

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo 33

Settore Concorsuale: 10/C1 - TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA
AUDIOVISIVI

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/05 - DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

**VERSO LO SPETTATORE. CONTESTI, POETICHE, STUDI E SPETTACOLI
ATTORNO AL TEATRO CHE SCRIVE CON LA REALTÀ 2000/2019**

Presentata da: Lorenzo Donati

Coordinatore Dottorato

Daniele Benati

Supervisore

Marco De Marinis

Esame finale anno 2021

INDICE	2
PREMESSA	6
PRIMA PARTE - LA MUTAZIONE DELLO SPETTATORE	8
1. «Un consumatore-spettatore che arranca tra ruderi e rovine»	9
2. Poetiche dello spettatore: in cerca di una <i>comunione di vita</i>	15
2.1 <i>Linea immersiva</i>	19
2.1.1 Filippo Tommaso Marinetti	
2.1.2 Antonin Artaud	
2.1.3 Carmelo Bene	
2.2 Linea critico-analitica	22
2.2.1 Bertolt Brecht	
2.2.2 Tadeusz Kantor	
2.2.3 Living Theatre	
2.3 Linea della ricerca recitativa	28
2.3.1 Sergej M. Ejzenštein	
2.3.2 Vsevolod E. Mejerchol'd	
2.3.3 Eugenio Barba	
2.3.4 Dario Fo	
2.3.5 Leo de Berardinis	
2.4 Linea della partecipazione nell'opera	37
2.4.1 Richard Schechner e Allan Kaprow	
2.4.2 Giuliano Scabia	
2.4.3 Judith Malina	
2.4.4 Augusto Boal	
2.5 Linea del lavoro su di sé	43
2.5.1 Jerzy Grotowski	
2.6 Linea dello spaesamento	45
2.6.1 Peter Brook	
2.6.2 Eugenio Barba	
2.7 Linea della creazione collettiva dell'ensemble	48

2.7.1 Ariane Mnouchkine	
2.7.2 Pina Bausch	
2.8 Linea dell'opera-contenitore	51
2.8.1 Carlo Quartucci	
2.8.2 Jerzy Grotowski	
2.8.3 Eugenio Barba	
2.8.4 Luca Ronconi	
2.8.5 Il Carrozzone	
2.8.6 Mario Martone	
2.8.7 Romeo Castellucci	
2.9 Linea dell'attore dell'oralità che si fa testo	58
2.9.1 Marco Baliani	
2.9.2 Davide Enia	
3. Lo spettatore come altro: prospettive e studi per riabilitare la relazione teatrale	62
3.1 Il teatro di cui andiamo in cerca	68
3.1.2 La prospettiva postdrammatica e il teatro post-novecentesco	
3.1.2 L'estetica relazionale e le soglie fra impazienza e inazione	
3.2 Lo spettatore di cui andiamo in cerca	73
3.2.1 Osservare il grado zero	
3.2.2 Il lavoro dello spettatore su se stesso	
3.2.3 La mutua inconsapevolezza	
SECONDA PARTE - STUDI PER LA RELAZIONE TEATRALE	77
4. La relazione teatrale: appunti semiotici	78
4.1 Fare teatro guardandolo	79
4.2 La bidimensionalità di ogni relazione, anche teatrale	79
4.3 Lo spettatore modello: ermeneutica della ricezione, spettacoli chiusi e aperti	80
4.4 La ricezione a teatro	81
4.5 Le emozioni a teatro	82

5. La relazione teatrale. Appunti antropologici	84
5.1 La differenza del teatro	85
5.2 La tecnica del corpo e la critica (dello spettatore)	86
5.3 Il comportamento recuperato (e l'ermeneutica dello spettatore)	87
5.4 Il comportamento sociale recitato	89
6. La relazione teatrale. Appunti sociologici	92
6.1 Le azioni sociologiche del teatro, e del pubblico	94
6.2 Essere pubblici in pubblico	95
6.3 Liveness	97
7. La relazione teatrale. Appunti fra neuroscienze e teatrologia	100
7.1 La cognizione incarnata e liberata	101
7.2 L'attenzione congiunta dilatata	103
7.3 Ambiguità e chiarezza a teatro	104
7.4 Spettatori e cittadini: abilitare la sospensione	106
TERZA PARTE - SCRIVERE CON LA REALTÀ: OGGETTI TEATRALI NON IDENTIFICATI	109
8. Scrivere con la realtà, verso lo spettatore	110
8.1 Scrivere con la realtà: oggetti teatrali non identificati	111
8.2 Linguaggi e rimozioni dopo il Novecento	116
8.2.1 Cesure e continuità nel Nuovo Teatro	
8.2.2 Scrivere con la realtà: la scrittura scenica	
8.3 Osservare il teatro, verso lo spettatore: solitudine e storia	123
9. <i>Teatro da mangiare?</i> Del Teatro delle Ariette. La vita quotidiana come narrazione e rappresentazione	126
10. <i>Made in Italy</i> di Babilonia Teatri. Fra calcio e cantilena	140
11. <i>Dominio Pubblico</i> di FFF / Roger Bernat. Il teatro è un gioco	149
12. <i>Discorso grigio</i> di Fanny & Alexander. Eterodirezione e postproduzione	157
13. <i><age></i> di CollettivO CINETICo. Coreografare il tempo presente	168

14. <i>HOME_quattro case</i> di Virgilio Sieni. La danza della prossimità	177
15. <i>Remote X</i> di Rimini Protokoll. Teatro immersivo fra induzione e libertà	186
16. <i>Mdlsx</i> di Motus. Il patto autofinzionale	196
17. <i>Dune. Sentieri possibili</i> di Clessidra Teatro, regia di Gigi Gherzi. Il politeismo delle lingue teatrali	204
18. <i>Inferno</i> del Teatro delle Albe. La coralità che scrive il teatro	218
19. <i>Overload</i> di Sotterraneo. La scrittura multicentrica	230
20. <i>L'uomo che cammina</i> di DOM -. La realtà allo stato di artificio	238
21. <i>Il Giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso</i> di Kepler-452. La scrittura con realtà.	250
22. <i>Il nuovo Vangelo</i> di Milo Rau. In fuga tra formati e discipline	258
CONCLUSIONI	268
APPENDICE	273
I. Conversazione con Roger Bernat, gennaio 2021	
II. <i>Dominio Pubblico</i> di Roger Bernat: testo dello spettacolo (LOCUCIÓN bologna)	
III. <i>L'uomo che cammina. Camminare da solo, di notte</i> . Testo dello spettacolo di Antonio Moresco	
IV. Conversazione con Stefan Kaegi di Rimini Protokoll, gennaio 2021	
V. Conversazione con Stefano Pasquini e Paola Berselli del Teatro delle Ariette. Dicembre 2020	
VI. Intervista a Kepler-452 (Paola Aiello, Enrico Baraldi, Nicola Borghesi). Ottobre 2019	
BIBLIOGRAFIA	321

PREMESSA

La presente ricerca indaga gli studi sulla relazione teatrale e la mutazione delle poetiche degli ultimi venti anni in ambito italiano e internazionale partendo dalla convinzione che una possibile idea di spettatore possa contribuire a ripensare la relazione intersoggettiva.

Guardiamo alle poetiche dello spettatore proposte dai maestri del Novecento, riattraversiamo alcune prospettive di studio sulla relazione teatrale in ottica neo-teatrologica e ci concentriamo infine su alcuni spettacoli che manifestano i segni di una mutazione linguistica, formati spettacolari ibridi, nei quali si ripensano gli elementi del teatro: dalla demarcazione fra attore e personaggio, all'istanza ordinatrice della regia fino al valore di stabilizzazione della drammaturgia. Tenendo conto della "mutazione socio-antropologica" della *società in rete*, ci prefiggiamo di riabilitare la figura stessa dello spettatore, riconsiderando modi e forme attraverso i quali il teatro può insegnarci qualcosa sulla relazione con l'alterità, anche pensando ad "poetiche dello spettatore" dei maestri del Novecento ma soprattutto studiando forme e modi attraverso i quali il teatro sta mutando. Nella particolare dinamica relazionale che impostano le arti sceniche odierne, infatti, vi è un'occasione per ripensare la figura dello spettatore in senso lato, ma anche per riformulare, in tempi di chiusura verso l'altro, paure, sovranismi e minacce dei "barbari", un'ipotesi nuova per la *vita quotidiana come relazione*. Una parte corposa dello studio cerca di dimostrare queste conclusioni sul campo, inseguendo alcuni "oggetti teatrali non identificati" parafrasando un'espressione del collettivo Wu ming. Nutrono la ricerca interviste realizzate appositamente, cronache delle opere a partire dalla visione degli spettacoli e la ricostruzione delle testimonianze critiche e giornalistiche.

Nella prima parte introduciamo il lavoro e facciamo il punto sulla mutazione socio-antropologica intervenuta con la nascita delle *società in rete*, analizzando le numerose e non certo indolori mutazioni anche epistemologiche del concetto stesso di spettatore, ma soprattutto sgombrando il campo dalla banalizzazione e svuotamento che tale figura ha subito negli ultimi decenni, fino quasi a farla corrispondere a un'idea di passività o al contrario di acritica spensierata partecipazione. A guidarci sono poi alcune "poetiche dello spettatore", formulazioni sulla relazione teatrale espresse dai maestri del teatro del Novecento, ma soprattutto alcune teorie e studi che contribuiscono a ripensare al teatro come possibile chiave per incontrare l'alterità, in un'epoca di affievolimento dell'esperienza diretta.

Nella seconda parte rimettiamo in circolo teorie e studi sullo spettatore, guardando, in un'ottica "neo-teatrologica", i contributi di quattro discipline allo studio della relazione teatrale: semiotica,

antropologia, sociologia, neuroscienze. Partiamo dallo *spettatore modello* introdotto da Marco De Marinis, sorta di punto di non ritorno per ogni teorizzazione successiva e che esplicita come la relazione teatrale si costruisca sempre in una tensione reciproca tra manipolazione dello spettatore e autonoma creazione dello stesso; i contributi dell'antropologia teatrale sono letti tracciando una linea di continuità fra i lavori di Piergiorgio Giacché, Stefano De Matteis e i seminali studi di Richard Schechner; i rapporti fra sociologia e arti della scena vengono osservati focalizzandoci sul contributo di Claudio Meldolesi, mentre teatro e neuroscienze, dal punto di vista dello spettatore, sono affrontati grazie alla lente dei lavori di Gabriele Sofia.

La terza parte è uno studio sul campo, l'incontro con artisti e gruppi che oggi mettono la relazione teatrale al centro delle opere, in Italia e all'estero, attraverso la proposta di una "scrittura con la realtà" che si avvale in particolare dei contributi fra teatro, realtà, testimonianza di Gerardo Guccini. Cercheremo i cardini di una "mutazione linguistica" del teatro italiano ed europeo che lo ha portato a scrivere con la realtà attraverso alcuni casi di studio: dall'autobiografia del Teatro delle Ariette all'autofiction di Motus, dalla cantilena recitativa di Babilonia Teatri alla recitazione colloquiale di Kepler-452, dalla coralità registica del Teatro delle Albe all'eterodirezione di Fanny&Alexander. In un totale di quattordici esempi affrontati, guarderemo a percorsi dove è la scrittura scenica a mostrarsi policentrica (Sotterraneo, Clessidra Teatro, Milo Rau), così come affronteremo il teatro europeo dei "dispositivi" ludici e di intelligenza artificiale (Roger Bernat, Rimini Protokoll). Ci confronteremo anche con la danza di comunità di Virgilio Sieni, con la coreografia del presente di Francesca Pennini, con l'artificializzazione dello spazio urbano e naturale di DOM-

In appendice depositiamo alcuni materiali raccolti durante la ricerca, come interviste e testi teatrali.

Durante gli anni del dottorato alcune delle linee di ricerca si sono depositate in articoli e saggi scientifici, le cui tracce sono rinvenibili nella ricerca a seguire ovviamente rielaborate, integrate e segnalate in nota a piè di pagina.

PRIMA PARTE
LA MUTAZIONE DELLO SPETTATORE

«Un consumatore-spettatore che arranca tra ruderi e rovine»

Dietro a ogni idea di spettatore si può leggere in controluce l'epoca in cui è stata concepita, le sue dinamiche sociali e politiche. Oggi partiamo da una condizione di assoggettamento, al punto che "spettatore" è diventato sinonimo di passività e osservazione inerte. Ci hanno convinto che "spettatore" voglia dire starsene ad assimilare quello che altri hanno progettato per noi. Oppure, al contrario e per celare questa sensazione di passività, ci hanno fatto credere che l'unica opzione in campo sia la partecipazione di chi a tutti i costi deve dire la propria. In questo capitolo vorremmo dimostrare che non si tratta di colmare una mancanza di attività, non si tratta di inneggiare a un'indeterminata, spensierata e creativa figura che osserva e co-crea, ma di chiedersi come tornare a pensare a uno spettatore che osserva, analizza, interpreta e testimonia. In altre parole tornare a pensare a *niente di meno e niente di più che allo spettatore*.

"Spettatore", nel gergo comune, è diventata la figura per eccellenza dell'assoggettamento consumistico-capitalistico. Si dice spettatore e si ha in mente una figura inerte, agita da forze che non controlla, come scrive Mark Fisher nel suo *Realismo Capitalista*: «Il capitalismo è quel che resta quando ogni ideale è collassato allo stato di elaborazione simbolica o rituale: il risultato è un consumatore-spettatore che arranca tra ruderi e rovine» (Fisher, trad. it, p. 31). Secondo una ormai nota formulazione del politologo statunitense, è più facile immaginare la fine del mondo piuttosto che la fine del capitalismo. Alternative non se ne vedono e in quest'ottica la cultura e l'arte, anche quando apertamente contestano lo status quo, finiscono per divenire strumenti al servizio del sistema. Ogni dissenso è già stato ampiamente previsto, ogni tentativo di mettere a punto relazioni artistiche "contrarie", non corrotte e non consumate, almeno dalla morte di Kurt Cobain in avanti viene riassorbito in una dimensione di debordano "spettacolo integrato":

[..] la vecchia lotta fra *détournement* e recupero, tra sovversione e incorporazione, sembra avere esaurito il suo corso. Quella con cui abbiamo a che fare non è l'incorporazione di materiali che prima sembravano godere di un potenziale sovversivo, quanto la loro precorporazione: la programmazione e la modellazione preventiva, da parte della cultura capitalista, dei desideri, delle aspirazioni, delle speranze (Ivi, pp. 37-38).

Ci muoviamo tra ruderi e rovine, consumando i detriti di una cultura che, come descrive Zygmunt Bauman (2016, trad. it.) sulla scorta di Pierre Bourdieu, non funziona più come agente di distinzione fra classi, né tantomeno come occasione evolucionistica, di sviluppo personale e sociale.

La cultura, da strumento di cambiamento e rinnovamento, da diversi decenni funziona da tranquillante, è istanza per la conservazione dello spirito del tempo, fenomeno oggi ancora più evidente in assenza di masse da elevare: gli spettatori sono divenuti “target”, bersagli di strategie di marketing che cercano di intrattenerli, divertirli e sedurli (sullo stesso tema cfr. Fofi, 2019 e 2009). Spostando questi ragionamenti in una dimensione quotidiana ma anche prossima alle nostre ricerche, ci si accorge di quanto negli ultimi decenni si siano affinati gli strumenti per mettere a frutto campionature omogenee di gusti e preferenze. Tutti i nostri “mi piace” servono per raggruppare nicchie omofile (Alonzo, Ponte di Pino, 2017, pp. 107-108) che non comunicano più tra loro, grazie al dominio di *corporation* come Facebook, Google e Amazon – tre giganti che orientano le nostre vite quotidiane più di quanto riusciamo a comprendere. I meccanismi di selezione e aggregazione degli algoritmi sono del tutto opachi (cfr. Morozov, 2011), a noi restano gli esiti, che tuttavia possiamo osservare e sottoporre a critica: *a me piace questo*, ed è sempre più piccolo, e non incontra più *quello che piace a te*. La bolla nella quale viviamo è progettata per raggruppare persone a noi omologhe in termini di gusti e consumi: gli “altri” ci assomigliano perché parlano la nostra stessa lingua, votano gli stessi partiti, frequentano gli stessi cinema, gli stessi teatri e bar. Tutto questo e si infila nelle nostre vite quotidiane al punto che, senza accorgercene, ci educa a *farci piacere* (Arielli, 2016) determinate esperienze estetiche, invalidando l’autonomia della ricerca e selezione, impedendoci di avere esperienza di ciò che non conosciamo. Eppure lo spirito del tempo del nuovo millennio ha spinto osservatori e studiosi a segnalare la possibilità di emancipazione insita nell’appropriazione di frammenti diversi: spettatori che connettono lacerti di informazioni e messaggi globalizzati con istanze provenienti dalle culture locali, in un ipotetico campo di interazioni polifonico in grado di smarcarsi dalla logica del puro consumo. Si è parlato diffusamente di “prosumer”: il prodotto maturo della mutazione della società dello spettacolo, parola “macedonia” che descrive chi è un po’ produttore un po’ consumatore, il prosumer è creatura anfibia che secernerebbe un antidoto “produttivo-creativo” all’assoggettamento passivo del consumatore, come si evince nell’ormai classico *Cultura Convergente*: «La cultura convergente è il contrario dello spettatore passivo» (Jenkins, trad. it. 2007, p. 15), statement che rileva le potenzialità insite in quel nel processo di “convergenza” di piani e culture (alto/basso, individuale/collettivo, mainstream/off, corporation/grassroot ecc) che potrebbe portare utenti e spettatori a uscire dalle proprie zone di competenza¹; una prefigurazione oggi storicizzabile e da mettere alla prova del tempo che è passato, come altri concetti che sono stati usati come passepartout. Uno di questi è l’enfasi sulla partecipazione, nei nostri ambiti emersa almeno sul finire degli anni ‘70 con i diversi esperimenti del Nuovo Teatro (De Marinis, 1987) e di quella che

1 Il mediologo si nutre ampiamente degli studi di Pierre Lévy (2002, trad. it.), da lui stesso citati.

verrà poi definita “Animazione Teatrale” (Perissinotto, 2004), partecipazione oggi riscoperta per smontare, probabilmente a ragione, una certa retorica tipica del management culturale che ha abusato del concetto di *engagement*. Come scrive Tiziano Bonini (2019), non si tratterebbe di ingaggiare e coinvolgere ma di rimettere al centro le dinamiche comunitarie della partecipazione, processo nel quale chi partecipa può tornare ad avere fra le mani degli scampoli di potere, dunque la possibilità di operare delle scelte.

