

Angelo Romagnoli

After the Empty Space: from Traditional Settings to New Creative Ecologies

In molti saggi di questo focus ricorre l'incipit con cui Peter Brook apriva il suo celebre *The Empty Space*: «I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged»¹. La varietà degli intendimenti di questa frase, non così autoevidente come si vedrà, sembra dirci che la “definizione” è in realtà il nome del mistero: il “fatto atomico” del teatro, un fenomeno che si fonda sulla divisione del lavoro cognitivo tra chi agisce e chi guarda e nella simultaneità di azione e osservazione, si radica tanto nelle convenzioni culturali quanto nel corredo neurocognitivo umano². La capacità propria dei mammiferi superiori di rappresentare lo spazio in modo supramodale – ossia integrando informazioni sensoriali diverse – permette di intendere un'azione in uno spazio come un nucleo di senso capace di costruire e trasmettere informazione e, di conseguenza, premesse di significato³. In questa prospettiva, l'azione teatrale si configura come una forma archetipica di comunicazione, dove lo spazio vuoto diventa luogo tramite intenzione, interpretazione ed evoluzione della sua disposizione. A distanza di quasi sessant'anni dalla pubblicazione del libro di Brook, è utile provare a comprendere le trasformazioni dello spazio della performance nella pratica artistica contemporanea.

Se ogni epoca drammatica determina un'architettura teatrale in accordo con i

¹ P. Brook, *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York, Atheneum, 1968, p. 9.

² A. Romagnoli, *Notes on the Three Spaces of the Actor*, in «Culture Teatrali», 2022/2223, nn. 31-32, pp. 406-426.

³ Cfr. A. Postma e J.M. van der Ham, *Neuropsychology of Space: Spatial Functions of the Human Brain*, Cambridge (MA), Academic Press, 2016, pp. 267-303; J. Crivelli-Decker *et al.*, *Goal-Oriented Representations in the Human Hippocampus During Planning and Navigation*, in «Nature Communications», XIV, 2023.

propri bisogni forse non c'è mai stato prima un tempo in cui lo spazio della performance sia stato tanto sollecitato e informato dai cambiamenti tecnologici e socio-economici coevi⁴. I fenomeni di gentrificazione, il costo decrescente dell'accessibilità alle nuove tecnologie mediali e la loro pervasività hanno cambiato le economie legate allo spazio della performance trasformando in maniera radicale le geografie della produzione artistica⁵. Su queste trasformazioni lente, inesorabili e talvolta banalmente ideologiche come i tagli alla cultura degli ultimi trent'anni, si è innestato l'impatto rapidissimo e devastante della pandemia del Covid-19 durante la quale il divieto di assemblee pubbliche e le restrizioni alle relazioni in presenza hanno portato ad escogitare ed esperire contromisure che sono state introiettate nell'ecosistema della creazione artistica e del *performer training* in maniera straordinariamente rapida. La trasformazione in corso era ed è evidente, ma la sua estensione non è affatto ovvia.

D'altra parte, ogni tentativo di afferrare il problema dello spazio rivela inevitabilmente i limiti epistemologici delle diverse competenze che partecipano all'ecosistema teatrale: artistiche, organizzative, tecniche, critiche. Lo spazio del teatro è un'ecologia relazionale complessa, dove diversi universi professionali si sovrappongono e interagiscono, generando un sistema le cui proprietà emergenti sono modulate dalle variabili socioculturali, linguistiche e geografiche in cui si manifesta. Questa concezione ecosistemica dello spazio del teatro implica una prospettiva enattivistica, dove ogni agente contribuisce alla costruzione di un ambiente cognitivamente e operativamente distribuito⁶. La ricostruzione analitica degli avvenimenti non può che avvenire per somma di diverse prospettive ed è quasi certamente destinata a rimanere parziale.

