appartenere a ciascun cittadino, allora davvero ci sentiamo tutti soli e impotenti come questo triste principe che non conta nulla.

Se Amleto è Principe lo è, come noi, soltanto in quanto erede. Erede di una potenza nobile che ora appare irrimediabilmente corrotta: "C'è del marcio in

Bologna, Il Mulino, 1986, p. 263.

⁴⁵ Dal foglio di sala di *Antigone*, marzo 2009. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

Danimarca”. Erede di un padre che ha il suo stesso nome, e il cui destino egli è chiamato a compiere. Perché il destino dei figli, come per Amleto, è quello di risolvere quello che i padri hanno lasciato come irrisolto⁴⁶.

L'*Amleto* del Lemming è onirico e provocatorio. La trama è data per nota e la narrazione “è fuori di sesto”. I quadri si susseguono in una dinamica spiazzante poiché ciascuno di essi è stato ideato con uno stile differente: dal naturalismo, al grottesco, alla visione simbolica. Il pubblico seduto in platea viene letteralmente bombardato da immagini e suoni. Gli attori provocano e deridono gli spettatori nella loro immobilità e così facendo deridono se stessi e il loro ruolo di cittadini e di “eredi”. L'accento è posto sul gioco finzionale e metateatrale. Qual è il compito del teatro e degli attori, quando la politica è mossa dalla finzione, dall'illusione, dalla menzogna, dalla spettacolarizzazione? Il teatro, sembra suggerire il lavoro del Lemming, deve essere, come per Amleto, lo strumento “per prendere in trappola” la coscienza dello spettatore.

Al violento antagonismo che si instaura tra pubblico e attori in *Amleto*, il Lemming ha cercato una risoluzione in *Giulietta e Romeo. Lettere dal mondo liquido*. Questo lavoro è ispirato sì al dramma shakespeariano ma anche al pensiero del sociologo Zygmunt Bauman⁴⁷. E, pur avendo delle analogie con il lavoro precedente, se ne distacca ampiamente per forma e stile. Qui del testo di Shakespeare non è rimasto davvero nulla. I due giovani eroi sono presi come modello archetipico della giovinezza che pur di seguire il suo amore, o i suoi ardori, si batte con tutta se stessa, talvolta fino alle estreme conseguenze dell'atto. Le diciassette scene di cui si compone questo spettacolo sono lettere scritte dal regista e dagli attori per raccontare storie e sogni di oggi, frammenti di un desiderio granitico che non si dissolve nella precarietà della società contemporanea. Come si legge in una recensione sul lavoro:

Vediamo Shakespeare rilucere in filigrana, dentro ai testi di altri, dentro ai pensieri di altri, dentro alle parole di Keats, dentro ad altri tempi, ad altri spazi, dentro agli stessi universali sentimenti di amore e di odio, dentro agli stessi eventi e ricorsi della Storia, così rissosi, così rabbiosi, così brutali. Diciassette quadri, diciassette scene cesellate accurate appassionate, costruite sulla struttura shakespeariana di Giulietta e Romeo, si sovrappongono alla fisionomia di Shakespeare, la velano e la disvelano, interpretando con ardore il testo, riuscendo ad afferrarlo, ad acciuffarlo e a sgranarne il cuore: non l'amore sdolcinato che ci hanno dato a bere, non la banalità immortale di due fidanzatini qualunque con velleità suicide. Ma la potenza e l'irruenza e la veggenza di due persone che hanno irradiato la forza del proprio amore, l'hanno fatta traboccare, hanno inondato schiere intere di eserciti, di oppositori, di schieramenti di detrimenti al loro incrollabile amore. Morde al cuore Shakespeare la domanda che rimbomba in sala: “E tu? Che cosa saresti disposto a fare per salvare il tuo amore?”⁴⁸

⁴⁶ Dal foglio di sala di *Amleto*, settembre 2010. Archivio del Teatro del Lemming, Rovigo.

⁴⁷ Z. Bauman, *Cose che abbiamo in comune. 44 lettere dal mondo liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

⁴⁸ A. Trevisan, *Giulietta e Romeo. Lettere dal mondo liquido / Teatro del Lemming*, in “Multiculti”, 30 luglio 2014.

La società contemporanea e la dimensione del conflitto

Nei lavori di questa terza fase poetica, la compagnia modifica in parte il proprio approccio al mito. Infatti, se le drammaturgie della *Tetralogia* traducevano fedelmente il mito nel linguaggio teatrale, in una dimensione esistenziale direi quasi “atemporale”, qui i miti sono presi piuttosto come modelli dei quali è possibile rintracciare i segni nelle nostre vite contemporanee.