Ma facciamo un passo indietro. Un classico in ambito sociologico, *La nascita delle società in rete* di Manuel Castells (2002), ci aiuta a ricostruire il clima fondativo che ha accompagnato lo sviluppo di Internet, che come è noto nasce nel 1969 per scopi militari e in sinergia con le università statunitensi, ma ha preso la fisionomia che oggi conosciamo anche per l’iniziativa di alcuni pionieri di una «controcultura digitale magmatica» (ivi, trad. it., p. 51) che puntavano a dilatare le possibilità di connessione fra individui attraverso lo scambio di dati. Si tratta della possibilità di due computer di connettersi tra loro ma anche alla nascita di uno strumento, i forum, che permetteva a raggruppamenti di individui di comunicare e discutere a distanza. Rispetto alla società di massa è evidentemente tutto cambiato, con la rete e il suo sviluppo il pubblico non solo fruisce e riceve contenuti ma è ne è divenuto in prima persona un produttore, come rimarca il sociologo dei nuovi media Giovanni Boccia Artieri, che contribuisce a sistematizzare alcuni concetti cruciali per chiunque oggi si occupi di spettatorialità. Quelli che lo studioso chiama «pubblici connessi» impongono di dismettere un termine come *audience*:

Non possiamo parlare più semplicemente di *audience*: i pubblici contemporanei hanno cominciato ad acquisire la consapevolezza di essere pubblici e di essere “in pubblico”, producendo contenuti e non solo fruendoli. Blog, siti di social network, siti peer-to-peer, forum, ecc. rappresentano luoghi nei quali i pubblici ridefiniscono, discutono, distribuiscono i contenuti mediali attraverso logiche partecipative che vanno al di là delle sole pratiche di ricezione (Boccia Artieri, 2012, p. 125).

Si parla di società interattiva: la rete contribuisce a organizzare le persone secondo interessi affini, legandole tramite un vincolo “debole”, forme di appartenenza meno solide di quelle tradizionali.

In definitiva, le comunità virtuali sono comunità reali? Si è no. Sono comunità, ma non nel senso fisico del termine, dato che non seguono gli stessi schemi di comunicazione e d’interazione delle comunità fisiche. Però non sono ‘irreali’, agiscono a un livello di realtà diverso. Le comunità virtuali sono reti sociali interpersonali, gran parte delle quali basate su legami deboli, estremamente diversificati e specializzati, e tuttavia in grado di generare reciprocità e sostegno attraverso le dinamiche dell’interazione prolungata. [...] Le comunità virtuali rafforzano la tendenza verso la

‘privatizzazione della socialità’, vale a dire la ricostruzione di reti sociali intorno all’individuo e lo sviluppo di comunità personali, sia fisiche sia online (Castells, trad. it. 2002, p. 415).

Il sociologo analizza anche l’ormai avvenuta mutazione dei concetti di realtà e finzione, la prima inglobata dalla seconda, con le apparenze non più collocate solo nei nostri schermi ma diventate un dato esperienziale della vita quotidiana. Nel prosieguo del nostro lavoro partiremo da queste constatazioni, da una *debolezza comunitaria nella quale l’apparenza diventa esperienza*, per chiederci come il teatro debba farci i conti e, perché no, addirittura giovarsene. Proveremo anche a tenere a mente i contorni dell’attuale *società interattiva*, anche per trovare una primissima e parziale risposta “sociale” alla narrazione tossica che relega lo spettatore in una posizione di passività. Ma come potrebbe essere diversamente, se le persone cresciute negli ultimi 20 anni sono state abituate a interagire, a commentare, a “laikare”, sono state insomma indotte a pensare che la loro libertà residua, la loro creatività, stesse in questa strettoia comunque eterodiretta? Come biasimare un ventenne cresciuto negli anni dell’affermarsi della cultura 2.0, se è convinto che nel semplice osservare e ascoltare ci sia qualcosa di passivo? Figuriamoci nell’essere spettatori silenziosi di un’arte come il teatro, percepita come difficile, distante, legata al passato, non di rado a causa delle storture generate proprio dalla scuola secondaria... eppure. Eppure noi restiamo convinti che proprio il teatro potrebbe invitare a riflettere sulla possibilità di ricostruire una comunità *solida*, sebbene temporanea, facendosi forte della sua “differenza”. Non si tratta solo della compresenza necessaria fra qualcuno che guarda e qualcuno che agisce ma soprattutto del suo paradossale *recupero di realtà*: un’arte che, al tempo della spettatorialità come consumo, non si spaccia come vera ma fa di tutto per dichiarare la sua natura finzionale, stringendo un patto di nuda sospensione dell’incredulità in mezzo alle infide e mai dichiarate apparenze della vita quotidiana.

Se è vero, come sostiene Jenkins, che gli spettatori degli ultimi decenni sono da considerare dei pionieri di una nuova arte fruitiva, allora è ai veri “pionieri”, i giovani che stanno crescendo, che dobbiamo guardare. Il sociologo Stefano Laffi si è occupato a più riprese (Laffi, 2014, 2015) di quella che lui chiama «crisi degli adulti», e che dal nostro punto di vista assomiglia molto alla crisi del teatro e di una certa idea di spettatore. Riprendendo gli studi di Margaret Mead, Laffi descrive i giovani come pionieri, dal momento che a essere in crisi è la possibilità stessa che gli adulti fungano da esempio. Chi cresce non ci viene più a chiedere “come si fa”, ma rivolge una domanda nelle sue cerchie di amici, anche con l’ausilio dei social network. Noi, adulti che cerchiamo di tramandare il teatro e l’arte, viviamo una crisi cognitiva e di legittimazione sociale, mentre chi cresce sta generando forme artistiche utili per orientarsi nel presente (e che non a caso ci sono distanti anni

luce. Un esempio su tutti: la Trap). Crescere insieme a dei pionieri, per noi adulti, dovrebbe allora significare accompagnare senza intimare “si fa così!”, suggerire senza prescrivere, porre domande, usando la nostra esperienza di teatranti e di spettatori partecipanti per riaprire un dialogo. Quando si dialoga si è disposti a farsi spostare, a scendere nel terreno dell’altro, a comprendere elementi che ci sono distanti o ignoti. Si è pronti a riconoscere che qualcosa di rilevante sta cambiando, sia in meglio che in peggio, dal momento che «il contenuto fornito dagli utenti è la nuova arte popolare [...]. C’è un sentimento di fraternità fra il pubblico e il cantante, perché sono intercambiabili» (Shields, 2010, trad. it., p. 86-87). Allo stesso tempo, la nostra esperienza ci dice che stiamo diventando tutti più soli, più connessi ma anche più fragili e narcisisti. Siamo in cerca di costanti approvazioni, siamo sempre più autoriferiti e concentrati sul nostro ego, ormai incapaci di ascoltare e guardare e di confrontarci in presenza, quasi impauriti del “qui ed ora”, quando ci tocca fare a meno della mediazione di schermi e chat (cfr. Turkle, 2012).

Ci pare, allora, che molto si giochi nella ricerca di un equilibrio fra due poli opposti, fra i “tecnoentusiasti” e catastrofisti, fra quanti sottolineano le potenzialità di emancipazione dell’approccio connesso collaborativo e quanti ne evidenziano i processi che conducono all’affievolirsi complessità e densità. Sappiamo comunque di vivere dentro a una mutazione antropologica e sociale, cinquant’anni dopo quella segnalata da Pasolini, i cui contorni siamo comunque chiamati ad abitare e analizzare, e non semplicemente a “rifiutare”. Come scrive Walter Siti (2013, p. 37), «forse l’immagine mediatica e spettacolare ha ormai talmente preso possesso del nostro cervello che chi vuole apparire credibile deve imitare quella e non la realtà sottostante. Il verosimile è l’irrealtà, l’impegno coincide espressivamente con l’evasione e l’identificazione scatta col luogo comune». Pensare allo spettatore e al teatro significa anche cercare di “abilitare” questa irrealtà, divenuta talmente quotidiana da sembrare naturale. Secondo Siti, romanziere ma anche fine intellettuale e curatore dell’opera di Pasolini, la moda dell’autofiction è proliferata proprio in questi anni, è una tendenza sociologica, «sull’onda del bisogno di mentire di un’intera società» (ivi. p. 40). È necessario farci i conti, con questo stato di cose, per capire quale ruolo giochi nel nostro percepirci spettatori-consumatori manipolati, per comprendere se nella confusione di piani di realtà qualcosa possa essere isolato e usato per liberare il nostro sguardo. Cosa ci succede, come spettatori, se l’identità di chi parla è instabile, indecisa fra realtà e finzione, spaesata? (ne parleremo distesamente nella terza parte, a proposito del lavoro di Teatro delle Ariette, Motus, Kepler-452 e altri, cfr. *infra* CAP. 9, 16, 21). Oppure, al contrario, che cosa percepiamo se chi parla è assertivo e granitico? Come cambia il nostro sguardo, e quello di chi sta crescendo, di fronte a un tale disorientamento? Di fronte a un’opera d’arte queste tensioni vengono date per scontate, oppure

siamo invitati a porci una domanda sul nostro stesso guardare, sulle nostre aspettative? A ben guardare, infatti, se nell'invito a essere "spettatori-consumatori" riuscissimo a individuare un approccio di critica e messa in discussione, sta forse iniziando un lento cammino di emancipazione (cfr Mazza Galanti, 2010).

Certamente è vero, come sostiene Byung-chul Han, che lo sciame digitale nel quale siamo immersi, oltre a renderci tutti produttori e consumatori, trasmittenti e riceventi, ci ha abituato a vivere in un perenne narcisismo da smartphone dove l'altro è sempre più distante. Lo smartphone ci rimanda sempre e solo la nostra immagine, perché «La *faccia (face)* che si espone e ambisce all'attenzione non è un *volto*; non è caratterizzata da alcuno *sguardo*. L'intenzionalità dell'*esibizione* distrugge quell'*interiorità*, quella *riservatezza* costitutiva dello sguardo [...]» (Han, trad. it. 2015, p. 41). Però è anche vero che nella «bassa risoluzione» a cui ci hanno assuefatto le tecnologie digitali, nel loro essere a portata di mano e di "uso" (al punto che chiunque può realizzare un film o registrare una traccia audio e mixarla con un telefono), in questo abbassamento della qualità che è il nuovo standard linguistico che fruiamo e ricerchiamo, possiamo intravedere anche il tentativo di riappropriarci di linguaggi e messaggi, una ritrovata consuetudine a produrli "in casa", provando e sbagliando (cfr. Mantellini, 2018). In che modo il potenziale di emancipazione insito nella bassa risoluzione odierna possa contribuire a liberare lo sguardo, smarcandolo dalle logiche del consumo, e attraverso quali percorsi il teatro possa rivendicare un suo margine di azione e incontro con l'altro, sono le domande che ci porremo lungo il corso del nostro studio e nei prossimi capitoli.

Poetiche dello spettatore: in cerca di una *comunione di vita*

«Eliminando gradualmente tutto ciò che si dimostrava superfluo, scoprimmo che il teatro può esistere senza cerone, senza costumi, senza scenografie decorative. Senza una zona separata di rappresentazione (il palcoscenico), senza effetti sonori e di luci, ecc. Non può invece esistere senza un rapporto diretto e palpabile, una comunione di vita fra l'attore e lo spettatore» (Grotowski, 1968, p. 25).

Iniziamo questo capitolo con quella che probabilmente è la più famosa definizione data *dal teatro su se stesso*. A scrivere è Jerzy Grotowski, nella formulazione sulla “povertà” che più di altre è stata eletta a simbolo della sua poetica dentro e fuori la scena. Nelle prossime pagine vogliamo infatti ripercorrere, in forma di appunti e facendo largo uso di citazioni, alcune parole sullo spettatore dei maestri e riformatori del Novecento, ben consapevoli che queste da sole non possono configurare vere e proprie teorie della ricezione e della relazione teatrale, per le formulazione delle quali, in un’ottica neoteatrologica, devono concorrere diverse discipline. Ciò non di meno il teatro di cui andiamo in cerca anche nel nostro studio reca tracce di quanto è stato discusso, analizzato, tramandato nel corso del Novecento, tracce dei diversi modi di inventare, immaginare, desiderare uno spettatore da parte del teatro stesso. Riprendiamo i fili di un intervento alle origini della semiotica del teatro di Marco De Marinis (1986, p. 38), quando scriveva:

Lo spettatore è da sempre presente in ogni discorso di teatro e sul teatro. Il fatto è, però, che si è trattato quasi sempre di uno spettatore immaginario, esistente solo nel limbo delle visioni teatrali, insomma uno spettatore “di carta”, rispetto al quale ci si è preoccupati di dire (meglio, di prescrivere) che cosa egli dovrebbe o non dovrebbe dare, come lo spettacolo dovrebbe influire su di lui eccetera.

Nel dispiegare il nostro studio sulla relazione teatrale e sui mutamenti del teatro, ci siamo accorti che una pista di lavoro poteva andare nella direzione di produrre una “Antologia dello spettatore”², progetto che sarebbe comunque importante tentare ma la cui vastità esula dai limiti e possibilità di questo studio. Qui ci limiteremo a catalogare, in forma di appunto e in vista di ulteriori approfondimenti, alcune formulazioni per corroborare la tesi di uno spostamento dei linguaggi teatrali “verso lo spettatore”.

2 Cfr. Pandolfi (1954).

Potremmo partire con un *divertissement* critico-storiografico. Chi siamo, noi spettatori? Chi eravamo, alle origini del teatro? Chi siamo oggi, nelle visioni e scritture degli artisti, nelle loro poetiche? Che cosa ci viene chiesto di fare?

Nel V secolo a. C. eravamo seduti all'aria aperta in teatri di pietra, ascoltavamo e guardavamo attori interpretare storie con protagonisti eroi e condottieri; potevamo partecipare ai cori, la mimesi era un concetto immersivo, "incarnato" e politico, andare a teatro e votare ai concorsi drammatici era uno strumento di cittadinanza. Lungo i secoli del Medioevo numerose sono state le forme di teatralità diffusa e popolare come drammi liturgici, feste dei folli, tornei, esibizioni di giullari, in cui «lo spettacolo è più un atto comunicativo in cui riconoscersi che un atto estetico a cui assistere» (Fiaschini, 2015, p. 33). Noi spettatori spesso ci spostavamo lungo diverse stazioni drammatiche e sfumava il confine fra chi guardava ed era guardato. Nell'umanesimo potevamo osservare da una prospettiva privilegiata, come il principe: mentre in pittura si inventa la prospettiva il teatro si "reinventa" come luogo da guardare, seduti distanti, anche grazie alla nascita dei primi teatri fissi, come si sa a fine '500 partendo dagli Olimpici di Vicenza e Sabbioneta, prototipi dei teatri "all'italiana"; gradualmente e fino al '700 la funzione sociale delle piazze si sposta in teatro, si conferma l'*egemonia dello spettatore* in uno «'spazio chiuso' che serve a moltiplicare e fare esplodere il gioco del vedere e del farsi vedere fra gli abitanti-spettatori» (Giacchè, 2004, p. 115). Qui si origina anche il dibattito attorno alla possibilità che il teatro educi, elevi o al contrario meramente soddisfi i nostri gusti e appetiti, arrivando alle condanne puritane e *rousseauiane*. Noi siamo quelli da solleticare e divertire, perché al pubblico «è giusto parlare da ignorante, pur di dargli gusto» (Lope de Vega). Sia come sia, questo processo di trasformazione dello spettatore da partecipante a "osservante" arriva al suo culmine fra '700 e '800, quando da un lato si progettano spettacoli immersivi sinestetici che richiedono anche una diversa architettura teatrale, adatti al wagneriano *teatro totale*, oppure, da Diderot in avanti, ci si abitua alla presenza di una quarta parete invisibile fra attori e spettatori, che spiano non visti nelle intimità borghesi. Gli attori incarnano personaggi che tratteggiano le nostre inconfessate pulsioni, i nostri fallimenti sociali, le nostre ansie di accumulo di affetti e danari, noi li osserviamo al buio, da lontano, in silenzio, fermi al nostro posto. Si tratta di una convenzione, questa dello spettatore *voyeur*, divenuta ormai naturale, ma che dovremmo saper leggere nei termini di una vera e propria mutazione anche per riscoprire le motivazioni di fondo che mossero tutto i grandi riformatori del teatro del Novecento, per riportarle al centro di un dibattito in modo che fungano da fondamenti orientando anche nuove azioni di alfabetizzazione. Ci pare infatti che uno spirito non troppo dissimile abbia mosso molte delle poetiche che prenderemo in esame, sebbene questo non sia avvenuto sempre con l'enfasi dichiarativa di chi vuole rivoluzionare il teatro. Avremo modo di discuterne diffusamente nel terzo

capitolo, qui ci basti marcare come il teatro degli ultimi quindici anni non è solo attraversato da un ripensamento di alcuni elementi della scena, assecondato dalle diverse lingue e poetiche degli artisti, ma da un sommovimento che a nostro avviso ne muta i connotati stessi, nell'ottica postnovecentesca di cui parla, fra gli altri, Gerardo Guccini (2000a). Siamo dopo il Novecento, ma in un'ottica al riparo dalla "rimozione storiografica" di cui parla lo studioso: siamo in una nuova fase, non in un deserto, le rotture del Novecento, le sue radicali revisioni sono oggi da considerarsi in modo pieno come lingua della scena; farvi i conti, conoscerle sono precondizioni necessarie sia per impostare un ragionamento critico-storiografico, pensando alla cosiddetta "tradizione del nuovo" (cfr. almeno Valenti, 2018), ma anche quando si tentano i primi passi di poetiche teatrali allo stato nascente. Adesso è il momento di inerpicarsi in quelle precondizioni.