Questa rapida mutazione spaziale, diversa rispetto allo *Spatial Turn* degli anni Novanta del secolo scorso⁷, costituisce il desiderio di investigazione che ha dato origine al titolo *After the Empty Space: from Traditional Settings to New Creative Ecologies* di questo focus, mutuandolo dalla nona edizione dell'International Platform for Performer Training (IPPT)⁸, tenutasi per la prima volta in Italia nel gennaio 2023 presso la Fondazione Orizzonti di Chiusi⁹.

⁴ Cfr. F. Cruciani, *Il teatro che abbiamo in mente. Appunti per un architetto*, in «Teatro e Storia», VII, aprile 1992, n. 1, p. 19; Y. Nawata, Yuji, H.J. Dethlefs, *Performance Spaces and Stage Technologies: A Comparative Perspective on Theatre History*, Bielefeld, transcript Verlag, 2022.

⁵ Cfr. A. Pratt, *Gentrification, Artists and the Cultural Economy*, in L. Lees (a cura di), *Handbook of Gentrification Studies*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2018, pp. 346-362.

⁶ A. Cook, *4E Cognition and the Humanities*, in A. Newen, L. De Bruin e S. Gallagher (a cura di), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 875-890.

⁷ Cfr. K. Solga e S. Bennett, *Theory for Theatre Studies: Space*, London, Methuen Drama, 2019.

⁸ <https://performertrainingplatform.wordpress.com> (ultima consultazione: 30 ottobre 2024).

⁹ E. Kolliopoulou, *After the Empty Space: from Traditional Settings to New Creative Ecologies*, in «Theatre, Dance and Performance Training», XIV, 2023, n. 4, pp. 564-566.

L'International Platform for Performer Training è un contesto di scala europea particolarmente favorevole alle sperimentazioni: fin dalla sua prima edizione di Tampere (Finlandia) del 2014, con la sola interruzione della pandemia del 2021, l'IPPT ha costituito un appuntamento annuale tra docenti, artisti e ricercatori indipendenti, creando un canale di comunicazione tra la formazione curriculare e le conoscenze provenienti dall'attività artistica professionale e dalla formazione permanente con una formula mista di presentazioni e lavoro di sala. Con una rappresentanza prevalente di accademie e università dell'Europa centro-orientale e settentrionale¹⁰, la piattaforma dimostra attenzione verso gli aspetti etici e metodologici della pedagogia nelle arti performative e per la strutturazione metodologica della pratica artistica, sia *Practice-as-Research*¹¹ che *Practice-led* e *Practice-based*¹². Data l'occasione d'incontro in un contesto rurale inedito per la rete come quello di Chiusi e in seguito all'adozione di metodologie ibride nella precedente edizione post-COVID tenutasi presso l'Estonian Academy of Theatre and Music (EAMT) di Tallinn (Estonia), parlare di spazio e spazialità era un atto dovuto.

La scelta editoriale di «Culture Teatrali» di preferire una call for paper alla pubblicazione degli atti del convegno si è rivelata, a mio avviso, particolarmente efficace. Spesso le presentazioni della piattaforma IPPT sono costituite da progetti in fieri che non richiedono ancora un paper fondativo. Una call for papers aperta, che estendesse la riflessione operativa del *performer training* ai *Theatre Studies*, ha invece permesso un confronto su più binari tra la riflessione nordeuropea e il dibattito italiano e mediterraneo, facilitando la partecipazione e la giustapposizione di esperienze diverse. Nonostante le evidenti specificità dei singoli contributi, sono emerse regolarità interessanti: un ripensamento della centralità dell'agente performativo, una sensibilità ecologica che ricolloca il soggetto come elemento periferico all'interno di un sistema relazionale più complesso, la proliferazione degli spazi performativi come dispositivi drammaturgici emergenti con annesse rivisitazioni dei protocolli di training dell'attore/performer.