Con questa terza fase della sua sperimentazione il Lemming ha scelto una via assai scomoda. Nell'intimità del rapporto relazionale che si instaura nella *Tetralogia*, lo spettatore “solo” si concede naturalmente di trasgredire le regole della sua quotidianità, e allora, ad esempio, accetta sempre di togliersi le scarpe e di lasciarsi andare all'intimità di sguardi e contatti con persone sconosciute. Ma quando la radicalità della poetica Lemming è posta in modo pubblico, ecco che la massa anonima di spettatori si difende. In particolare spettacoli come *Nekyia*, *Antigone* e *Amleto* hanno suscitato nel pubblico molto del fermento e del conflitto che volevano provocare. Questi non sono lavori rassicuranti o confortanti. Piuttosto mirano sempre a mettere lo spettatore in una posizione di difficoltà, in cui, come si è detto, è costretto a schierarsi, a prendere una posizione, a fare una scelta anche se non esplicita, perlomeno interiore. L'obiettivo di queste drammaturgie è quello di sollevare il conflitto in essere, seppure spesso latente, nelle comunità. E per tale motivo esse non sono meno radicali dei precedenti lavori della *Tetralogia*. Infatti, mentre il pubblico esce da questi spettacoli mediamente turbato, ma felice di aver partecipato, sovente, al contrario, organizzatori ed operatori teatrali rifiutano l'evento giudicandolo inappropriato o rischioso per il loro pubblico. Dei critici o degli operatori teatrali che hanno preso parte a *Nekyia* per esempio, pochissimi hanno deciso di vedere lo spettacolo nella sua interezza.

Estremo fu il caso della reazione che provocò *Antigone* in una replica tenutasi nell'autunno 2009 a Feltre, in provincia di Belluno. Lo spettacolo venne infatti presentato in luogo assai diverso dalla stretta cerchia dei circuiti della sperimentazione. Qui l'organizzatore della serata, senza aver mai visto lo spettacolo prima di presentarlo nella propria stagione, il giorno dopo la rappresentazione scrisse una lettera ai giornali in cui prendeva pubblicamente le distanze dal lavoro. Su blog e quotidiani (persino nei manifesti appesi fuori dalle edicole!) si scatenò un vero e proprio violento dibattito teatrale sul significato e la funzione del Teatro. Gli spettatori che avevano partecipato alla serata si batterono in difesa dell'opera contro una piccola schiera di conservatori delle abitudini teatrali. A seguito di quest'episodio il Lemming scrisse una lettera indirizzata a tutti i teatranti e ai teatri italiani, di cui cito un estratto significativo del modo di praticare il teatro da parte di questa compagnia:

Era l'ottobre del 1920. Vsevolod Mejerchol'd proclamava l'“Ottobre teatrale”, la rivolta completa del teatro. In quegli anni, in Russia, la gente soffriva davvero: il cibo scarseggiava, si moriva di freddo. Eppure, in questo sfondo di desolazione e miseria, il teatro conosceva uno dei suoi periodi di massima vitalità: si credeva profondamente nel suo valore sociale e politico, nella sua forza dirompente, nelle sue potenzialità rimaste inesprese. È ancora ottobre, sono passati

quasi novant'anni da allora, e lo scenario teatrale, oltre che quello politico, ci appare quasi antitetico: mentre assistiamo in Italia al progressivo restringimento di libertà fondamentali i teatri occupano le città per lo più come semplici luoghi di intrattenimento, spazi di consumo perfettamente innocui inseriti all'interno del "mercato". Sempre più si parla di imprenditoria dello spettacolo, di mode e di tendenze e il pubblico, all'uscita dalle sale, ci appare tutt'altro che sconvolto o turbato, semmai si mostra annoiato, indifferente, tranquillo. [...] per chi fa teatro e nel teatro ci crede, come può non accendersi una luce nel momento in cui il teatro smette di essere innocuo e viene riconosciuto finalmente nella sua natura dirompente, una natura che è in grado di scuotere gli animi, di creare spazi di discussione, di dialogo e di riflessione pubblica? Come si può non sperare, piuttosto che disperare, nel momento in cui la teoria si fa pratica? [...] a Feltre il pubblico è rimasto in teatro per oltre cinquanta minuti alla fine dello spettacolo a discutere, a confrontarsi, a parlarsi⁴⁹.