Guardiamo al Novecento come "momento" fondativo a partire dai riformatori a cavallo fra i due secoli, quegli Edward Gordon Craig, Adolphe Appia e Georg Fuchs le cui idee segnano un inizio come «fondamento teorico», poetiche che non sono solo «un'ipotesi su come fare il teatro in una prospettiva moderna [...] ma una rivoluzione che mette in gioco cosa è il teatro nella sua essenza (Mango, 2019, p. 39). Da qui si dipana una linea di ricercatori e riformatori che inseguono, tramite il teatro, una verità primaria profonda, un contatto con le origini primigenie della vita agendo tramite l'astrazione pantomimica e "biomeccanica", da Craig al futurismo, da Mejerchol'd a Kantor. Sono artisti che cercano di risolvere, come scrive Franco Perrelli «il massimo problema della scena novecentesca, il grande tema – o rimosso o inglobato e imbrigliato anche all'interno della declinazione drammatica del teatro – di una presenza completa, autentica, totale del performer o attore-danzatore» (Perrelli, 2015, p. 172). Vale la pena seguire il ragionamento dello storico che, citando Lehmann, segnala quella cesura del Novecento rappresentata dalla messa in discussione definitiva del paradigma drammatico. Un secolo che scarta dall'esecuzione mimetica e accentua i problemi della presenza dell'esecutore:

Si potrebbe concludere che la poetica della scena, nel XXI secolo, sarà concepibile eminentemente come la determinazione del punto d'incontro ovvero di reciproca *presenza* fra la volontà di creazione di eventi intimamente destrutturati e destrutturanti da parte di chi il teatro lo *fornisce* (nell'etimo originario di *performance*) e la disponibilità a un'esperienza *aperta* da parte di chi lo recepisce (ivi, p. 178).

Dal nostro punto di vista, tale richiamo alla presenza³ rappresenta un invito irrinunciabile a volgere lo sguardo verso lo spettatore, per cercare di comprendere cosa accade per chi guarda, per registrare quali segni di una presenza che si approssima alla vita indichino una strada anche per la relazione intersoggettiva. Come ci invita a fare De Marinis (2001, pp. 170-171), cerchiamo di leggere le rotture del Novecento dal punto di vista dello spettatore:

la vera, grande rivoluzione teatrale del XX secolo, che quindi non è stata esclusivamente e neppure principalmente estetica: la vera, autentica, radicale rottura novecentesca consiste nel fatto che, per la prima volta (dopo la sua reinvenzione cinquecentesca) il teatro lascia l'orizzonte tradizionale del divertimento, dell'evasione, della ricreazione (comprese le loro varianti colte-impegnate) per diventare anche un luogo in cui dare voce a bisogni ed esigenze che mai fino ad allora – salvo rarissime eccezioni – si era cercato di soddisfare mediante gli strumenti del teatro: pedagogici, etici, conoscitivi, spirituali etc.; beninteso, senza con ciò negare il divertimento e il gioco, ma anzi grazie ad essi, come come senza negare l'arte, o almeno l'artigianato, ma anzi grazie ad essa (o).

Sgrossando molto potremmo pensare a un pendolo oscillante sui due poli: una visione che investe e ottunde i sensi nel suo farsi spettacolo totale e sintetico e un'altra che chiama in causa il ragionamento critico e il giudizio; uno spettatore «scosso e sconvolto dal dinamismo interno dello spettacolo» (Artaud) ma anche «osservatore, che sta di fronte, studia» (Brecht).

Quella che segue è una catalogazione di polarità, un parzialissimo regesto per una futura *Antologia dello spettatore*. Suddividendo in paragrafi tentiamo di perimetrare alcune tensioni di ricerca, l'appartenza alle quali non è da intendersi in via esclusiva. Non si tratta dunque di una classificazione tipologica univoca, ma di strade della ricerca che devono e possono coesistere anche all'interno di un medesimo percorso poetico. D'altro canto una certa dose di arbitrarietà nelle scelte antologiche risulterà subito evidente, se si pensa che quasi ogni dichiarazione di poetica, nel teatro, ha in qualche misura inscritto sullo sfondo una certa idea di spettatore. Anche quando si parla di regia, o di scenografia, o del rapporto fra scena e letteratura si sta sempre mettendo in campo una precisa poetica dello spettatore. Gli artisti e le artiste, in altre parole, tendenzialmente non prendono mai posizione avendo in mente uno spettatore generico, indifferenziato o “neutro”. Tuttavia vi sono scritti e dichiarazioni di poetica dove esplicitamente ci si pone il problema dello spettatore, lo si chiama in causa e se ne tratteggiano i caratteri, invitandolo ad adottare peculiari posizioni. Siamo andati a cercare in queste zone, quelle dove gli artisti consapevolmente usano la parola “spettatore”, mettendo a fuoco le loro poetiche specificamente e volontariamente attraverso questa lente.

3 Alla “presenza” è dedicato il numero monografico della rivista *Culture Teatrali*, n. 21, 2011, a cura di E. Pitozzi.

2.1

Linea immersiva

Chi guarda viene investito da uno spettacolo che lo circonda da tutti i lati, il tempo dello spettacolo (e della finzione) si sovrappone a quello del presente dello spettatore, che si annulla e si sospende. Una visione così forte e coinvolgente e immersiva da far sì che sostituisca la realtà quotidiana, una sorta di realtà di secondo grado, più forte, più vera, un “doppio” appunto.

2.1.1

Filippo Tommaso Marinetti

1. Noi futuristi insegniamo anzitutto il disprezzo del pubblico e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintetizzare così la psicologia: rivalità di cappelli e di toilettes femminili, – vanità del posto pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale, – palchi e platea occupati di uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalmente sprezzante e dalla digestione laboriosissima, che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente (da *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), Marinetti in Lapini, 1977, p. 97).

Il teatro futurista saprà esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso *un labirinto di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili*.

Il teatro futurista sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari (da *Il teatro futurista sintetico*, (1915), ivi, p. 108)

8. Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri con gli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti.

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge a un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo fra i battaglioni di ammiratori, smockings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stessa*; doppia vittoria finale: cena *chic* e a letto (da *Il Teatro di Varietà* (1913), ivi, p. 100).

2.1.2

Antonin Artaud

Le convenzioni teatrali hanno fatto il loro tempo. Al punto in cui ci troviamo, siamo incapaci di accettare un teatro che continui a ballare con noi. Abbiamo bisogno di credere a ciò che vediamo. Uno spettacolo che si ripete ogni sera secondo riti sempre uguali, sempre identici a se stessi, non può più avere il nostro consenso. Abbiamo bisogno che lo spettacolo a cui assistiamo sia unico e che ci dia l'impressione di essere impreveduto e irripetibile come qualsiasi atto della vita, come qualsiasi avvenimento prodotto dalle circostanze.

Con questo teatro, insomma, ci ricollegiamo alla vita invece di separarcene. Lo spettatore e noi stessi non potremmo più prenderci sul serio, se non avessimo ben chiara la sensazione che una parte della nostra vita profonda è impegnata in questa azione che ha per sfondo la scena comico o tragico, Il nostro sarà uno di quei giochi, in cui a un certo momento si ride forte. Ecco a che cosa ci impegniamo.

Ecco l'angoscia *umana* in cui lo spettatore dovrà trovarsi uscendo dal nostro teatro. Egli sarà scosso e sconvolto dal dinamismo interno dello spettacolo che si svolgerà sotto i suoi occhi. E tale dinamismo sarà in diretta relazione con le angosce e con le preoccupazioni di tutta la sua vita (da *Teatro Alfred Jarry. Primo anno – Stagione 1926-27*, Artaud, trad. it, 2000, p. 8).

Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione. Sarà ristabilita una comunicazione diretta tra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore, situato al centro dell'azione, sarà da essa circondato e in essa coinvolto. Questo accerchiamento sarà dovuto alla configurazione stessa della sala.

Così, abbandonando i teatri attualmente esistenti, prenderemo un capannone o un granaio qualsiasi, che faremo ricostruire secondo i procedimenti utilizzati nell'architettura di certe chiese o luoghi sacri in genere, e di certi templi dell'Alto Tibet.

All'interno di questa costruzione prevarranno determinate proporzioni di altezza e profondità. La sala sarà circondata da quattro pareti assolutamente disadornate, e il pubblico sarà seduto in mezzo su poltrone girevoli per poter seguire lo spettacolo che si svolgerà tutto intorno a lui. Di fatto la mancanza di una scena nell'accezione consueta del termine farà sì che l'azione dovrà dispiegarsi in tutti i punti della sala. Speciali aree ai quattro punti cardinali della sala, saranno riservate agli attori e all'azione. Le singole scene verranno recitate sullo sfondo di muri dipinti a calce per meglio assorbire la luce. In alto, come in certi quadri di Primitivi, correranno intorno alla sala delle gallerie, le quali permetteranno agli attori, ogni volta che l'azione lo renderà necessario, di inseguirsi da un punto all'altro della sala, e all'azione di svilupparsi su tutti i piani e in tutte le direzioni della prospettiva, in altezza come in profondità. Un grido lanciato in un punto potrà trasmettersi di bocca in bocca con successive modulazioni e amplificazioni fino al punto posto. L'azione di spiegherà il suo ciclo, allargherà la sua

traiettoria di piano in piano, da un punto all'altro, esploderà in improvvisi parossismi, provocherà una serie di incendi nei luoghi più diversi. E il carattere di illusione autentica dello spettacolo, come la diretta e immediata influenza dell'azione sullo spettatore, non saranno parole vane. Perché questa estensione dell'azione su uno spazio immenso obbligherà l'illuminazione di ogni scena e le diverse illuminazioni di un intero spettacolo a investire il pubblico, quanto i personaggi; parecchie azioni simultanee, parecchie fasi di un'autenticazione in cui i personaggi ammassati l'uno all'altro come api in uno sciame sosterranno tutti gli assalti delle situazioni e gli assalti esterni degli elementi e della tempesta, corrisponderanno a mezzi fisici di illuminazione, di tuono o di vento dei quali lo spettatore subirà le ripercussioni. Sarà conservata tuttavia un'area centrale che, senza costituire una scena vera e propria, dovrà permettere al nucleo dell'azione di raccogliersi e annodarsi ogni volta che sarà necessario (da *Primo manifesto del Teatro delle Crudeltà* (1932), Artaud in Alonge, 1974, p. 209).

2.1.3

Carmelo Bene

Se il *socratismo dialettico* caccia il *miracolo* dalla scena, per instaurarvi il *testo razionale* disastrosamente affidato alla lettura di attori "intellettuali", il teatro è morto. È inutile *l'inutile* della grande estate tragica.

Il teatro è sfinita e insensata rappresentazione, cerimonia funebre officiata da un prete cialtrone (il nus di Anassagora), reggitore e "coordinatore del tutto": il regista e un suo chierico; cercano entrambi "un letto in un domicilio altrui". Figurarsi gli *astanti*: senza fede alcuna e nessuna parentela col *defunto*, convenuti un po' a svagarsi a questo funerale a pagamento.

In luogo dello *spettatore estetico*, si è presentato sinora nei teatri uno strano quiproquo, con pretese a metà morali e a metà erudite: *il critico*. Tutto nella sua sfera è stato finora artificiale e soltanto intonato con una parvenza di vita. L'attore in realtà non sapeva più che farsene di un tale ascoltatore dagli atteggiamenti critici, e spiava perciò con inquietudini, insieme al drammaturgo o al compositore dell'opera che lo ispiravano, gli ultimi resti di vita in quest'essere pretenziosamente arido e incapace di godimento; ma è in critici del genere che è consistito finora il pubblico: lo studente, lo scolaro, la più innocente creatura femminile, erano già preparati senza saperlo dall'educazione e dai giornali a un'uguale percezione dell'opera d'arte.

Le nature migliori fra gli artisti contavano per un tal pubblico sull'eccitamento di forze morali-religiose, e l'invocazione dell'ordine morale del mondo subentrò in funzione vicariale, dove in realtà una potente magia d'arte avrebbe dovuto rapire lo spettatore genuino [...]. Mentre il critico prendeva il sopravvento nei teatri e nei concerti, il giornalista nella scuola e la stampa nella società, l'arte degenerava in oggetto di divertimento della specie più ignobile, e la critica estetica veniva utilizzata come connettivo di una socievolezza vanesia, dissipata, egoistica, e inoltre miseramente priva di

originalità [...] sicché in nessun tempo si è tanto chiacchierato dell'arte e si è fatto tanto poco conto dell'arte [...]. (Bene, 1995a, pp. 1008-1009).

per quanto attiene al teatro, cinema, radiofonia, e musica in particolare:

lo sciagurato “Teatro di regia” ha sostituito la “recensione” critica (comunque ostinatasi nella mediazione giornalistica dei fatti scenici – testimoniabili e/o -), esaurendosi nella routine irreversibile che ognuno sa. Il *Teatro di rappresentazione* è estinto=estinta è la funzione d'una critica di rappresentazione (re-visione del re-citato *spettacolo del testo a monte*).

La *figura critica* deve dimettersi per recuperare in se stessa la *persona estetica*, fondata sull'*abbandono* e mai più sul giudizio (Bene, 1995b, p. 116).

2.2

Linea critico-analitica

Il linguaggio della scena mette in campo elementi appositamente pensati e organizzati per sollecitare l'azione ragionante e giudicante di chi guarda, che non deve annullarsi ma rimanere ben consapevole di trovarsi a teatro, deve restare vigile e ricordarsi che ciò a cui sta assistendo è un artificio. Perché questo accada lo spettatore non potrà annoiarsi, ma dovrà comunque venire colpito.

2.2.1

Bertolt Brecht

Forma drammatica del teatro

La scena incarna un avvenimento
Involge lo spettatore in un'azione scenica e ne esaurisce l'attività
gli consente dei sentimenti
gli trasmette delle emozioni
lo spettatore viene immerso in un'azione
viene sottoposto a suggestioni
le sensazioni vengono conservate
l'uomo si presuppone noto
l'uomo immutabile
tensione riguardo all'esito
una scena serve l'altra
corso lineare degli accadimenti
natura non facit saltus
il mondo come è
ciò che l'uomo deve fare
i suoi impulsi
il pensiero determina l'esistenza

Forma epica del teatro

lo racconta
fa dello spettatore un osservatore, ma
ne stimola l'attività
lo costringe a decisioni
gli trasmette delle nozioni
le viene posto di fronte
viene sottoposto ad argomenti
vengono spinte fino alla consapevolezza
l'uomo è oggetto di indagine
l'uomo mutabile e modificatore
tensione riguardo all'andamento
ogni scena sta per sé
a curve
facit saltus
il mondo come sarà
ciò che l'uomo necessariamente fa
le sue motivazioni
l'esistenza sociale determina il pensiero

(*Note all'opera Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (1955), Brecht trad. it. 1979, p. 65).

Titoli e cartelli

Si deve esercitare lo spettatore a una visione complessa; e, in verità, quasi più importante del pensare «nella corrente», è il pensare «al di sopra della corrente». Inoltre i cartelli esigono e rendono possibile un nuovo stile da parte dell'attore. Questo stile è lo *stile epico*. Una volta letti i titoli proiettati sui cartelli, lo spettatore assume l'atteggiamento dell'osservatore che fuma. Con tale atteggiamento egli ottiene senz'altro, per forza, un'esecuzione migliore e più elevata: voler «ammaliare» un uomo che fuma, e che perciò è sufficientemente affaccendato con se stesso, è impresa disperata (Da *Letterarizzazione del teatro. Note all'Opera da tre soldi*, Brecht, trad. it. 1962, pp. 38-39).

Cori

Per non permettere allo spettatore di «sprofondarsi», per combattere le sue «libere» associazioni di

idee, si possono collocare nella sala dei piccoli cori che gli mostrino il modo giusto di comportarsi, lo incitino a formarsi un'opinione, a valersi della propria esperienza, a controllare. Cori simili fanno appello al senso dello spettatore, gli intimano di emanciparsi dal mondo rappresentato e anche dalla rappresentazione stessa (Da *Efficacia mediata del teatro. Note a La Madre*, ivi, pp. 50-51).

Il teatro epico

La scena incominciò a raccontare. Non era più assente, oltre la quarta parete, anche il narratore. Non era solo lo sfondo scenico a prendere posizione di fronte agli avvenimenti che si svolgevano alla ribalta, col rievocare su grandi cartelli altri avvenimenti che nello stesso momento si svolgevano in altri luoghi, col presentare o col contrapporre, mediante la proiezione di documenti, parole dette da determinate persone, con l'opporre a discorsi astratti cifre concrete, materialmente percepibili, con l'arricchire di cifre e di frasi vicende plasticamente evidenti, ma il cui significato poteva essere ambiguo; anche gli attori non compivano più una trasformazione completa, ma mantenevano un distacco rispetto al personaggio da loro interpretato e giungevano fino a sollecitarne palesemente una critica.

Nessun aspetto della rappresentazione doveva più consentire allo spettatore di abbandonarsi, attraverso la semplice immedesimazione, ad emozioni incontrollate (e praticamente inconcludenti). La recita sottoponeva dati e vicende ha un processo di straniamento: quello straniamento che è appunto necessario perché si capisca. A forza di dire «si capisce che è così», si rinunzia semplicemente a capire.

Il «naturale» doveva assumere l'importanza del sorprendente: solo così potevano venire in luce le leggi di causa ed effetto. Il comportamento degli uomini doveva contemporaneamente essere così e contemporaneamente poter essere diverso.

Erano cambiamenti di grande portata.

Lo spettatore del teatro drammatico dice: «Sì, anch'io ho provato questo sentimento. – «Sì anch'io sono così. – Be', questo è naturale. – Sarà sempre così. – La sofferenza di questo mi commuove, perché non altra via d'uscita. – Questa è grande arte: qui è tutto è ovvio, è evidente. – Io piango con quello che piange, rido con quello che ride».