La call for papers ha invitato artisti e ricercatori italiani ed europei a proporre contributi su quattro linee tematiche:

1. la nozione di spazialità nella pratica teatrale e nel *performer training*, con particolare riferimento ad ambiti psicofisici e post-psicofisici;
2. le pratiche della spazialità nelle tradizioni performative europee ed extraeuropee;

¹⁰ Per una lista delle istituzioni che hanno preso parte all'IPPT, si veda <https://performertrainingplatform.wordpress.com/about/institutions/> (ultima consultazione: 30 ottobre 2024).

¹¹ Cfr. R. Nelson, *Practice as Research in the Arts (and Beyond)*, Springer Nature Switzerland AG, 2022; S. May, *Rethinking Practice as Research and the Cognitive Turn*, Springer, 2015.

¹² Cfr. R. Lyle Skains, *Creative Practice as Research: Discourse on Methodology*, in «Media Practice and Education», XIX, 2018, n. 1, pp. 82-97.

3. gli spazi di lavoro ibridi, le nuove pratiche della creazione artistica e del *performer training*;

4. le nuove ecologie creative: contesti poetici e produttivi, spazi non-antropocentrici, *Geopoetics* e cambiamento climatico nella produzione artistica e nel *performer training*.

Come sempre accade, sono i contributi stessi a far emergere fili narrativi possibili. Due saggi tengono conto della dimensione cognitiva del corpo nello spazio e dei suoi riferimenti. Prendendo spunto dalla *Institutio Oratoria* di Quintiliano, Darren Tunstall (Guildford School of Acting, University of Surrey, UK) parte da una riflessione sulle implicazioni di un allestimento ateniese de *I Persiani* di Eschilo e riflette sulle Dionisie come sistema di “segnali costosi” finalizzato all’attribuzione di valore sociale allo spazio collettivo del teatro greco. Tunstall interpreta l’aspetto patico dell’avvenimento teatrale come una tensione tra la concretezza e il dettaglio del pensiero “vicino” e l’astrazione del pensiero “lontano” colta dalla *Construal Level Theory*. Tramite il dispositivo retorico della *phantasia*, l’azione rituale guadagna dunque intensità emotiva avvicinando ciò che è lontano. Tunstall auspica infine il recupero di un nesso tra i motivi del teatro greco antico e le sfide della drammaturgia contemporanea, suggerendo che la capacità di esplorare valori sacri attraverso la dialettica tra distanza e prossimità rimane cruciale per la rilevanza e l’attualità sociale e culturale del teatro.

Nel contributo successivo, la relazione tra spazio scenico, corpo, cognizione e relazione tra spazio interiore ed esteriore emerge come un tema centrale nell’analisi di Sara Uboldi (Università di Modena e Reggio Emilia), Maria Tartari (CNR) Federico Sardella (Fondazione Mambor), Alessandro Bortolotti, Giulia Candello, Luciana Mastrolonardo, e Pier Luigi Sacco (BACH, Università di Chieti-Pescara) in *“Trousse” nel teatro e nell’arte di Renato Mambor: dispositivo incarnato della mente estesa*. Il contributo, frutto di un lavoro interdisciplinare, propone una lettura paradigmatica dell’opera di Mambor su due assi teorici fondamentali: l’approccio enattivo alla cognizione e la *Extended Mind Theory* (EMT). *Trousse* (1975) rappresenta un’opera paradigmatica nella ridefinizione dello spazio performativo post-minimalista. Il parallelepipedo metallico si configura come dispositivo di valenza duplice: da un lato opera scultorea autoreferenziale, dall’altro palcoscenico che ospita una tensione tra oggetti e azioni sceniche. L’opera problematizza la dicotomia soggetto-oggetto attraverso un’articolazione della relazione osservatore-spazio, dove l’interno e l’esterno della struttura geometrica diventano campi di tensione percettiva. Questa dimensione fenomenologica dell’esperienza si manifesta nella definizione architettonica dello spazio performativo, che diviene matrice di una teatralità radicalmente ripensata.

Trousse si configura dunque come dispositivo di attivazione di processi cognitivi e corporei. Il rigore formale del contenitore metallico diviene così paradigma di una

concezione dello spazio scenico dove la geometria euclidea fonda un'esperienza estetica che attiva simultaneamente la dimensione somatica e quella cognitiva dello spettatore.