Qui si aprirebbe una grande riflessione sulla ricerca teatrale, sulla sua produzione, certamente, ma anche sulle condizioni della distribuzione e dell'ospitalità teatrale. Mi ricollego alla premessa posta all'inizio di questo testo e concludo affermando che è parte fondamentale della poetica del Teatro del Lemming la volontà di praticare con coerenza un teatro al cui centro sia posto lo spettatore. Uno spettatore che non è mai imbonito o rassicurato ma di cui sempre ci si prenda cura.

⁴⁹ M. Munaro, *NOIA DI STATO / STATO D'ASSEDIO lettera da un teatro ai teatri italiani*, ottobre 2009, archivio del Teatro del Lemming.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

DUE MAESTRI DEL NOVECENTO: MICHAIL ČECHOV e RUDOLF STEINER

a cura di Erica Faccioli

Erica Faccioli, *Michail Čechov tra Oriente e Occidente* | Fausto Malcovati, *Michail Čechov – Amleto – Steiner* | Marie-Christine Autant-Mathieu, *Steiner l'initiateur ou le théâtre comme vecteur vers les connaissances suprasensibles* | Donatella Gavrilovich, *Michail Cechov sulle orme di Nikolaj Arbatov* | Ornella Calvarese, *Michail Čechov tra proselitismo e sacrilegio* | Clelia Falletti, *Caffè, pipa e bastone. Come nasce il personaggio* | Monica Cristini, *Spiritualità e teatro. Elementi antroposofici per la tecnica dell'attore*

SGUARDI SUL TEATRO GRECO CONTEMPORANEO . SOCIETÀ, IDENTITÀ, POSTMODERNO

a cura di Theodoros Grammatàs e Gilda Tentorio

Gilda Tentorio, *Grecia chiama Italia* | Theodoros Grammatàs, *Meccanismi di rifiuto e pratiche di riscrittura della storia nella drammaturgia greca contemporanea* | Savas Patsalidis, *Oltre il moderno. Teatro greco di fine XX – inizi XXI secolo* | Ghiorgos Freris, *Il teatro greco contemporaneo e l'Europa: tendenze e prospettive* | Avra Sidiropoulou, *L'eredità del postmoderno sulla scena greca contemporanea: l'esempio di Blitz, Kanigunda, Pequod* | Dimitris Tsatsoulis, *Glossolalia sulla scena europea: un caso di transculturalismo? A margine delle esperienze di Teatro Attis e Societas Raffaello Sanzio* | Ghiorgos Pefanis, *"L'anima in strada". Il festival internazionale del teatro di strada ad Atene (ISTFEST)* | Antigoni Paroussi, *Teatro di burattini e ombre: percorsi di una tradizione popolare* | Kaiti Diamantakou, *"Vertere seria ludo", ovvero la leggerezza della parodia* | Kyriaki Petrakou, *"Nuova donna" cercasi nel teatro neogreco dal 1990 a oggi* | Alexia Papakosta, *Teatro per ragazzi in Grecia. Tendenze delle regie contemporanee.*

STUDI Carla Scicchitano, *Il teatro d'avanguardia a Roma negli anni '60 e '70. Le cantine viste da Nico Garrone* | Branko Popović, *Performance e/o teatro. Risvolti storici e teorici di un rapporto complesso* | Enrico Pitozzi, *Della corporeità. Studio sulla scena contemporanea* | Dario Tomasello, *Una via evolucionista allo studio del rito e della performance.*

INTERVENTI Marco De Marinis, *Prefazione a Claudio Meldolesi e Laura Olivi, Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble* | Julia Varley, *Una lettera per ricordare* | Selene D'Agostino, *Oltre il network. Verso una teoria arcobaleno* | Vincenza Di Vita, *Narciso a spasso nella crisi.*

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI. Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

2/3, primavera-autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO, a cura di M. De Marinis

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO, a cura di M. Consolini

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA, a cura di M. De Marinis

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO. Pagine sconosciute dell'avanguardia russa, a cura di O. Calvarese

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi*, a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste*, a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

9, autunno 2003

INTORNO A GROTOWSKI, a cura di M. De Marinis

10, primavera 2004

L'ARTE DEI COMICI. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004),

a cura di G. Guccini

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE, a cura di M. De Marinis

12, primavera 2005

"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA, a cura di F. Gasparini

e M. Marino

13, autunno 2005

SEMINARIO SULL'ATTORE, a cura di M. De Marinis

14, primavera 2006

DANZA 900, Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo, a cura di R. Mazzaglia