Lo spettatore del teatro epico dice: «A questo non ci avrei pensato. – Questo non si deve fare così. – È sorprendente, quasi inconcepibile. – Non può andare avanti così. – La sofferenza di quest'uomo mi commuove, perché avrebbe pure una via d'uscita! – Questa è una grande arte: qui non c'è nulla di ovvio. – Io rido di quello che piange, piango di quello che ride» (Da *Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento?*, ivi, pp. 63-64).

40

Figurazioni simili richiedono, certo, una recitazione che consenta libertà e mobilità allo spirito dello spettatore. Questo deve, per dir così, essere in grado di effettuare continui montaggi fittizi sulla nostra

costruzione, enucleandone in forma di pensieri i movimenti sociali, oppure sostituendoli con altri: processo che conferisce al comportamento effettivo un che di «innaturale», e fa sì che i movimenti presentati appaiano meno naturali e, di conseguenza, meglio maneggevoli (da *Breviario di estetica teatrale*, ivi, p. 130).

2.2.2

Tadeusz Kantor

L'opera d'arte,
elemento della creazione
isolato, inquadrato,
reso immobile
e racchiuso
nella struttura e nel sistema
incapace di cambiare e di vivere –
è un'illusione di creazione.
Caratteristico della creazione
è lo stato fluido,
mutevole,
transitorio
effimero –
come la *vita* stessa.

Si deve riconoscere come creazione
tutto ciò che non è ancora divenuto
ciò che si definisce opera d'arte,
ciò che non è stato ancora *immobilizzato*,
ciò che contiene direttamente gli *impulsi* della vita
ciò che ancora non è “pronto”
“organizzato”
“realizzato”:
le annotazioni di problemi urgenti,
di idee,
di scoperte,
i piani,

i progetti,
le partiture,
i *materiali*,
le azioni collaterali.
Tutto questo
mescolato
(fin qui artificialmente separato)
con il succo della vita:
i fatti
gli eventi
le persone
le lettere, i giornali, i calendari,
gli indirizzi, le date,
le carte, i biglietti di viaggio,
gl'incontri...

Un CAMBIAMENTO DELLA CONDIZIONE DI SPETTATORE

e

un CAMBIAMENTO DEL SENSO DELL'ESPOSIZIONE
diventano una necessità.

Non "immagini" –

quei fissi sistemi formali.

La presenza della massa fluida e viva

di piccole cariche,

di riflessi, d'energia,

modifica le percezioni dello spettatore:

la co-presenza analitica e contemplativa diventa una co-presenza fluida e quasi attiva, in questo campo della realtà vivente.

L'ESPOSIZIONE

perde la sua funzione abituale, indifferente, di presentazione e di documentazione,

diventa un

ENVIRONMENT ATTIVO

che trascina lo spettatore in avventure e in imboscate

rifiutandogli e non soddisfacendo

la ragione del suo esistere

come spettatore –

osservatore
e visitatore.

L'esposizione

ha una realtà "pronta":

la mia creazione e un passato estraneo e reso

oggettivo dal miscuglio

con le materia della vita (da *1963. Manifesto dell'anti-esposizione o esposizione popolare*, Kantor, 2000, trad. it. pp. 130-131).

2.2.3

Living Theatre

Questa sera si recita a soggetto di Pirandello fu il nostro primo dramma, dopo *Faustina*, che mirasse dichiaratamente a coinvolgere il pubblico. Naturalmente questo è il succo del dramma di Pirandello. Questo espediente, il dramma dentro il dramma, il dramma che presumibilmente ha luogo nel teatro la sera stessa della prima, come se ognuna delle serate successive fosse la prima, rientra in una vasta parte della letteratura drammatica del Novecento. Saltava fuori anche in *Many loves*, e anche in *The Connection*. E quando, nella 14^a Strada, rispolverammo *Questa sera si recita a soggetto* e lo mettemmo in repertorio, assieme a *Many loves* and *The connection*, tutti e tre con autori e registi che correvano su e giù per il teatro e con ampie sezioni che si svolgevano contemporaneamente sul palcoscenico e fra gli spettatori, molti cominciarono a pensare che fosse questo il messaggio del Living Theatre. Ma non scegliemmo quei drammi perché si valevano di simili espedienti. È vero che il nostro messaggio, se lo si vuol chiamare così, o la nostra missione, era di coinvolgere o toccare o impegnare il pubblico senza limitarsi a mostrargli qualcosa; ma ci rendevamo conto che tali espedienti di dramma dentro il dramma scaturivano da un insopprimibile bisogno degli autori e nostro di raggiungere il pubblico, svegliarlo dal suo passivo sopore, costringerlo all'attenzione, scuoterlo se necessario e, cosa altrettanto importante, coinvolgere gli attori in quello che stava accadendo tra il pubblico. Aiutare il pubblico a diventare ancora una volta quello che era destinato a essere quando i primi drammi presero forma sull'aia: una congregazione guidata da sacerdoti, un'estasi corale di lettura e risposta, danza, ricerca di trascendenza, via d'uscita ed ascesa, la spinta verticale, la ricerca di uno stato di consapevolezza che supera il semplice essere coscienti e porta vicini a Dio. Portando i drammi in teatro e mescolando fra loro spettatori e interpreti si mirava eguagliare, unificare, avvicinare maggiormente tutti alla vita. Unione, come opposto di separazione (Beck, Malina, 2000, pp. 64-65).

8. *Meditazione I. 1963 New York City*

[...] Teatro inutile. Cominciamo dall'esame di architettura. È questo forse un posto per essere umani, questa insinuazione di lusso e ori, la tromba di queste scale, l'ingannevole grandiosità di questo candelabro, questo moderno teatro un'opera d'arte? O architettura dei potentati! O puzza di denaro! È qui che ha volato l'Uccello dello Spazio? Dove sono i facchini, gli operai tessili, i meccanici? Non ci sono contadini qui, nessuno di coloro che costruirono questo edificio, nessuno che abbia coltivato alimentari, qui non ci sono neri, nessuno che pulisca le fogne, nessuno che cucia nei laboratori. Per chi è questo palazzo? Dove è il popolo? Che cosa si fa qua dentro che non li riguarda? Il tappeto è fatto per pallidi piedi patrizi, le poltrone procurano una comodità che aliena all'azione, che ostacola la partecipazione, che indulge alla passività del corpo. Muri di separazione! O possa questa nostra sonora arringa far tremare cadere i muri, crollare prigionieri, abbattere le fortezze della falsa industria, e tutte le case di divisione. Unità. La si ha, quando le persone stanno insieme e non si mettono una contro l'altra, esiste quell'armonia che dissipa la disperazione, estende l'essere e rende possibili tutte le speranze più impossibili.

Quando mi siedo nella poltrona di velluto, circondato da fibre acetiche, se una persona grida, se un uomo muore è solo un'interruzione. Non sono preparato a reagire alla vita. Osservo soltanto. Circondato da gelidi di compagni in un'atmosfera di inganno, siedo nella fastosità. Sono venuto qui per morire congelato? Come posso prorompere in emozioni? Investito di una regalità di rayon. Come posso trascendere in un ambiente di velluto, come posso trovare la chiave nell'oscurità di questa sala? Solo sognando. Ma questo sogno è menzogna, non sento nulla. È tutto menzogna, non ho carne, sono essenzialmente asessuato. E tutto questo a causa della mia presenza qui.

[...]

Siamo gente senza sentimenti. Se potessimo veramente sentire, il dolore sarebbe tanto grande da farci mettere fine a ogni sofferenza. Se potessimo sentire che ogni sei secondi una persona muore di fame (e mentre si verifica questo mio scrivere, questo leggere, qualcuno sta morendo di fame), lo impediremmo. Se veramente potessimo sentirlo negli intestini, nell'inguine, nella gola, nel petto, andremmo fuori nelle strade e porremmo fine alla guerra, fine alla schiavitù, fino alle prigioni, fine agli assassini, fine alla distruzione. Ah, potrei imparare cos'è l'amore (Beck, trad. it. 1975, pp. 13-15).

2.3

Linea della ricerca recitativa

Una linea di ricerca antiverista che lavora sulla stilizzazione e trasfigurazione, da pensare insieme alle formulazioni teoriche e poetiche almeno di Craig, Appia, Fuchs nella loro tensione a artificializzare e "riteatralizzare". Un orizzonte di lavoro che si incorpora nel lavoro dell'attore,

incrociando le stanislavskiane *azioni fisiche* e il *mimo corporeo* di Decroux. Chi guarda è di fronte a un teatro ad alta formalizzazione e codificazione capace di estirpare i segni della quotidianità e che ambisce a rifare l'umano, a rimettere chi agisce e osserva in contatto con le fonti corporee primigenie, con le archeologie dei gesti.

2. 3.1

Sergej M. Ejzenštein

Il Movimento Espressivo, 1924

[...] Questa teoria non fa che rafforzare la nostra convinzione fondamentale: il movimento scenico sarà autenticamente espressivo (capace di lasciare una traccia) solo se l'attore, invece di riprodurre alla lettera il risultato dei processi motori (posa, smorfia, gesto) effettuerà un lavoro motorio corretto al termine del quale si otterrà in modo naturale un disegno emotivo efficace.

1) In genere si può considerare movimento espressivo ogni movimento idealmente finalizzato a (movimento-standard). Ma se parliamo di movimenti specifici, che hanno il compito di produrre una traccia emotiva durevole, di creare cariche e scariche emotive, se parliamo insomma dei movimenti scenici, allora definiremo convenzionalmente espressività la proprietà specifica che li differenzia da tutti gli altri: quella di provocare nello spettatore una determinata risposta, di creare un'emozione (la qualità di attrazione [*attrakcionnost*] dei movimenti).

Affinché il movimento scenico si costituisca come un'attrazione, esso dovrà avere, oltre alla completa precisione dello schema meccanico, anche un certo accento (non basta eseguire correttamente un salto mortale, sedersi, camminare sulla corda, agitare le mani, occorre anche che questo movimento venga «venduto», come si suol dire nel gergo circense), dovrà essere sottolineato. Quest'accentuazione si realizza grazie ai procedimenti più svariati. In particolare, tutti i casi di movimenti al contrario (*otkaz*) che richiamano l'attenzione sull'aspetto incoativo del movimento sono procedimenti di accentuazione. [...]

L'effetto di attrazione del movimento espressivo (ossia l'effetto psicologico sul pubblico, calcolato precedentemente) è garantito; innanzitutto, perché ogni momento di lotta o di lavoro reale e finalizzato attira su di sé l'attenzione del pubblico, e in secondo luogo, perché il movimento espressivo assicura il prodursi nello spettatore delle emozioni predisposte. Solo un movimento espressivo costruito su una base organica corretta è in grado di suscitare questo tipo di emozioni nello spettatore, il quale, automaticamente riproduce in forma più debole l'intero sistema dei movimenti degli attori: come risultato dei movimenti effettuati, le embrionali tensioni muscolari si convertono per lo spettatore nell'emozione richiesta. L'opinione di James (con le aggiunte di Klages) sulle emozioni intese come risultato di uno stato fisiologico e psicologico soggettivo trova qui piena conferma. Occorre soltanto

evitare le interpretazioni errate di James, secondo le quali il portatore di ogni emozione derivata dal movimento sarebbe esclusivamente l'attore. Bisogna considerare che ogni tensione puramente produttiva dell'attore, nel momento in cui sta riproducendo coscienziosamente un determinato schema d'attrazione, tende a ridurre al minimo l'emozione situazionale che invece crescerà e si svilupperà nello spettatore a spese dell'energia muscolare inutilizzata.

In questo modo si fa strada un'impostazione che non si fonda sulla «sincerità» del movimento attoriale ma sulla sua verosimiglianza e contagiosità mimica [...] (Ejzenštein, trad. it. 1998, pp. 208-214).

2.3.2

Vsevolod E. Mejerchol'd

I primi tentativi di teatro «della convenzione» (1912)

[...] Che cosa significa «plastica che non corrisponde alle parole»? Due persone parlano del tempo, dell'arte, delle case. Una terza persona che le osservi dall'esterno – purché sia sensibile perspicace – può stabilire con precisione, in base alla conversazione tra i due sistemi estranei ai loro rapporti personali, che cosa siano: amici, nemici, amanti ecc..

Può farlo perché i due interlocutori gesticolano, assumono delle pose, abbassano lo sguardo in una certa maniera, e riesce possibile stabilire i loro rapporti perché, parlando del tempo, dell'arte e via dicendo, i due compiono movimenti che non corrispondono alle parole e proprio in base ai quali l'osservatore può stabilire chi essi siano: amici, nemici, amanti...

Il regista getta un ponte tra lo spettatore e l'attore. Nel portare sulla scena, come vuole l'autore, amici, nemici, amanti egli deve tracciare con pose e movimenti un disegno tale da aiutare lo spettatore non solo ad ascoltare le loro parole, ma a penetrare nel dialogo intimo, segreto. Se il regista, approfondendo il tema dell'autore, ha colto la musica del dialogo interiore, egli propone all'attore quei movimenti plastici che, a suo parere, possono costringere lo spettatore ad avvertire questo dialogo, così come lo sentono i registi e gli interpreti.

I gesti, gli atteggiamenti, gli sguardi, i silenzi, stabiliscono la verità dei rapporti umani; le parole non dicono tutto. Occorre quindi un disegno dei movimenti scenici per situare lo spettatore nella posizione dell'osservatore perspicace, per mettergli a disposizione il medesimo materiale che gli interlocutori offrivano all'osservatore, tale da consentirgli di indovinare le emozioni dei personaggi. Le parole valgono per l'udito, la plastica per gli occhi. La fantasia dello spettatore lavora sotto l'impulso di due impressioni: visiva e uditiva. La differenza tra il vecchio e nuovo teatro consiste nel fatto che in

quest'ultimo la plastica e la parola seguono ciascuno un proprio ritmo, talvolta senza coincidere [...] (Meyerchol'd, 1962, p. 43).

Il metodo «convenzionale», infine, presuppone nel teatro un quarto *creatore*, dopo l'autore, il regista e l'attore: lo *spettatore*. Il teatro della convenzione crea una messa in scena i cui *accenni* lo spettatore è chiamato a *completare* creativamente con la propria immaginazione.

Il teatro «della convenzione» è tale che lo spettatore «non dimentica neppure per un istante di avere dinanzi a sé un attore che recita, né l'attore di avere dinanzi a sé una sala, sotto i piedi un palcoscenico e ai lati degli scenari. Accade come per un quadro: guardandolo non si dimentica nemmeno per un istante che si tratta di colori, di terra e di pennelli, ma nello stesso tempo si ha una sensazione superiore, rasserenata, della vita. Spesso accade perfino che più grande è il *quadro*, più forte è la sensazione della *vita* che da esso emana».

La tecnica «convenzionale» lotta contro il metodo dell'illusione, non ha bisogno dell'illusione come sogno apollineo. Il teatro «della convenzione», fissando la plasticità statuaria, imprime nella memoria dello spettatore singoli gruppi, in modo che accanto alle parole risaltino le note fatali della tragedia.

Il teatro «della convenzione» non ricerca la varietà della *mise en scène*, come fa il teatro naturalista, in cui la ricetta dei punti previsti nel piano crea un caleidoscopio di pose, in rapida trasformazione. Il teatro «della convenzione» tende ad impadronirsi abilmente della linea, della struttura dei gruppi e del colore dei costumi e, nella sua immobilità, offre mille volte più movimento del teatro naturalista.

Il movimento sulla scena non viene dato dal movimento nel senso letterale della parola, ma dalla distribuzione di linee colori e dalla facilità e dalla maestria con le quali linee e colori si incrociano e vibrano (ivi, p. 51).

L'attore del futuro (relazione tenuta il 22 giugno 1922)

[...] Siccome la creazione dell'attore è creazione di forme plastiche nello spazio, l'attore deve studiare la meccanica del proprio corpo. Ciò gli è indispensabile, perché qualsiasi manifestazione di forza (anche in un organismo vivente) è soggetta alle leggi della meccanica (e la creazione da parte dell'autore di forme plastiche nello spazio, e naturalmente una manifestazione di forza dell'organismo umano).

Il difetto principale dell'attore contemporaneo è l'assoluta ignoranza delle leggi della biomeccanica. È perfettamente naturale che con i sistemi di recitazione finora in auge («visceralità», «riviviscenza», che pur essendo sostanzialmente la medesima cosa, si distinguono nei metodi con cui si raggiungono: la prima mediante la narcosi, la seconda mediante l'ipnosi), l'emozione sopraffaceva sempre l'attore al punto che egli non poteva rispondere dei propri movimenti e della propria voce, mancava il controllo, e l'attore, naturalmente, non poteva garantire il successo o l'insuccesso della propria recitazione. Solo

alcuni attori eccezionalmente dotati intuivano il metodo giusto di recitazione, vale a dire il principio di affrontare la parte non dall'interno verso l'esterno, ma al contrario dall'esterno verso l'interno, ciò che naturalmente contribuiva a sviluppare in loro una straordinaria abilità tecnica: tali sono stati la Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Saljapin, Coquelin, e altri ancora.

In numerosi problemi la psicologia non arriva a soluzioni ben definite. Costruire l'edificio teatrale basandosi sulla psicologia è come costruire una casa sulla sabbia: finirà inevitabilmente per crollare. Qualsiasi stato d'animo psicologico è condizionato da determinati processi fisiologici. Una volta trovata la giusta soluzione del proprio stato fisico, l'attore arriva allo stato di "reattività", che contagia il pubblico e lo fa partecipare alla recitazione (ciò che prima chiamavamo *zachvat* (presa) e che costituisce l'essenza della sua recitazione). Da tutta una serie di stati fisici nascono quei livelli di reattività che poi si colorano di un dato sentimento. Con questo sistema di "induzione del sentimento" l'attore conserva sempre un fondamento ben solido: la premessa fisica.