L'incontro tra pratiche performative, creazione e ambienti ibridi è il tema di *Emerging Hybrid Workspaces in Creative Practice* di Magdalena Stawman-Tuka (PhD, University of Kent, UK), performer e ricercatrice polacca con una militanza decennale nella compagnia Studium Teatralne di Piotr Borowski. Il contributo analizza la ridefinizione digitale del concetto di "spazio vuoto" di Peter Brook e di "stanza vuota" di Jerzy Grotowski partendo dalle affinità tra tre progetti artistici ibridi fortemente toccati dalla pandemia, cui Stawman-Tuka ha contribuito a vario titolo. Iniziando dal suo *Girl Descending a Staircase* che ha avuto una prima iterazione allo Studium Teatralne di Varsavia nel gennaio 2016 come installazione multimediale *one-to-one*; durante il primo lockdown, e in seguito alla scoperta di un forno per ceramica abbandonato su una collina del North Yorkshire, il progetto ha combinato elementi fisici e digitali. Questo principio di ibridazione tra spazi digitali e liminali è divenuto il punto di partenza per le performance *Burning Method – four lectures on conditional love* e *The Kiln*. Esplorando il concetto artaudiano di «corpo in crisi» come metafora dell'accettazione fisica del processo creativo, Stawman-Tuka prende poi in analisi il lavoro di suoi stretti collaboratori: Dagmara Bilon, artista, coreografa e danza-terapeuta londinese, che utilizza la documentazione come spazio di improvvisazione, e Myles Stawman, drammaturgo indipendente britannico, che impiega il web semantico come spazio drammaturgico. *The Art of Dying* di Bilon è un'odissea autobiografica nata dalla diagnosi di cancro terminale della madre. Bilon riconfigura spazi narrativi ricollocando documenti, artefatti e materiali che ridisegnano le linee temporali degli avvenimenti e offrendo una prospettiva sul rapporto tra la natura della performance e la documentazione personale, medica e artistica. Infine, presentato in forma parziale nel marzo 2024 durante il Festival Szczeliny dell'Istituto Grotowski di Breslavia, *The Synchronicity of A* di Myles, Stawman crea un framework concettuale per un «circo a tre anelli» in cui combina diversi linguaggi naturali (latino, arabo, catalano, inglese), forme espressive (immagini, spazio, suono, parola parlata) e linguaggi del web (HTML, CSS, JavaScript).

Nella corrente evoluzione del rapporto uomo-animale, la mimesi rappresenta un paradigma fondante nelle prassi performative transculturali, manifestandosi con particolare pregnanza nei codici gestuali del teatro Noh e Kabuki, nelle metamorfosi corporee del Butoh, nei pattern coreografici del Bharatanatyam e del Kathakali, nelle stilizzazioni del Wayang Kulit balinese e nei caratteri zoomorfici della Commedia dell'Arte. In questo contesto, *Actor's Score, Martial Arts and Animality: from the Animal Turn to Zoosomatics* di Marco Adda si configura come una proposta metodologica che riconcettualizza l'animalità attraverso una prassi psicofisica integrata. Il neologismo "zoosomatics", coniato da Adda, definisce un framework ope-

rativo che sintetizza ecosomatica, dimensione animale e performance in un sistema organico di pratiche incarnate. Questa metodologia si articola come dispositivo tecnico-cognitivo per l'esplorazione dell'*umwelt* – l'universo soggettivo percettivo-operazionale proprio di ogni specie vivente. La zoosomatica si propone dunque come protocollo performativo che permette al performer di trasdurre il proprio apparato neurocognitivo nelle possibilità esistenziali di un'altra specie, operando una vera e propria traduzione intersomatica dei pattern neuromotori. Adda mira dunque all'accesso a una comprensione *embodied* delle strutture cognitive e comportamentali proprie dell'alterità animale, aprendo ulteriori orizzonti di lavoro nel *performer training*.