15, autunno 2006

ARTISTI E UOMINI DI TEATRO, a cura di E. Tamburini

16, primavera 2007

TEATRO E NEUROSCIENZE. Rapporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale, a cura di F. Bortoletti

17, autunno 2007

ARNALDO PICCHI. Iconografia di un regista pedagogo, a cura di C. Ossicini

18, primavera 2008

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM. Due seminari del gruppo di lavoro,

a cura di M. De Marinis

19, autunno 2008

FRA CINEMA E TEATRO, a cura di G. Martini

20, annuario 2010

TEATRI DI VOCE, a cura di L. Amara e P. Di Matteo

21, annuario 2011

ON PRESENCE, a cura di E. Pitozzi

22, annuario 2012

REALTÀ DELLA SCENA. GIORNALISMO / TEATRO / INFORMAZIONE

TEATRO E STORIA
35-2014

L'altra metà dell'Odin

Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2014*

Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*

Samantha Marenzi, *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*

Teatro Valle Occupato, *Spaziare senza spazio. Lo sforzo di qualche visione*

Teresa Megale, *Migrazioni artistiche. I Gherardi dalla Toscana alla Francia*

Delia Gambelli, *Franca Rame. Lettera 66*

Odin 50 – Dossier

Premessa (M.S.)

Parte prima. Dalla parte di chi guarda

Raimondo Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*

Materiali (1): *Cinquant'anni*. Un'immagine di Tommy Bay dallo spettacolo per il cinquantesimo compleanno dell'Odin; Else Marie Laukvik parla dei primi giorni di lavoro all'Odin Teatret (2009); lettera dalla Norvegia di Eugenio Barba al fratello Ernesto (1965); lettera di Francesca Romana Rietti dalla Polonia

Eugenio Barba, *Parole nuove per antichi sentieri*

Materiali (2): *Frammenti da una biografia*. Ritaglio stampa (1965); Jens Kruuse su *Ornitofilene* (1965); Scheda sull'Odin Teatret; Eugenio Barba sulla fondazione dell'Odin (2011); Presentazione di una rivista al Consiglio nazionale della ricerca norvegese (1964)

Mirella Schino, *La ragazza con la pistola. Spettatori dell'Odin*

Materiali (3): *Il morso dell'Odin*. Disegno da *Ferai* di Iben Nagel Rasmussen (1969); Fabrizio Cruciani (1989), Ferdinando Taviani (1994), Nicola Chiaromonte (1969), Claudio Meldolesi (1979) parlano della reazione degli spettatori al morso dell'Odin

Gianandrea Piccioli, *Compleanno. Lettera 67*

Materiali (4): *La vita cronica*. Un'immagine de *La vita cronica* (Jan Rüz, 2011); interventi sull'ultimo spettacolo dell'Odin di Sofia Monsalve (2011), Pierangelo Pompa, Ana Woolf, Raúl Iaiza

Ferdinando Taviani, *Il buio è una via* (1997)

Materiali (5): *Riflessioni su teatro e politica*. Schizzo per la scenografia del primo lavoro teatrale di Eugenio Barba in Polonia (1961); parlano il sindaco di Holstebro (2014) e Claudio Meldolesi (1998); Iben Nagel Rasmussen, testo di *Itsi Bitsi* (1991)

Ferdinando Taviani, *Il teatro che vive a Holstebro* (1983)

Materiali (6): *Lontano dal teatro*. Tony D'Urso: Odin in Sud Italia (1975); lettere sulla pratica del «baratto» di Gianandrea Piccioli e di Eugenio Barba (1975)
Miguel Rubio, *Sobre vivir en Grupo*

Materiali (7): *Incontri*. Judith Malina ed Eugenio Barba (Fiora Bemporad, 1994); lettera di Andre Gregory (1976); lettera di Jean Darcante (1976); Eugenio Barba, *Terzo Teatro* (1976); lettera di Renzo Vescovi (1985)

Alberto Grilli, *35 anni di teatro condiviso. Lettera ai compagni attori del Teatro Due Mondi*. Lettera 68

Materiali (8): *Lavoro d'attore*. Uno scatto di Roald Pay (1972); Torgeir Wethal parla del lavoro d'attore sui personaggi nella logica di un gruppo teatrale (1989)