La ginnastica, le acrobazie, la danza, la danza mimica, la boxe, la scherma, sono materie utili, ma possono giovare solo se introdotte, come materie accessorie nel corso di biomeccanica, materia fondamentale è indispensabile ad ogni attore (Meyerchol'd, 1977, p. 63).

2.3.3

Eugenio Barba

Il corpo dilatato. Il ponte

Un corpo-in-vita è più che un corpo che vive.

Un corpo-in-vita dilata la presenza dell'attore e la percezione dello spettatore. Di fronte a certi attori, lo spettatore è attratto da un'energia elementare, che lo seduce senza mediazioni, prima ancora che egli abbia decifrato le singole azioni, si sia interrogato sul loro senso e l'abbia compreso.

Per uno spettatore occidentale, questa esperienza è evidente quando egli osserva attori-danzatori orientali di cui spesso conosce poco la cultura, le tradizioni e le convenzioni sceniche. Di fronte a uno spettacolo di cui non può comprendere appieno il significato e di cui non sa apprezzare da competente l'esecuzione, egli si trova di colpo nell'ignoranza. Ma in questo vuoto deve ammettere che malgrado tutto esiste una forza che lega la sua attenzione, una "seduzione" che precede la comprensione intellettuale.

Ma seduzione e comprensione non possono resistere a lungo l'una senza l'altra: la seduzione avrebbe corta durata, la comprensione mancherebbe di interesse.

Lo spettatore occidentale che osserva un attore-danzatore orientale è solo un esempio estremo. La stessa situazione si riproduce ogni volta che il teatro è ben fatto. Ma quando lo spettatore è di fronte al “suo” teatro, tutto ciò che egli sa, le domande che già conosce e che gli indicano dove e come cercare le risposte formano un velo che nasconde l'esistenza della forza elementare della “seduzione”.

Questa forza dell'attore spesso la chiamiamo “presenza”. Ma non è qualcosa che *c'è*, sta lì davanti a noi. È mutamento incessante, crescita che avviene verso i nostri occhi. È un corpo-in-vita. Il flusso dell'energia che caratterizza il nostro comportamento quotidiano è stato dilatato. Le tensioni che reggono nascostamente il nostro modo normale d'essere presenti fisicamente affiorano nell'attore, divengono visibili, impreviste.

Il corpo dilatato è un corpo caldo ma non in senso sentimentale o emotivo. Sentimento ed emozione sono sempre una conseguenza sia per lo spettatore che per l'attore. Innanzitutto è un corpo al color rosso, nel senso scientifico del termine: le particelle che compongono il comportamento quotidiano sono state eccitate e producono più energia, hanno subito un incremento di moto, si allontanano, si attraggono, si oppongono con più più velocità, in uno spazio più ampio.

Se si interrogano i maestri dei teatri orientali e occidentali e si paragonano le loro risposte, si constata che alla base delle diverse tecniche vi sono alcuni principi simili. Essi possono essere riuniti in tre linee di azione.

- 1) l'alterazione dell'equilibrio quotidiano e la ricerca di un equilibrio precario o “di lusso”;
- 2) la dinamica delle opposizioni;
- 3) l'uso di una incoerenza coerente.

Queste tre linee d'azione implicano un'opera incessante di riduzione o – al contrario – di ampliamento delle azioni che caratterizzano il comportamento quotidiano. Mentre questo si basa sulla funzionalità, sull'economia delle forze, sulla proposizione fra energie utilizzate e risultato ottenuto, il comportamento extra-quotidiano del teatro e della danza basa ogni azione, sia pure minuscola, sullo spreco, su un eccesso.

Tutto questo affascina e a volte trae in inganno: si crede che si tratti soltanto di un “teatro del corpo”, che implica solo azioni fisiche e non azioni mentali. Ma un modo di spostarsi nello spazio manifesta un modo di pensare, è un moto del pensiero messo a nudo.

Analogamente, un pensiero e anch'esso un moto, cioè qualcosa che cambia: partire da un punto per raggiungere un altro, seguendo cammini che vanno improvvisamente di direzione. L'attore può partire da fisico dal mentale: non importa, purché dall'uno passando all'altro ricostituisca un unità (Barba in Barba, Savarese, 1996, pp. 22-23).

2.3.4

Dario Fo

Abbiamo una macchina da presa nel cranio

La grande differenza – maschera, senza maschera – è determinata da un particolare atteggiamento psicologico che impone di volta in volta allo spettatore di inquadrare diversamente le immagini prodotte dall'attore quasi si servisse visivamente di una serie di obiettivi. Ne voglio fare un accenno.

Si tratta del modo in cui il pubblico viene condizionato dall'attore a privilegiare un particolare dell'azione o la totalità di essa usando degli obiettivi custoditi inconsapevolmente nel proprio cervello.

Mi spiego meglio. Nell'eseguire *La fame dello Zanni* io mi creo un ampio spazio intorno, consentendo allo spettatore una visione completa del mio corpo – corpo che però, un certo punto, viene come dimenticato, in quanto irrigidisco volutamente la parte bassa (quindi togliendone l'interesse), e induco così il pubblico a usare un primo piano ravvicinato verso il solo volto. I miei gesti, infatti, si svolgono nell'ambito di trenta centimetri e non di più, senza mai fuoriuscire da una immaginaria inquadratura, senza scantonare o debordare, cosa che determinerebbe la perdita della concentrazione da parte dello spettatore. La concentrazione è un gioco che va in progressione, non a scatti.

In questa dimensione a crescere va osservato il passaggio mimico che inizia con la visione del bastone ingoiato, giù nella gola da attraversare tutto il corpo, col tronco che si agita e macina avvitando in una specie di danza del ventre. Poi, di colpo, l'attenzione viene rivolta al pianto, quindi al viso, il lamento diventa acuto e si trasforma nel suono di una mosca che infastidisce lo Zanni. Lo Zanni si gira di qua e di là, per cui lo spazio si allarga di poco, poi si restringe ancora nel momento in cui acchiappa la mosca fino a limitarsi all'inquadratura del solo naso, con gli occhi addirittura convergenti, fissi sulla mosca. Qui lo spettatore è costretto a restringere ancora di più il proprio fuoco d'attenzione fino a una micro-inquadratura, quella della mosca sola alla quale vengono strappate zampe e ali. La progressione, naturalmente calcolata, deve essere eseguita con precisione millimetrica, soprattutto deve possedere un determinato ritmo e dare illusione di spazio che, se divaricato o limitato di troppo, produce fatica e distrazione (Fo, 1987, p. 66).

2.3.5

Leo de Berardinis

Teatro e sperimentazione (1995)

Ogni tentativo poetico è una sperimentazione, per cui se il teatro è un tentativo poetico è inutile aggiungere il sostantivo sperimentazione. Bisognerebbe invece fare una differenziazione tra evento

teatrale spettacolo. Evento teatrale è un processo che si svolge in uno spazio-tempo reale, in cui tutti sono partecipi, sia attori che spettatori. Lo spettacolo è una rappresentazione in cui il pubblico è spettatore passivo e, molto spesso, l'attore è un esecutore, altrettanto passivo, dell'autore o del regista. In effetti tutta la poesia, non soltanto quella teatrale, è sperimentazione, in quanto dovrebbe innescare un processo conoscitivo che produca idee nuove, anche a prescindere dalla intenzione dell'autore.

La differenza importante è che presumibilmente un quadro, un libro non mutano se stessi mentre in teatro l'attore dovrebbe essere in contatto col pubblico, aprirsi ad intuizioni sconosciute di se stesso. Si potrebbe quasi dire che l'arte scenica in generale è l'unica forma d'arte in cui avviene – o dovrebbe – una mutazione seppur momentanea, piccola o grande, di tutti i partecipanti al processo. In questo senso si può accettare la parola sperimentale in teatro, nel suo vero significato di esperienza che non riproduca l'esistente, il già noto. Ed è l'arte scenica l'unica in cui corpo dell'artista stesso diviene poesia vivente. Il corpo non si intende solo nella sua fisicità, ma in tutte le facoltà psicosomatiche dell'individuo. Ciò non esclude che un attore possa stare in silenzio ed immobile e non obbliga il violinista a parlare; l'importante è questo diventare poesia e non prodotto. Detto questo, è evidente che per me non sono valide tutte le etichette di ricerca, avanguardia, teatro immagine eccetera, in quanto soltanto classificazioni schematiche e razionali, che niente hanno a che vedere con l'artista, sempre unico e irripetibile. Come in ogni forma d'arte anche l'attore sperimentale non è che la sua autobiografia; questa autobiografia è esemplare, conoscitiva di se stesso, e suscita nella collettività in cui avviene l'evento un analogo tentativo di autoconoscenza: non di massa ma individuale.

La presenza del pubblico è essenziale per creare dei campi magnetici forti perché ciò avvenga, e non è soltanto la quantità dei partecipanti a determinare questi campi magnetici, ma anche e soprattutto la loro qualità. Questa non si deve confondere con l'intellettualismo, con la conoscenza intesa come informazione, ma è da intendersi come disponibilità, fiducia mentale e amore del rischio. C'è una conoscenza come avere e una conoscenza come essere: cioè vivere la conoscenza. Ed è per questo che io dico sempre che non faccio Teatro ma sono e siamo Teatro nel momento in cui l'evento accade. Da un'esperienza simile l'uomo dovrebbe uscire trasformato e riversare nella propria vita e nella società questa trasformazione, così come la vita, la società, la cultura si sono in qualche modo riversate anche nel teatro. Teatro e vita, quindi, in un gioco di specchi, che dovrebbe portare all'eliminazione di ciò che nella vita stessa è impermanente, e allo stesso modo anche nel teatro dovrebbe essere eliminato tutto ciò che è di moda, che già esiste. Allora teatro come palcoscenico del mondo, dove ognuno dovrebbe recitare la propria parte, togliendo l'ego, il superfluo per contribuire, anche se in minima parte, alla trasformazione del mondo stesso.

[...] D'altra parte, la tecnica dell'attore sperimentale deve essere rigorosa e perfetta, sempre in evoluzione, deve coinvolgere ogni parte del corpo e non va distinta dall'arte stessa né dalla mentalità con cui ad ogni appuntamento l'attore fa accadere l'evento scenico. La tecnica dovrebbe anche essere trasferita nella vita. Si tratta di una tecnica che, partire da elementi di base, va personalizzata per farla

diventare unica: ne consegue che non si adotta nessun metodo specifico, che naturalmente vedrebbe l'arte scenica solo da un'angolazione parziale. In questo senso potremmo quasi definirla un metodo, anche se culturalmente può tenere in considerazione i diversi metodi e le diverse tecniche che si sono sviluppate nel tempo. Bisogna distinguere la tecnica dal tecnicismo, che non è altro che un supporto comune e valido per tutti e che si sostituisce la creatività, laddove la tecnica, intesa in senso corretto, deve liberare l'attore da ogni intoppo fisico e mentale e venire abbandonata affinché la creatività possa uscire spontaneamente.

Il percorso dell'attore sperimentale è difficilissimo ed ha come partenza una vocazione. Purtroppo, in nome di un vago desiderio di esprimersi, comune a tutti gli uomini, si è scambiata la spontaneità, che si raggiunge grazie a studio e rigore, con lo spontaneismo, con la cosiddetta naturalezza, col quotidiano o con la falsa originalità: si è invece spontanei proprio quando non si è ignoranti del sapere scenico. Ultimamente, da un punto di vista storico, questi errori sono stati determinati dal naturalismo, da una pseudo-avanguardia e da un malinteso concetto di democrazia, per cui si è confuso il diritto di esprimersi con il dovere di sapersi esprimere. Bisogna essere democratici nella vita e aristocratici nell'arte, come diceva Arturo Toscanini.

Il diritto all'espressione è un diritto sacro e democratico, che può essere esercitato in diversi modi nella vita, senza bisogno di salire su un palcoscenico. Se proprio si sente l'esigenza di esprimersi artisticamente e, in senso specifico, teatralmente basterebbe togliersi di dosso la vanità ed il personalismo per essere in consonanza con l'artista: ci si può esprimere anche ascoltando. Chiunque può fare teatro, ma in scena bisogna che ci vada chi ha vocazione ed abilità, perché ci si deve rapportare con la forza di una collettività intera. Non è obbligatorio e non è a tutti dato fare questo percorso, che alle volte si può iniziare può interrompere per il capacità sostenerlo. L'attore deve perciò avere grande consapevolezza di se stesso e grande senso di responsabilità, doti che fanno di lui non un semplice esecutore ma un attore-autore. Per attore-autore non intendo colui che scrive un testo per poi interpretarlo, ma un artista responsabile di ciò che è in palcoscenico.

L'artista riesce a trasformare qualsiasi materia testuale o di vita in momento poetico, in virtù della sua creatività, che non è altro che la sua biografia interiore, talmente profonda da diventare esemplare. [...] Il teatro è come la vita, non in quanto metafora o imitazione di essa, ma perché, come la vita è una tecnica di conoscenza, però in economia di spazio e di tempo; nella vita, tranne casi e tecniche eccezionali, c'è più dispersione.

Il teatro, come la vita non lascia tracce, tangibili se non nella memoria, da intendersi non come inventario ma come elaborazione dinamica: non può essere fissato ed immobilità documenti che, oltre ad ucciderlo, falsificano anche la sua intima natura.

Preliminare dell'arte scenica è non considerare il personaggio come individuo ben definito e quasi anagrafico, ma come stato di coscienza, per cui l'attore, affrontando i cosiddetti personaggi, dovrebbe

soltanto far risuonare una certa corda interiore che, pur essendo in qualche modo diversa in ogni uomo, è analogo a tutti.

In un processo lungo e faticoso, l'attore dovrebbe toccare tutte le corde possibile per completarsi, conoscersi in tutte le sue componenti; sino a diventare il mago Prospero della *Tempesta* di Shakespeare o Dante sulla montagna del purgatorio.

Questo tentativo di realizzazione, questa tensione non potrebbero essere se non attraverso il sacrificio ed il martirio; dove per sacrificio si intende sacralizzazione della vita come eliminazione del superfluo e dell'ego, e per martirio, testimonianza.

Il tentativo è quello di portare a compimento tutte le proprie potenzialità, per essere pronti al Silenzio (De Berardinis in Mariani, Meldolesi, 2010, pp. 248-252).

2.4

Linea della partecipazione nell'opera

Una relazione teatrale che radicalmente mette in discussione la fissità dei suoi due poli, l'attore e lo spettatore. Sembra venire a mancare o a sfumare l'identità stessa dello spettatore, che subisce un processo di "fusione" con lo spettacolo o performance, memore delle indicazioni teoriche "festive" rousseuiane: negli happenings storici, dove siamo dentro all'opera e ci confondiamo con gli attori; nel coinvolgimento drammaturgico dell'animazione teatrale, dove si assottiglia la distanza fra chi guarda e agisce, perché spesso chi guarda è chiamato a contribuire all'azione, come nelle forme a partecipazione degli usi politici del teatro (De Marinis, 2020); fino alle diverse gradazioni di coinvolgimento del *teatro di interazioni sociali* (Meldolesi, 2002).

2.4.1

Richard Schechner e Allan Kaprow

Dilatazioni nel tempo e nello spazio (1968)

SCHECHNER: Vorrei ora affrontare un altro argomento. Sappiamo tutti che, almeno a partire dal Rinascimento, l'arte è sempre stata prodotta da professionisti. Tu invece non usi una tecnica da professionista. Tu progetti artisticamente un lavoro, ma non supervisioni le poche prove che si possono fare e non sei neppure in grado di vedere l'opera finita, estesa com'è nel tempo e nello spazio. Anzi, a

rigor di termini, non si potrebbe neanche dire che alla fine esista un lavoro finito, in senso tradizionale. La tua scelta ha portato a galla la questione del «controllo artistico». Tu conosci le accuse che sono state lanciate contro gli happening.

KAPROW: Io non ho eliminato il professionismo dalla mia arte perché lo ritenevo un «male», ma piuttosto ho messo in dubbio il suo significato. Nessuno sa più che cosa sia la meravigliosa abilità artigianale. Definirla con precisione è difficile e, del resto, che bisogno c'è di farlo? Negli ultimi quindici anni, come minimo, le arti si sono mescolate, e molti artisti vorrebbero sbarazzarsi dell'etichetta da cui sono contrassegnati: io dell'etichetta di pittore, tu probabilmente di scrittore, qualcun altro di *film maker*. Tutti noi ci accorgiamo che la parte professionistica del nostro curriculum non è un male o un limite. Non sarà del tutto inutile, e forse è anche piacevole, ricordare il proprio passato professionale, ma è un piacere sterile perché tutti sappiamo che il passato non ha più senso. Realizzare dei progetti artistici, come tu dici, è anche un tipo di professionismo. Nei miei happening non ricordo delle parti da primo attore (anche perché non ce ne sono), e di solito faccio quello che gli altri non vogliono fare. E questo soltanto per cortesia. Quanto alle prove, le ho eliminate non allo scopo di dimostrare che gli attori improvvisati sono migliori dei professionisti, ma solo perché le prove sono inutili per il tipo di lavoro che ho scelto.

SCHECHNER: Stando così le cose, che posto resta agli attori professionisti; voglio dire a quei tipi che studiano al Carnegie Tech, a Yale e al NYU?

KAPROW: Potrei utilizzare costoro, o te, come utilizzerei un medico o un avvocato: come esseri umani. E in questo caso le tue nozioni tecniche ti servirebbero né più né meno come potrebbero servirti se tu dovessi prender parte a un picnic (Kaprow in Schechner, 1968, p. 143).

2.4.2

Giuliano Scabia

Appunti per una discussione sul teatro nello spazio degli scontri (1973).