In linea con un approccio post-antropocentrico, il contributo di Raffaele Rufo (PhD Deakin University, AUS) e Flavia Gallo, *Reclaiming the Metamorphic Imagination: Ecosomatic Practice and the Poetics of Myth in the Age of Ecological Disaster*, esplora l'intersezione tra pratiche ecosomatiche e poetica del mito. Rufo e Gallo sviluppano un dialogo tra pedagogia ecosomatica e drammaturgia nell'epoca della crisi ecologica, con lo scopo di riconnettere l'immaginazione al mondo naturale attraverso l'integrazione di mitologia antica e pratiche somatiche. Il contributo testimonia l'esperienza della residenza artistica "La Selva", svoltasi nella Riserva Naturale del Litorale Romano nell'ottobre 2023. Rufo e Gallo esplorano modalità di accoglimento ed elaborazione del lutto ecologico, introducendo il concetto di "divenire-sensore" come processo di affinamento della percezione ambientale attraverso esercizi specifici. Di particolare interesse è l'attuazione di pratiche, come il "funerale ecosomatico", rituale che traduce il dolore della perdita ecologica per gli alberi abbattuti in esperienza corporea collettiva. Gli autori insistono sul valore degli spazi liminali, dove vitalità ludica, esperienza corporea e azione performativa convergono, permettendo di connettere la dimensione sensoriale individuale con quella che Maurice Merleau-Ponty definisce «la carne del mondo». La ricerca si conclude proponendo le pratiche ecosomatiche e drammaturgiche come strumenti di ingaggio con il patrimonio culturale e di tutela dei beni comuni. In questa prospettiva, il teatro diviene catalizzatore di resistenza culturale ai sistemi globali di estrattivismo e sfruttamento.

Un osservatore attivo come Renzo Francabandera propone in *Technologies, Senses, and Augmented/Virtual Landscapes in Contemporary Performance* un'analisi comparativa di recenti performance internazionali, concentrandosi sui cambiamenti strutturali nel mezzo di rappresentazione risultanti dall'adozione di strumenti digitali. Scritto in lingua inglese per offrire una prospettiva italo-centrica ai lettori stranieri, il saggio di Francabandera evidenzia la progressiva enfasi sugli aspetti progettuali e ingegneristici nelle fasi di ideazione creativa, pratica laboratoriale e coinvolgimento attivo degli spettatori. Attraverso esempi tratti da Italia, Messico, Francia, Belgio, Spagna e Singapore, Francabandera esamina casi e modalità di transizione da ambienti reali a spazi performativi aumentati o virtuali e le diverse

sfide poste dalla combinazione di elementi ingegneristici-progettuali con aspetti geografico-sensoriali.

Riguardo all'evoluzione del *performer training* nello spazio digitale, *Space and Digital: 'Shared Space', Actor and Spectator Agency, and the Notion of Immediacy and Touch in Mediatized Acting* di Davide Giovanzana e Samuli Nordberg (Università di Tampere) offre un'analisi paradigmatica della rimediazione dello spazio performativo nell'era post-digitale vista da due artisti che svolgono un'intensa attività pedagogica. La ricerca esplora le dinamiche emergenti nell'ecosistema teatro-tecnologia, dove l'interfaccia digitale non si configura più come semplice dispositivo di mediazione, ma come agente attivo nella costruzione di nuove modalità di presenza scenica. Il contributo si articola attraverso una serie di protocolli performativi che indagano tre dimensioni cruciali per il teatro contemporaneo mediato tecnicamente: la riconfigurazione dello spazio condiviso, le nuove modalità di agentività nell'interazione performer-spettatore attraverso le interfacce digitali, e la questione dell'immediatezza nella performance tecnologicamente aumentata. Superando la tradizionale dicotomia teatro/tecnologia, gli autori propongono un framework teorico-pratico che capitalizza il potenziale generativo di questa tensione, mostrando come la mediazione digitale non solo ridefinisca ma espanda i paradigmi consolidati di presenza scenica e immediatezza performativa.