2. Definizioni

[...] 5. RUOLO (ARTISTI; INTELLETTUALI, SCRITTORI, UOMINI DI TEATRO, e altre definizioni)

Di fronte a un lavoro come quello coi ragazzi, o coi malati mentali, o nei quartieri con le assemblee, o altro, a prima vista può apparire difficile sostenere, a chi me lo chiede, che faccio lo scrittore, in particolare che faccio scrittura teatrale. Ma è proprio un'ottica diversa del fare scrittura del fare teatro quella che cerco di proporre – si veda a questo proposito l'indicazione folgorante di Gombrowicz (pp. 260-1). Ciò che manca ancora a gran parte della letteratura oggi è questa forza di esplodere da dentro la realtà; di essere la voce delle contraddizioni in forma partecipata; di essere *in* anziché sopra. Da ciò la mortale stanchezza dei generi, la loro agonia. Da ciò anche l'agonia del teatro come luogo chiuso, di pure contemplazione passiva. Il ruolo dell'uomo di teatro deve cambiare radicalmente, diventare un comportamento dentro la società. È questo comportamento di invenzione ininterrotta nella partecipazione che caratterizza il bisogno reale pratico di un nuovo linguaggio, di una nuova definizione del ruolo dell'artista (in opposizione al tempo ritmato dalle condizioni del lavoro servo).

6. PARTECIPAZIONE COME ATTIVAZIONE (anche in relazione al teatro coi ragazzi).

Del lavoro a partecipazione fino ad oggi posso dire questo: che è stato una ininterrotta attività di educazione reciproca. La proposta di stimoli da parte mia ha avuto sempre per risposta la reinvenzione dello stimolo, una indicazione nuova sul suo uso e la sua trasformazione. Il lavoro di improvvisazione coi ragazzi, ad esempio, mi ha fatto scoprire quello con gli adulti, e l'analisi delle metafore teatrali fatta insieme agli adulti mi ha fatto scoprire la possibilità di analisi delle metafore insieme i ragazzi. La crescita dunque è reciproca, ed è anche per questo che cerco di non ripetere mai il medesimo schema. La partecipazione infatti per me non è altro che attivazione conoscitiva e messa in evidenza delle contraddizioni (teatro della contraddizione), e in tal senso, pur restando totalmente teatro, credo che contenga sempre una fondamentale preoccupazione pedagogica. La forma vuota, lo schema da riempire, che è un riferimento teatrale (un canovaccio di nuovo tipo, non riferibile ai modelli tradizionali) significa anche piano di lavoro, itinerario conoscitivo, ipotesi sul tempo pieno, presa di coscienza (si veda lo schema di Sissa, che si può leggere, oltre che come azione teatrale, come sintesi del lavoro di un anno scolastico). Lo schema vuoto, in questo senso, costituisce un'indicazione di atteggiamento e comportamento. Agli insegnanti però non suggerisco di ripetere lo schema di Sissa, o altri schemi, ma di inventarne continuamente di nuovi che abbiano quella tensione e quelle motivazioni (che sono la conoscenza e la reinvenzione di sé e del mondo in cui si vive). E cioè di reinventare la scuola come momento di cultura permanente vissuto da tutto l'ambiente che circonda la scuola. Per dare questa indicazione, che è didattica, mi servo del teatro (di una sua dilatazione) inteso come pratica metaforica permanente (Scabia, 1973, pp. XIX-XX).

Animare/Decentrare

[...] Oppure: Come rispondereste alla domanda: che cos'è l'animazione?

Risposta: Quella che è stata chiamata animazione, o libera espressione, è probabilmente da noi (in Francia non lo so) la spia di un bisogno di teatro (o di esibizione dell'io) latente non reprimibile. Il bisogno desiderio di un ritrovamento del teatro (comprendendovi musica, ballo, gesto, parola e tutto ciò che è connesso in qualche modo all'esprimersi) come momento appartenente a tutti, di cui siamo in pratica defraudati (a opera della compassatezza che fino a qualche tempo fa ci veniva inculcata fra l'altro attraverso la scuola; anche la compassatezza del resto è un sistema gestuale). L'animazione, con tutto ciò che ha comportato di dilettesco è stata (ed è) il segno di una contraddizione fra il bisogno/desiderio e il comportamento; e sovente è il segno del bisogno profondo di aggregazione che permane in ognuno di noi, bisogno continuamente frustrato e distorto all'interno della disgregazione che i rapporti sociali ci consigliano o impongono.

Non cadiamo nella trappola. Già certe azioni o suggestioni sistemate come animazione sono diventate tecniche secche (non più tecniche di vita) acquistabili in manuali asettici. Io volevo dire: non accomodatevi in una formula. Volevo dire, percorrendo e dilatando con amore ed errore il teatro, che non bisogna fermarsi mai nel conoscere. O, meglio, che bisogna fermarsi quando il conoscere diventa dominio degli altri. E che si conosce bene il fuori quando si conosce bene il dentro di noi. E che per essere in un buon rapporto di conoscenza, bisogna prima di tutto essere. Cioè stabilire un rapporto che non sia né di dominio né di dipendenza. Senza strumentalità e senza opportunismi. Quante volte in questa strada semplice e difficile molti di noi si sono stravolti (Da *Recitare... ... Ma perché chiamiamo tutto questo animazione?*, Scabia in Casini Ropa, Scabia, 1978, pp. 17-18).

2.4.3

Judith Malina

Lo spettacolo iniziava con un pezzo chiamato «Fuori i cancelli del Paradiso», in cui ognuno di noi andava fra il pubblico e parlava con gli spettatori. Se ci parlavano a loro volta, noi non rispondevamo, ci limitavamo a ripetere la stessa frase. Ci lamentavamo con gli spettatori della miseria del mondo e delle nostre vite a partire dalle questioni più generali: «Non so come fermare le guerre», per arrivare a quelle riguardanti la libertà individuale: «Non ho il diritto di fumare hascisc», «Non ho il diritto di togliermi i vestiti di dosso». Ci rivolgevamo a ogni spettatore in modo personale e diretto, spostandoci in mezzo a loro per il teatro. A ogni ripetizione esprimevamo più passione e più frustrazione rispetto all'abuso che ci era imposto, il volume della voce si alzava, la temperatura cresceva, finché finivamo con un urlo collettivo. Alla fine dell'urlo, silenzio. Poi iniziavamo con un'altra frase, trenta attori andavano per il pubblico dicendo: «Non si può vivere senza denaro!... [crescendo:] Non si può vivere senza denaro!... [Urlando:] Non si può vivere senza denaro!!!» e poi «Aaaah!!!»: l'urlo. E quindi il silenzio. Gli spettatori a volte ci parlavano, noi non rispondevamo. A volte dicevano cose molto

sgradevoli o molto stupide, a volte invece molto brillanti e interessanti. Ma, ogni volta che uno spettatore ci parlava e noi ci voltavamo senza rispondergli, diventava un nostro obbligo tentare di portarlo in Paradiso, nelle cinque o sei ore seguenti. Questo era il nostro scopo. Se dicevo a qualcuno: «Non ho il diritto di togliermi i vestiti di dosso» e questo era un tale che voleva fare il macho e mi diceva: «Vieni a casa mia baby, là ti puoi togliere i vestiti!», io me lo sarei ricordato, sarei ritornata da lui e lo avrei condotto in Paradiso, ma non nel modo che pensava lui. Lui diventava il mio oggetto e io sarei stata il traghetto che lo avrebbe portato nella traversata.

Ad ogni gradino lo spettacolo rompeva sempre di più la situazione formale finché, alla fine, togliavamo via le sedie degli spettatori, le mettevamo sul palcoscenico (a volte questo richiedeva un certo lavoro che scontentava moltissimo i direttori dei teatri) e tentavamo di portare questo gruppo di persone in un viaggio durante il quale, una dopo l'altra, le nostre resistenze alla possibilità del paradiso si sarebbero infrante. Oh, a volte era estremamente difficile! Abbiamo anche incontrato comportamenti violenti, che abbiamo evitato con un intervento molto deciso perché non era assolutamente quello che volevamo. Ci è capitato ogni genere di assalto sessuale. Era il periodo della liberazione sessuale ed erano molte le persone nel gruppo disposte a fare realmente l'amore con gli spettatori. Alcuni di noi l'hanno fatto, altri no; alcuni si toglievano i vestiti di dosso, altri no. Non avevamo programmato che questo avvenisse, ma gli spettatori potevamo farlo comunque, e molto spesso lo facevano. Così, all'interno dello spazio chiuso del teatro, era possibile sperimentare tutte le interrelazioni possibili, allo scopo di costruire una comunicazione sincera degli uni con gli altri, che deve necessariamente fondarsi sul coraggio di non mentire, di mostrare la propria vulnerabilità (di cui la nudità è l'immagine più eloquente) e di scardinare tutti i tabù per proclamare: «Diamo inizio al Paradiso. Siamo pronti per il Paradiso adesso! Non aspettiamo centinaia di anni, non aspettiamo di arrivarci in cinquant'anni o dopo la rivoluzione.. Adesso! Questo è il nostro momento rivoluzionario! Cosa facciamo tutti insieme? Cosa programmiamo?».

8. Il teatro è nella strada!

E alla fine Julian gridava: «Il teatro è nella strada!». E uscivamo in strada con queste idee e queste teorie e questi abiti o mancanza di abiti... e lì incontravamo la polizia che ci arrestava. E allora dicevamo al poliziotto: «Questo è l'atto finale del nostro spettacolo, e tu stai recitando la parte dell'agente che ci arresta!» e il poliziotto arrabbiatissimo: «Questo mai! Non faccio parte del vostro spettacolo!» e noi: «Sì invece, e non puoi fare altrimenti, perché tu sei un attore e io un'attrice e stiamo recitando insieme la vita vera: tu ed io, la vita vera, l'arresto del Living Theatre nel Paradiso ritrovato, lo spettacolo *Paradise Now* nella vita vera! Che ne dici?». Grrrr! Questo era davvero sconvolgente per i poliziotti: essere inclusi da noi nel nostro spettacolo proprio mentre ci stavano arrestando o intendevano intimidirci (Malina in Valenti, 1995, pp. 186-187).

2.4.4

Augusto Boal

Per comprendere questa “Poetica dell'Oppresso,” bisogna tener presente il suo principale obiettivo: trasformare il pubblico “spettatore,” oggetto passivo nel fenomeno teatrale, in soggetto attore, capace di modificare l'azione drammatica. Spero che risultino chiare le differenze: Aristotele propone una poetica in cui lo spettatore delega i suoi poteri al personaggio, affinché questi agisca e pensi in vece sua; Brecht propone un teatro in cui lo spettatore delega i suoi propri poteri al personaggio affinché questo rappresenti la sua parte, ma si riserva tuttavia il diritto di pensare per conto suo, spesso in opposizione col personaggio. Nel primo caso si produce una “catarsi”, nel secondo una “presa di coscienza.” Ciò che propone appunto la Poetica dell'Oppresso è l'azione in sé: lo spettatore non delega poteri al personaggio né perché pensi, né perché rappresenti al posto suo; al contrario, è egli stesso che assume un ruolo di protagonista, modifica l'azione drammatica, sceglie soluzioni, discute progetti di trasformazione – in breve, si trascina nell'azione reale – . Può darsi che in questo genere teatrale il teatro non sia rivoluzionario in sé, ma è sicuramente un'analisi della rivoluzione. Lo spettatore liberato, uomo integro, si lancia nell'azione. Non importa che questa sia fittizia; basta che sia azione! (Boal, trad. it. 1977, pp. 29)

Conclusione: spettatore, che brutta parola!

Sì, questa è senza dubbio la conclusione: spettatore, che brutta parola! Lo spettatore è inferiore ad un uomo normale; bisogna quindi renderlo nuovamente umano e restituirgli la sua capacità di azione in tutta la sua pienezza. Anche lui deve essere soggetto, attore, deve sentirsi in condizioni pari agli attori, che pure devono essere spettatori. Tutte queste esperienze di teatro popolare sono volte allo stesso obiettivo: la liberazione dello spettatore, su cui il teatro ha imposto visioni compiute, finite del mondo. E dal momento che coloro che fanno teatro generalmente sono persone che appartengono direttamente o meno alle classi dominanti, è naturale che le loro immagini finite saranno quelle della classe dominante; lo spettatore del teatro popolare (il popolo) non può invece continuare ad essere vittima passiva di queste immagini.

Come ho già esaminato in un altro saggio, la Poetica di Aristotele è la Poetica dell'Oppressione: il mondo è conosciuto, perfetto o meglio in via di perfezionamento, e tutti i suoi valori sono imposti agli spettatori; questi delegano passivamente potere i personaggi perché agiscano e pensino in vece loro. Nel farlo, gli spettatori si liberano della loro *mancanza* tragica - cioè di qualcosa capace di trasformare la società. Si produce la catarsi dello slancio rivoluzionario! L'azione drammatica sostituisce l'azione

reale. La Poetica di Brecht è la Poetica delle Avanguardie più insigni: il mondo si rivela trasformabile e la trasformazione incomincia nel teatro stesso, nel momento in cui lo spettatore non delega più poteri ai personaggi perché pensino al suo posto, anche se continua a delegare le loro funzioni perché agiscano, recitino invece sua: l'esperienza è rivelatrice a livello di coscienza, ma non interamente a livello di azione. L'azione drammatica chiarisce l'azione reale. Lo spettacolo è una preparazione all'azione.

La Poetica dell'Oppresso è scenicamente la Poetica della Liberazione; lo spettatore non delega più poteri ai personaggi né perché pensino né perché rappresentino al loro posto. Lo spettatore si libera; pensa e agisce per se stesso! Il teatro è azione! Può darsi che il teatro non sia rivoluzionario in sé, ma è senza dubbio una prova della rivoluzione! (ivi, pp. 68-69).

2.5

Linea del lavoro su di sé

Il lavoro su di sé di chi agisce è l'obiettivo primario; il teatro è la cornice, lo spettacolo resta sullo sfondo come possibilità latente, chi è ammesso a osservare i processi di fatto esperisce qualcosa "in seconda persona". In altre parole ci si mette nei panni di qualcuno che sta sperimentando su di sé una processualità: si osserva, si dialoga, si prova a comprendere qualcosa di ciò che sta accadendo a un altro senza incorporare lo stesso processo, ma sperimentandolo "solo" attraverso lo sguardo e la mente. Se qualcosa passa, si esperisce forse una delle forme più profonde di spettatorialità?

2.5.1

Jerzy Grotowski

Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo, 1993

L'altro polo comprende ciò che procede verso l'arte come veicolo. Intendo dedicare il resto dello scritto a questa ricerca, poiché si tratta di qualcosa di sconosciuto o, diciamo, dimenticato nel mondo contemporaneo.

Si può dire "come veicolo", ma anche "oggettività del rituale" oppure "arti rituali". Quando parlo del rituale non mi riferisco a una cerimonia, né a una festa; e tanto meno a una improvvisazione con la partecipazione di gente dall'esterno. Non parlo di una sintesi di diverse forme rituali provenienti da

luoghi differenti. Quando mi riferisco al rituale, parlo della sua oggettività; vuol dire che gli elementi dell'azione sono gli strumenti di lavoro *sul corpo, il cuore e la testa degli attuanti*.

Dal punto di vista degli elementi tecnici, nell'arte come veicolo tutto è quasi come nelle *performing arts*; lavoriamo sul canto, sugli impulsi, sulle forme del movimento, appaiono anche motivi testuali. E tutto riducendosi allo stretto necessario, fino a creare una struttura altrettanto precisa e finita come nello spettacolo: *Action*.

Allora si può porre la domanda: qual è la differenza fra questa oggettività del rituale e lo spettacolo? La differenza sta per caso unicamente nel fatto che non si invita il pubblico? È una domanda legittima; voglio dunque precisare alcune premesse che chiariscano qual è la differenza fra l'arte come presentazione (lo spettacolo) e l'arte come veicolo.

Fra le altre, la differenza sta nella sede del montaggio.

Nello spettacolo la sede del montaggio è nello spettatore; nell'arte come veicolo la sede del montaggio è negli *attuanti*, negli artisti che agiscono.

[...] Allora, dove è apparso lo spettacolo?

In un certo senso questa *totalità* (il montaggio) è apparsa non sulla scena, ma nella percezione dello *spettatore*. Sede del montaggio era la percezione dello spettatore. Quello che lo spettatore captava era il montaggio voluto, mentre quello che gli attori facevano è un'altra storia.

Fare il montaggio nella percezione dello spettatore non è compito dell'attore ma del regista. L'attore deve piuttosto cercare di *liberarsi* dalla dipendenza verso lo spettatore, se non vuole perdere il seme stesso della creatività. Fare il montaggio nella percezione dello spettatore è dovere del regista ed è uno dei più importanti del suo mestiere. Come regista de *Il principe costante* ho lavorato in modo premeditato per creare questo tipo di montaggio, e perché la maggioranza degli spettatori capitasse lo *stesso* montaggio: la storia di un martire, di un prigioniero circondato dai suoi persecutori, che cercano di stroncarlo, ma nello stesso tempo ne sono affascinati, eccetera. Tutto ciò venne concepito in maniera quasi matematica, affinché questo montaggio funzionasse e si compisse nella percezione dello spettatore.

Invece, quando parlo dell'arte come veicolo, mi riferisco a un montaggio la cui sede *non sta nella percezione dello spettatore ma negli attuanti*. Non si tratta di mettersi d'accordo fra i diversi attuanti su quale sarà il montaggio comune, non si tratta di condividere una qualsiasi definizione di ciò che faranno. No, nessun accordo verbale, nessuna definizione; è attraverso le azioni stesse che bisogna scoprire come avvicinarsi – passo dopo passo – a ciò che è l'essenziale. In questo caso la sede del montaggio sta negli attuanti (Grotowski, 2007, pp. 211-213).

Action: struttura performativa oggettivata nei dettagli. Questo lavoro non è destinato agli spettatori, però ogni tanto la presenza di testimoni può essere necessaria; da un lato, perché la qualità del lavoro sia comprovata e, dall'altro, perché non sia una faccenda puramente privata, inutile agli altri. Chi sono stati i nostri testimoni? Dapprima erano specialisti e artisti invitati individualmente. Ma in seguito

abbiamo invitato compagnie del “teatro giovane” e del teatro di ricerca. Non erano spettatori (perché la struttura performativa – *Action* – non è stata creata mirando a loro come obiettivo), però in una certa misura erano *come* spettatori. Quando un gruppo teatrale ci visitava, o se la nostra gente visitava un gruppo teatrale, gli uni osservavano reciprocamente il lavoro degli altri, sia le “opere” che gli esercizi (però nessuna partecipazione attiva reciproca, perché non facciamo teatro della partecipazione) (ivi, p. 219).

2.6

Linea dello spaesamento

Qualcosa dei propri orizzonti abituali è vissuto come stretto e asfittico, dunque si parte per andare in cerca dell'altro, anche per domandarsi dove risieda l'alterità. Si fuoriesce dai propri confini, dalle proprie abitudini teatrali percettive e produttive, si prova a “rifare lo sguardo” a contatto con aspettative, orizzonti, abitudini differenti, anche di popoli geograficamente distanti.

2.6.1

Peter Brook

Scendemmo dalle macchine, stendemmo il nostro tappeto, ci sedemmo e in un batter d'occhio si radunò il pubblico. Vi era qualcosa di straordinario ed emozionante nell'aria: ci trovavamo di fronte all'ignoto assoluto, non avevamo alcuna idea di che cosa saremmo riusciti a comunicare. Scoprimmo in seguito che non era mai accaduto nulla di simile nella piazzetta del mercato: non vi erano mai stati attori girovaghi nè qualcuno aveva mai fatto improvvisazioni; non vi erano precedenti per quello che cercavamo di fare, si percepiva un'attenzione semplice totale, una partecipazione e un'adesione immediata. Forse, nel giro di pochi secondi, in ogni attore cambiò la percezione di quello che potrebbe essere il rapporto con il pubblico.

[...]

Sono esperienze che insegnano molto agli attori. Un attore, infatti, ha la possibilità di rendersi conto di vivere in uno stato di perenne agitazione, che in parte è dovuto ai condizionamenti della società occidentale, in parte alle aspettative del nostro pubblico: deve succedere qualcosa, deve essere fornito un prodotto punto per questa ragione in teatro, e non potrebbe essere altrimenti, molti spettacoli vengono presentati senza un'adeguata preparazione.

Ma quando ci si trova in una situazione in cui ogni senso di urgenza viene meno sia in te sia nel pubblico – che è, lì e in quel momento, un tutt'uno con te e che non pensa: “Se non accade subito qualcosa me ne vado; dammi un buon prodotto e subito, perché questo mi aspetto da te!” – soltanto allora si ottiene un grado di distensione molto diverso, da cui possono scaturire cose di ben altro genere e spesso in maniera assai più organica (Da *L’Africa di Brook* (1987), Brook, trad. it., 2005, pp. 107-108).

A cominciare quindi da questo tipo di constatazioni, da queste esperienze paradossali e dal dover riconoscere che in nessuna parte del mondo vi è un teatro che possa definirsi completo, perché esistono soltanto frammenti di teatro, decidemmo di metterci alla ricerca di quelle condizioni in cui, per mezzo dello spettacolo, si possa comunicare in modo diretto. In quali circostanze è possibile che da un gruppo di attori nasca un'esperienza teatrale che sia ricevuta e condivisa dagli spettatori, senza l'aiuto o l'ostacolo di segnali e di presupposti culturali comuni?

Da tempo, tutto il nostro lavoro ruota attorno a questo problema. Non siamo andati in Africa nella speranza di trovare qualcosa da imparare, prendere o copiare, ma perché nell'essenza dell'evento il pubblico è un elemento creativo tanto potente quanto l'attore. Ha un'importanza secondaria che oggi alcuni spettacoli alla moda facciano spostare il pubblico di qua e di là per evidenziarne la partecipazione o che esso resti in piedi o immobile o comodamente seduto; ciò che conta, invece, è che il fenomeno teatrale esista soltanto quando il composto chimico, ancora incompleto, preparato da un gruppo di persone, entra in rapporto con un altro gruppo e cioè con un cerchio più largo formato da altre persone che sono lì come spettatori. Quando questa fusione avviene, ha luogo l'evento teatrale; quando la fusione non avviene non vi è evento. Questa combustione, questo processo chimico dipende in larghissima misura da determinati fattori apportati dal pubblico (ivi, p. 116).

2.6.2

Eugenio Barba

L'espressione corpo estraneo è quella che meglio copre la nostra presenza in questo paese dell'Italia del sud. Gli attori dell’Odin e la popolazione di Carpignano sono veramente poli opposti. I giovani dell'Odin con i loro lunghi capelli, con la loro cultura scandinava, con il loro modello di comportamento, il loro modo di pensare, il loro pregiudizio della loro apparente mancanza di pregiudizi, sono totalmente differenti da questa società contadina saldata da profonde norme. Ma appunto questo “essere diversi” è stato il nostro punto di partenza per la nostra attività. Non siamo venuti qui per insegnare qualcosa alla popolazione, non per illuminarli sulla loro situazione umana e

sociale; non volevamo dare loro coscienza di qualcosa che noi credevamo di avere ma non loro. Né volevamo diventare il loro passatempo. D'altra parte non volevamo rinunciare alle nostre esperienze, a vivere in un nostro modo, alla nostra libertà emotiva, cioè capitolare di fronte alle norme del paese. Si tratta di rispettare l'enorme capitale di una società del genere: cioè le norme sessuali e religiose. Ma aldilà di queste abbiamo costruito il nostro soggiorno dall'esperienza del Baratto. Immaginati due tribù che sono molto diverse che si incontrano sulle rive opposte di un fiume: ogni tribù può vivere per se stessa, può parlare dell'altra tribù, forse dirne male o elogiarla. Ma ogni volta che uno rema da una riva all'altra scambia qualcosa. Uno non passa il fiume per far ricerche etnografiche, per vedere come gli altri vivono, ma per dare qualcosa e ricevere qualcosa in cambio: un pugno di sale per un braccio di stoffa, una manciata di perline per un arco e due frecce. Ma un patrimonio culturale si può barattare? Siamo partiti da situazioni molto semplici dove gli attori dell'Odin cantavano canzoni scandinave e dove era organico e naturale che i presenti rispondessero con le loro canzoni. Dopo abbiamo allargato queste situazioni inserendovi alcune danze da noi preparate a cui la popolazione ha risposto con proprie danze. Quindi apparvero brevi sketches improvvisati. La situazione comincia a rassomigliare a una festa collettiva a cui tutti partecipano. C'è sempre qualcuno in ognuno di questi paesi che ha capacità spiccate come entertainer. Abbiamo proceduto in questo modo non solo a Carpignano ma anche in altri paesi: la gente veniva e ci domandava di presentare le nostre canzoni, le nostre danze, oppure un piccolo spettacolo di clown che avevamo preparato. "Cosa ci date in cambio?" domandavamo noi. Dovevano allora radunare persone disposte a "barattare" canzoni e danze. Nessun professionista, ma contadini e artigiani partecipavano a questo baratto. Allora il nostro arrivo e il nostro "spettacolo" erano soltanto un pretesto, un impulso concreto per radunare persone e lasciar loro rilevare la situazione, partendo dalle premesse di una cultura popolare: creare situazioni che saldano e non che dividono. Alle proprie canzoni, alle proprie danze tutti possono partecipare. Non esiste un momento di estetizzazione dello spettacolo: cioè i professionisti che cantano, danzano e recitano e gli altri che passivi osservano e li considerano specialisti del canto, della danza e della recitazione. Questo il nostro "baratto". Noi non abbiamo rinunciato a quello che era nostro, loro non hanno rinunciato a quello che era loro. Ci siamo definiti reciprocamente attraverso il nostro patrimonio culturale (Barba in D'Urso, Taviani, 1977, pp. 74-76).

Da questo incontro con il diverso noi siamo costretti a rivelare, attraverso tutta una serie di reazioni, che ignoravamo prima, qual è il dislivello tra le nostre intenzioni e quel che siamo in grado di realizzare.

Arrivati in questo paesino del Sud, non ci siamo mischiati subito alla popolazione. Siamo vissuti per tre settimane in totale isolamento al centro del paese, appoggiandoci a quel che era il nostro punto più sicuro: il nostro lavoro. Ci alzavamo alle cinque di mattina, esattamente la stessa ora in cui i contadini vanno in campagna a lavorare. Le nostre ore di training si tenevano in campi lontani dal paese, deserti,

ma dove eravamo allo scoperto e potevamo essere visti. Scorgevamo, a volte, i visi abbronzati e impassibili di uomini e donne che osservavano il nostro lavoro, training fisico e vocale. Ma nonostante tutti gli interrogativi che il nostro sconcertante comportamento presentava, la popolazione sentiva in esso una logica, una necessità e una disciplina in cui senso le sfuggiva, ma che era consistente, nella sua realtà di lavoro.

[...] Nei paesi isolati, anche se colpiti dall'emigrazione, se attraversati dalla televisione, se tentati dal luccichio delle grandi città e dei loro immaginari divertimenti, esistono ancora profonde norme e tabù che regolano la vita delle persone. È follia credere che il teatro, che un gruppo teatrale, possa rompere questi tabù creando una situazione di liberazione e di nuovo sbocco.

Sei un gruppo teatrale cerca di fare questo, violenta l'organismo comunitario, che immediatamente reagisce e lo rigetta. In Italia vi sono gruppi teatrali che sono stati rifiutati dai paesi dove avevano cercato di “provocare” la popolazione, nell'illusione di infrangere i tabù.

Il gruppo teatrale che arriva non deve essere come quegli etnologi che studiano la popolazione cercando di mimetizzarsi, facendo credere di essere in grado di integrarsi. Non è il paese che deve essere oggetto di studio, ma il gruppo teatrale. Arriva, si inserisce geograficamente, continua a seguire le sue regole di vita, la sua disciplina, la realizzazione di quel che è importante per ogni membro del gruppo, evitando, però, di comportarsi all'esterno in modo da offendere e calpestare le norme che in quel paese sono vitali.

Allora è il gruppo teatrale che diventa oggetto di studio da parte della popolazione. Non è più il teatro che vuole conquistare il paese, ma il paese che vuole sedurre il gruppo, e in questo tentativo rivela il bisogno di avere teatro, qualcosa che prima era ignorato, e che, se presentato dal di fuori, come una specie di dono, avrebbe sentito come estraneo, appartenente a un altro pianeta.

E nella diversità che gli uomini si incontrano e si definiscono reciprocamente, ma in una diversità che – per il gruppo teatrale – è scelta cosciente di vita, e che è invece, per le popolazioni del Sud Italia, una dura condizione esistenziale.

Questa diversità affascina, la vogliamo scoprire, riportarla alle nostre esperienze, a quello che conosciamo, che ci rende sicuri. Ma per farlo dobbiamo affrontarla, dobbiamo presentarci, dobbiamo esporci (ivi, pp. 128-131).

2.7

Linea della creazione collettiva dell'ensemble

Nel cosiddetto “teatro di gruppo” spesso le istanze autoriali dello spettacolo si espandono, distribuendosi sui diversi partecipanti del processo creativo. Pensiamo soprattutto ad attori e attrici,

ma vanno tenuti in considerazione anche diversi contributi autoriali, se presenti, di dramaturg, scenografi, creatori delle luci, costumisti. Le orchestrazioni registiche o coreografiche si trovano dunque a diminuire le loro “pretese” di ricomposizione, perché a emergere è la tensione di gruppo, che mescola le voci degli autori. Chi potrebbe operare una ricomposizione è allora lo spettatore, trovatosi di fronte a proposizione artistiche non monodiche e che richiedono una complessità fruitiva necessaria per mettere in luce le diversità delle proposizioni in campo.

2.7.1

Ariane Mnouchkine

Fabien Pascaud: a cosa serve il pubblico in una creazione di teatro?

Ariane Mnouchkine: Il pubblico è colui che dobbiamo sempre ascoltare, ma che al quale non dobbiamo sempre obbedire. Durante le assemblee generali di Avignone, qualcuno ha citato questa frase di Jean Vilar: «Si tratta di sapere se avremo il coraggio e l'ostinazione di imporre al pubblico quello che oscuramente desidera».

- Ma come si fa a sapere quello che oscuramente desidera?

- Ah! È la scommessa di Vilar. Dentro c'è tutta la sua definizione di teatro popolare: salire di livello, alzare l'asticella. Dirigersi sempre verso ciò che abbiamo di più vero, di più difficile. Provare in prima persona a decifrare il mondo, poi cercare di farlo comprendere, sentire, vivere agli altri.

- E voi pensate che sia questo ciò che il pubblico desidera oscuramente?

- Sì. Che cosa ci rende davvero umani? L'emozione che proviamo di fronte all'altro essere umano. I buddisti direbbero: di fronte a tutte le altre creature viventi. Tuttavia, temo che stiano creando per noi un'umanità che avrà sempre più difficoltà a provare un'emozione, una compassione, per quanto riguarda l'altro (Mnouchkine, 2005, pp. 120-121).

2.7.2

Pina Bausch

Faccio del teatro oppure della danza? Questa è una domanda che proprio non mi pongo mai. Io cerco di parlare della vita, delle persone, di noi, delle cose che ci muovono... e ci sono delle cose che con una certa tradizione della danza non si possono più dire: la realtà non sempre può essere danzata, non sarebbe efficace, credibile. Ancora oggi mi piace vedere della buona danza, ma il più delle volte sento che lì dentro c'è qualcosa di sbagliato. Non tanto nell'idea della danza, voglio dire, ma nella finzione, nell'armonia forzata. È più importante, per me, guardare la gente per strada piuttosto che andare a teatro a vedere un balletto. In tutte le mie ultime produzioni, mi sono sempre sforzata di conciliare la danza con quello che sento, con quello che voglio esprimere. Ma non sempre è possibile, non sempre trovo la strada per farlo. E mentre lavoro insieme ai miei danzatori, e mi piace quello che mi mostrano durante le prove, mi dimentico immediatamente della danza, non la sento più come un problema: il fatto, intendo, che dovrei farli danzare. Perché dovrebbero danzare proprio in quel momento? Mi chiedo. Perché farlo se non è necessario, se non è naturale? Ho un enorme rispetto per la danza, e forse anche per questo non la uso troppo. Cerco semplicemente una forma per esprimere quello che sento, e può succedere che questa forma non abbia alcun rapporto con la danza. Oppure, la danza nel pezzo c'è, ma non viene direttamente esibita. Voglio dire che i movimenti sono talmente semplici che c'è chi pensa che non sia danza. Per me invece non è così. Penso che dentro le persone con cui lavoro ci sia moltissima danza, anche quando non si muovono.

[...]

Fare domande è sempre il punto di partenza per qualsiasi lavoro? Non si comincia mai con il movimento?

Si comincia sempre con delle domande. Ciascuno riflette e risponde. L'elaborazione dei movimenti la faccio sempre in un secondo tempo. Ognuno viene interrogato e risponde, e tutto ciò naturalmente porta via molto tempo. Ma per questa fase mi sono sempre tenuta del tempo, anche perché sono una piccola parte di quello che trovo potrà veramente essere utilizzato.

Ma come è possibile che dalle domande nasca uno spettacolo?

È un problema di composizione. Dipende tutto da quello che si riesce a fare con le cose. All'inizio non c'è niente, ci sono soltanto risposte, frasi, piccole scene. E resta tutto separato, frammentario. Poi, a un certo punto, arriva il momento in cui comincio a collegare una cosa che mi è sembrata giusta con un'altra cosa. E questa ancora con qualcos'altro, e poi una cosa con molte altre.

Quando poi, di nuovo mi sembra di aver trovato qualcosa che effettivamente funziona, ecco che ho già una piccola cosa un po' più grande. E a quel punto cerco di andare in una direzione completamente diversa. Magari comincio le prove con l'idea di andare verso una certa direzione, poi il lavoro si sviluppa, cresce, molte piccole cose a poco a poco diventano qualcosa di più grande e la direzione

cambia da sola in ogni caso, a tutto quello che è stato trovato viene data una forma diversa, niente resta in forma; e questo perché ogni cosa acquista differenti significati nel momento in cui viene posta in rapporto con delle altre (Bausch in Bentivoglio, 1985, pp. 13-15).

2.8

Linea dell'opera-contenitore

Le istanze registiche del nuovo teatro possono essere descritte seguendo il modello proposto da Marco De Marinis (2018): «opere-contenitori», spettacoli che minano le fondamenta dei principi di unitarietà e coerenza rappresentativa, operando secondo logiche decostruttive e giustappositive. Si guardano dunque oggetti performativi e spettacolari che funzionano come mondi con regole autonome, nei quali gli spettatori sono chiamati a operare percorsi autonomi di montaggio e ricomposizione del senso.

2.8.1

Carlo Quartucci

Nacque così «Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam alle prese con la società contemporanea». Cito dalle note firmate da me, Giuliano Scabia e Emanuele Luzzati e pubblicate su «Sipario».

L'ipotesi di partenza

«Far vivere, partendo da un testo verificato continuamente sulla scena, dieci maschere contemporanee: dieci forme, capaci di racchiudere ognuna più tipi. Non maschere fisse, come nella commedia dell'arte, bensì maschere mobili, aperte, in continua crescita nel gesto, nel costume, nella voce, nel significato, durante tutto lo spettacolo».

La conquista di tutto lo spazio del teatro

In «Zip» si recita in un teatro tutto trasformato in palcoscenico. Si tratta di «immergere» lo spettatore anche «fisicamente» nello spettacolo, coinvolgendolo nei rapporti che si creano fra attore e attore, battuta e battuta, suono e suono che gli passano sopra e lo attraversano. Vogliamo cercare in qualche

modo di rompere il rapporto prospettico, ancora classico, dominante nel teatro; passare da una prospettiva di tipo rinascimentale a una prospettiva plurima, acentrica.

È chiaro che c'è bisogno di uno spazio teatrale abbastanza diverso da quello italiano tradizionale. Uno spazio in cui la mobilità dello spettatore venga aiutata, uno spazio che non presenti luoghi privilegiati, dato che ogni forma teatrale nasce con un suo spazio, con l'esigenza di un suo tipo di rapporto prospettico fra attore e spettatore.