Un quadro di quanto sta avvenendo in Italia in questi ultimi anni ci viene restituito dall'analisi condotta da Laura Gemini e Francesca Giuliani (Università degli Studi di Urbino) su casi di studio paradigmatici di rimediazione dello spazio performativo nell'ambito del progetto curatoriale delle "Residenze Digitali" (RD). Gemini e Giuliani prendono in esame tre operazioni che ridefiniscono l'interfaccia performer-spettatore e la concezione dello spazio scenico nell'era post-digitale. Nell'ordine, *Genoma Scenico_dispositivo digitale* di Nicola Galli implementa le architetture del gaming online per orchestrare una triangolazione percettiva inedita: lo spazio fisico abitato dai performer, l'ambiente domestico del pubblico in remoto, e un terzo spazio – interstiziale e virtuale – generato dall'interazione tra i primi due. Questa stratificazione spaziale riconfigura le modalità tradizionali di fruizione performativa, generando una nuova ecologia della presenza scenica. In *Them [immagine-movimento]*, gruppo nanou compie un'ibridazione tra grammatica cinematografica e prassi coreografica. L'uso della telecamera come dispositivo di reinvenzione dello spazio scenico, unita al live editing dell'immagine, genera una drammaturgia intermediale che problematizza il rapporto tra corpo performativo e sua rappresentazione digitale. Infine, con *Toxic Garden-Dance Dance Dance*, Kamilia Kard rappresenta una radicalizzazione ulteriore della performance mediatizzata. Sviluppata sulla piattaforma Roblox, l'opera esplora le potenzialità dell'avatar come estensione del corpo performativo nell'ambiente virtuale, generando un'esperienza immersiva che ridefinisce i confini tra presenza fisica e digitale.

Infine, le molteplici collaborazioni finanziate dai framework europei come il Cre-

ative Europe e l'Erasmus Plus negli ultimi decenni hanno prodotto nuove geografie formative e produttive che continuano a consolidarsi. In *Displacing Practitioner: On Professional Training for Multilingual Theatre in Europe* Kasia Lech (Università di Amsterdam) e Marianne Kennedy (Università di Galway) propongono un paradigma per la formazione del performer nell'era della transnazionalità. Nel loro contributo, Lech e Kennedy teorizzano il "displacement" come principio metodologico fondante della formazione teatrale multilingue inteso come uno spiazzamento che riguarda non soltanto la lingua e il sistema teatrale di riferimento ma anche i parametri culturalmente determinati di "qualità artistica". Attraverso un'analisi del progetto Creative Europe "Jeune Théâtre Européen Jeunes Publics" (JTEJP), che ha coinvolto artisti emergenti nella creazione di nuovi modelli di teatro multilingue per giovani e nuovi pubblici, la ricerca evidenzia come la formazione teatrale multilingue trascenda l'acquisizione di competenze tecnico-specifiche (voce, recitazione, regia) per abbracciare una comprensione più ampia dei diversi sistemi teatrali, pubblici e contesti socio-politici. Il framework epistemologico che emerge integra diverse ontologie linguistiche e modelli produttivi, configurando il multilinguismo non come ostacolo ma come dispositivo generativo di nuove modalità performative. Questa metodologia destabilizza intenzionalmente le zone di comfort linguistico-culturali del performer, proponendo un modello formativo dove la pluralità linguistica diviene risorsa chiave per l'emergere di poetiche sceniche transnazionali.

Speriamo che questo focus offra strumenti critici e spunti di riflessione utili a studiosi, artisti e *practitioners*. Il dialogo aperto e le molteplici prospettive qui presentate mirano a stimolare un dibattito vivo e partecipato. A tutti i lettori, l'augurio di trovare in queste pagine un invito a interrogarsi, creare e immaginare nuovi spazi per il teatro del presente e del futuro.