Zip come spettacolo in evoluzione

Nel senso che vogliamo portare avanti questo tipo di stile, rielaborandolo sulla base della struttura da cui siamo partiti: cioè nascita di dieci maschere; costruzione delle maschere; distruzione della macchina scenica; passando a poco a poco dal tono semifabesco della primissima stesura, alla maggiore corposità delle maschere nella struttura attuale dello spettacolo, fino alla possibilità di saltare del tutto a una «nascita di maschere» più legata ai gesti della cronaca, e forse in una dimensione totalmente tragica.

Nel teatro d'oggi, a questo proposito, è possibile perseguire due strade opposte: di immedesimazione ritualistica dell'attore nell'atto teatrale e di partecipazione dello spettatore al rito; o di distruzione continua della realtà teatrale costruita. In «Zip» abbiamo tentato una terza via, fondata contemporaneamente sul distacco dell'attore e dello spettatore dal personaggio, e l'immersione fisica dello spettatore nelle coordinate dello spettacolo attraverso l'uso di tutto lo spazio del teatro (Quartucci in Bartolucci, 1968, pp 210-211).

2.8.2

Jerzy Grotowski

Il regista come spettatore di professione (1984)

Questo è un caso speciale è assai raro, molto difficile da realizzare, ma che comunque tocca uno dei problemi essenziali del mestiere dello spettatore, cioè del regista che guarda: quello di avere la capacità di guidare l'attenzione; la propria e anche quella degli altri spettatori che arriveranno. Nel caso che ho appena descritto, si trattava in realtà della capacità di disperdere l'attenzione degli spettatori. Ma più spesso il problema è di guidare, di concentrare l'attenzione dello spettatore. Questo è difficile da capire per molti registi, soprattutto per quelli che incominciano a fare il mestiere.

Forse per comprendere questo problema, bisogna vedere dei documentari dello stesso spettacolo, uno fatto con una camera immobile, l'altro realizzato in maniera molto più sofisticata, con una cinepresa

che prenda i particolari. Un'altra possibilità sarebbe di assistere a uno spettacolo teatrale e di vedere poi un buon documentario su questo stesso spettacolo, davvero complesso e dettagliato. Quando realizzato un documentario, il primo problema in cui vi imbattete è quello della scelta dei dettagli. Potete presentare la scena in campo lungo, ma dopo dovete prendere con la camera una parte della scena, uno o due personaggi, o addirittura un semplicissimo dettaglio, una mano e una parte del corpo di un attore, che nell'azione è in relazione con una parte corpo di un altro attore, eccetera. Questo significa che lo spettatore del documentario dispone già di un itinerario dell'attenzione.

Badate: un itinerario dell'attenzione. Guarda qui, questo campo lungo, questo dettaglio, questo personaggio, questo frammento dell'attore, questo frammento di uno e di un altro attore, di nuovo questo campo lungo... Se non è così il documentario diventa completamente confuso. Questo per parecchie ragioni, perché lo schermo è più piatto è più piccolo della realtà è perché l'azione delle persone vive è completamente diversa da quelle in immagini. Quando fate un documentario da uno spettacolo, costruite per forza di cose un itinerario dell'attenzione dello spettatore. Ma avete il medesimo obbligo anche quando fate uno spettacolo, assolutamente lo stesso obbligo. A parte i casi precisi come quella scena fra Maria Maddalena e l'Innocente, dove c'era certamente un elemento di itinerario, ma destinato a *disperdere* l'attenzione, dovete essere molto cosciente di dove volete *dirigere* l'attenzione dello spettatore durante l'azione. Questo è un ambito del tutto analogo a quello del prestigiatore che, per nascondere l'operazione chiave, guida tutto il tempo l'attenzione del pubblico.

[...]

Vi dico solamente che l'itinerario dell'attenzione dello spettatore appartiene al nostro mestiere. Se uno è regista e lavora con gli attori, deve avere una macchina da presa invisibile che riprende sempre, dirige sempre l'attenzione dello spettatore verso qualcosa. In certi casi, come il prestigiatore, per sviare l'attenzione dello spettatore, e in altri casi al contrario per concentrarla. In un altro caso il regista dirige l'attenzione dello spettatore per farla saltare. In un punto vi è un'azione molto precisa di due attori. In un altro, a un certo momento, si accende una luce. L'attenzione salta là, verso la luce. Immediatamente essa torna qui, ma lo spazio è vuoto, oppure accade una cosa completamente diversa, oppure la stessa azione ma trenta anni più tardi... (Grotowski, 2007, p. 197-199)

2.8.3

Eugenio Barba

Per realizzare tutte queste intenzioni esiste una tecnica: la tecnica del varo e del naufragio. Bisogna progettare il proprio spettacolo, saperlo costruire e pilotarlo verso il gorgo, dove esso si sfascia oppure assume una nuova natura: significati non pensati prima, che i loro stessi “autori” osserveranno come enigmi.

Non è possibile utilizzare questa tecnica senza un intervento sul tessuto vivente che è il livello pre-espessivo. Per farlo, bisogna riuscire a neutralizzare una delle antenne del cervello, a non percepire tutti i messaggi, i significati, i contenuti, i nessi, le associazioni che invia la materia spettacolare su cui si lavora. Una parte del cervello, dell'apparecchio giudicante, deve scoprire il silenzio. L'altra lavora su microscopiche sequenze, come se avesse di fronte una sinfonia di dettagli di vita, impulsi, scariche, dinamismi fisici e nervosi, ma in un processo ancora incurante di rappresentare e narrare. Allora, da quel silenzio vibrante, emerge un senso inaspettato, così profondamente personale da essere anonimo.

[...]

*

La materia prima del teatro non è l'attore, lo spazio, il testo, ma l'attenzione, lo sguardo, l'ascolto, il pensiero dello spettatore. Il teatro è l'arte dello spettatore.

Come quel poeta dai sensi particolarmente acuiti di cui parlava Baudelaire, ogni spettatore, anche quando non lo sa, percepisce ora attraverso le lenti grandi e ora attraverso le piccole di un immaginario binocolo. Osserva l'insieme a distanza, poi è risucchiato da un dettaglio.

L'Antropologia Teatrale individua i principi che l'attore deve mettere in opera per permettere questa danza dei sensi e della mente dello spettatore. È dovere dell'attore conoscere tali principi ed esplorarne incessantemente le possibilità pratiche. In questo consiste il suo mestiere. Starà poi a lui decidere come e a quali fini utilizzare la danza. In questo consiste la sua etica (Barba, 1963, pp. 63-65).

2.8.4

Luca Ronconi

LUCA RONCONI Allora come adesso mi interessava, mi appassionava e mi incuriosiva l'idea di uno spettacolo infinito nel tempo, nello spazio o comunque nella percezione dello spettatore, uno spettacolo a cui poter partecipare in modo frammentario, discontinuo, lasciando allo spettatore qualsiasi tipo di libertà. *L'Orlando Furioso* era questo. Poi, per pura coincidenza storica, nello stesso periodo si scendeva in piazza, si facevano manifestazioni... ma è stata una pura coincidenza.

MARIANGELA MELATO Io ho avuto la fortuna di partecipare all'*Orlando*. È stato un capitolo assolutamente unico e irripetibile per tutti quelli che vi hanno preso parte. Ne siamo stati consci fin da allora. Oggi ci ritroviamo come reduci del Vietnam, accomunati da un'esperienza straordinaria. In realtà, allora non ci rendevamo ben conto di quello che stavamo facendo. Alla prima a Spoleto noi stessi siamo stati sorpresi dalla piega che prendevano le cose. C'erano pezzi fatti magari per chi arrivava in ritardo che diventavano protagonisti della storia. Per la prima volta in Europa era il pubblico che sceglieva e determinava il successo di una storia piuttosto che un'altra, di un episodio piuttosto che un altro. La famosa contemporaneità d'azione alle prove ci sembrava un gioco, talvolta un gioco molto incasinato. Ci chiedevamo: "Sentiranno te, sentiranno me, non sentiranno niente, non andremo mai in scena". Poi, la sera della prima, tutte le storie, tutte le situazioni si sono improvvisamente riannodate. Tranne qualcuno che correva impazzito per paura di essere ferito ai calcagni, qualcuno che brontolava perché era costretto a stare in piedi, a parte questo sgomento iniziale, tutto è andato in ordine come per miracolo. Lo spettacolo aveva un suo ordine nel caos totale: era meraviglioso.

FRANCO QUADRI Gli spettatori andavano tutti dove non ci si sarebbe aspettato che andassero.

LUCA RONCONI Questo succedeva per una ragione molto semplice: la simultaneità delle azioni nell'*Orlando Furioso* corrispondeva non tanto a una necessità drammaturgica tesa a presentare gli episodi in ordine di successione, quanto a quella che è la vera mappa o pianta del poema, in cui Orlando cerca Angelica mentre Bradamante cerca Ruggero e così via. Se qualcuno facesse – come è stato fatto – una mappa spazio-temporale delle vicende dell'*Orlando Furioso* e la fotografasse dall'alto, avrebbe esattamente la messa in spazio che avevamo realizzato (Ronconi in Quadri, 1999, pp. 43-45).

2.8.5

Il Carrozone

Ipotesi di teatro analitico.

1. Il primo stimolo per una formulazione del concetto di teatro analitico affonda le sue radici nella esigenza di stabilire una descrizione quanto più ampia e minuziosa possibile di uno spettacolo. In sostanza: il problema del testo. Nel momento in cui questo non è più costituito solamente dall'elemento «verbale», ma si basa anche soprattutto su gesto, suono immagine spazio (e luce), si pone la necessità di una diversa notazione. [...] È dunque necessario stabilire a priori una classe di

unità minime non ulteriormente segmentabili. In campo linguistico tali unità sono chiamate fonemi. Ma per il teatro, non si può scindere ad unità linguistiche minime solo la descrizione del «gestire», se non si vuol cadere nello stesso equivoco relativo alla prevalenza del testo «verbale» sugli altri piani della scrittura scenica.

L'unità teatrale minima sarà dunque un'unità composita, stratificata, composta contemporaneamente di elementi verbali, visivi, sonori, gestuali, spaziali, luminosi e, perché no? olfattivi, tattili e gustativi.

2. Furono tali considerazioni a farci formulare un nuovo modo di descrivere il fatto teatrale, una nuova ipotesi di fare teatro: un teatro che si strutturi non orizzontalmente, per sovrapposizione di diversi codici, bensì verticalmente, per segmenti polivalenti e in cui sia inscindibile il dato sonoro da quello visivo, quello verbale da quello gestuale, e così via. *Il giardino dei sentieri biforcati* (1976) si muove in questa direzione. In questo spettacolo vi è una tendenza alla riflessione sui mezzi teatrali, all'analisi: il teatro cerca di riflettere su se stesso, per analizzare i suoi mezzi e i suoi procedimenti. Nel compiere un'analisi sul teatro, non ci ha interessato tanto scinderlo nelle sue componenti storiche: parola, scena, costume, mimica ecc., quanto individuare, nel flusso compatto di quelle componenti, dei segni indivisibili, dei «fonemi teatrali» (teatremiti?).

Si pone, cioè, il problema di un linguaggio logicamente adeguato, come direbbe Wittgenstein, che porta direttamente a risultati tendenzialmente formalistici (Lombardi in Quadri, 1977, pp 529-531).

2.8.6

Mario Martone

Montaggio, sintomo, simbolo

Il problema è alla radice: mettere in discussione il sistema stesso della narrazione teatrale, considerare parola, suono e spazio come tutti uniti già all'atto della creazione del testo. Cercare di uscire da uno schema rappresentativo illusorio (testo-messinscena) per praticare l'irreversibilità della fusione dei segni e guardare alla scena come un pezzo di realtà, una materia viva. Definisco quindi “montaggio” il sistema di giunture dove si incrociano e reagiscono parola, suono e spazio, concepiti tutti insieme per il fine poetico.

Da questo principio sono derivate le nostre scenografie mobili, che integrano elementi realistici con altri più astratti o concettuali facendo uso di parti dipinte, costruite o proiettate: grazie a essa è stato infatti possibile cambiare molte volte d'ambiente, e consentire agli attori di non dover entrare o uscire di quinta. Ed è da questo principio che è derivato l'uso della colonna sonora come “muro del suono”, presente dall'inizio alla fine dello spettacolo, come invasione meccanica del tempo che inchioda inesorabilmente le durate e i passaggi delle azioni sceniche. All'interno di questa struttura l'attore ha

potuto scoprire faticosi ma imprevedibili spazi di libertà, non misurando il tempo dello spettacolo, ma occupandone un sotto-tempo fatto di infinite possibili variazioni.

L'attore ha dovuto quindi sostenere una battaglia molto ardua. È stato privato del suo ruolo di spina dorsale dello spettacolo (in quanto non più portatore del testo, scritto o gestuale che sia) e inserito nel meccanismo di snodi visivo-sonori del montaggio, subendo un processo inverso a quello dell'attore cinematografico che, proprio attraverso il montaggio, ritrova l'incantesimo dell'unità dell'interpretazione. In un film, l'attore lavora su frammenti che andranno verso l'unione; nel nostro caso egli è partito dalla propria presenza fisica per andare incontro a una frammentazione. Non solo l'attore ha vissuto l'irripetibilità dell'evento scenico, e non solo è stato privato di quel testo che crea l'illusione di un rapporto con qualcosa di eternamente immutabile, ma è stato messo in diretto contatto con l'universo levigato e onnivoro dei media, con un buco nero reso tanto più pericoloso in quanto riprodotto sulla scena. L'attore precipitava se stesso con gli altri segni, energia umana in un preciso sistema inanimato: quel teatro era "verità 24 volte al secondo", e precisamente quella verità urbana e deflagrata, che la nostra condizione quotidiana ci consentiva di vivere (Martone, 2004, pp. 39-40).

2.8.7

Romeo Castellucci

Io vado in un teatro, pago il biglietto e entro in una sala in mezzo a degli sconosciuti. Tra pochi istanti il sipario si alzerà su un incendio.

L'esperienza del teatro credo sia fondata su questo. È l'esperienza intima dello spettatore. Solo la sua. Davvero. Ogni rappresentazione avviene in lui, e non già per lui. La vera rappresentazione nessuna la vede veramente. Gli autori e gli attori non c'entrano nulla. Ritengo chiusa l'epoca dei grandi artisti della scena e dei maestri. Gli artisti non c'entrano più nulla.

Allora, se è così, sono una serie di intimità ad essere coinvolte. Se ad essere in gioco è la relazione di quegli spazi vuoti tra una intimità e un'altra, significa che è una comunità quella che viene qui formata; formata idealmente per la prima e ultima volta, nella durata precisa dello spettacolo. Un'immagine diventa irradiante. Il problema non è più il bello o il brutto, credo, ma l'esatto o il non-esatto. Abbiamo bisogno di una forma esatta, invincibile, che ci trafigga con lo stiletto della precisione. Forse, Massimo, è questa la bellezza di cui parli?

Che cos'è questa capacità operante del teatro che ci sorprende?

Io entro in un teatro. Può essere un'esperienza sconvolgente per il mio corpo. Deve poter essere senza rimedio. Non c'è più la comunicazione che appartiene al mondo dei segni, ma la rivelazione delle immagini.

Gli spettatori andranno a teatro, come individui, davanti a una immagine; pronti a raccogliere, ogni volta, una sfida giocata sul campo dell'estetica che li inerisce fino alla radice dei capelli. C'è una rivelazione. O meglio: è possibile che ci sia una rivelazione. Non c'è nulla da capire: c'è una rivelazione. In quell'attimo immobile e atemporale si è trafitti dallo sguardo trasparente della scena che illumina, solo per un istante, la solitudine dello spettatore. Una solitudine nuovamente anonima e eroica, nuovamente capace di causare un inconcepibile, necessario incontro con se stessi.

È lo spettacolo che guarda lo spettatore? O forse è lo sguardo dello spettatore che si curva fino a vedere la propria nuca; fino a vedersi, solo e di spalle, nella sala di quel teatro. La persona nuda, sotto lo sguardo di tutti, è proprio lui, lo spettatore. La vergogna, chiamata in causa e essenziale in ogni rappresentazione, è sempre stata la sua (Castellucci, 2005).

2.9

Linea dell'attore dell'oralità che si fa testo

La nuova performance epica (Guccini, 2004a) mette chi guarda di fronte ad attori che raccontano, e nel farlo presentano materiali disparati: frammenti di cronaca, ricostruzioni storiografiche, invenzioni drammaturgiche, memorie personali. Chi guarda potrebbe trovarsi in una condizione a mezza fra l'ascolto nella vita quotidiana e la lettura di un romanzo giallo, dunque venire preso per mano ma anche chiamato a restare vigile, camminando sugli argini proposti ma al contempo saggiandone la consistenza.

2.9.1

Marco Baliani

L'arte del racconto consiste in gran parte nel tentativo di trovare un disegno nel caos, il disegno della mia esistenza. Finché stai facendo un'esperienza non la puoi raccontare, ci sei solo dentro... hai tradito qualcuno, hai ucciso, cadi dal tavolo, nel momento in cui cadi, non ti puoi rendere conto di tutti quei piccoli traumi: la paura, il senso della vergogna, il dolore. Il corpo li ha perfettamente registrati, ma finché non li racconti, non li catturi, e non li racconti finché non prendi una certa distanza dall'avvenimento... ma per prenderla, cosa si può fare? Si possono fare tante cose. Si può scrivere un

diario; sarebbe interessante capire che differenza c'è tra scriverlo o raccontarlo. Perché, se non c'è differenza, a cosa serve raccontarlo?

Cosa succede nel momento in cui racconto? Ho di fronte una persona che non sa nulla di quello che è accaduto. Io credo che il narratore, per poter far sì che è un altro gli presti attenzione, cerchi di fargli rivivere la storia. Ma mentre cerca di farla rivivere a un altro, lui stesso la rivive, la sta rifacendo accadere. Quindi la presenza di un "altro" è essenziale, perché se questo "altro" si addormenta mentre tu racconti, avverto che quella esperienza che stai raccontando non merita di essere raccontata. O non sono stato importante io, o non era importante la cosa... Eppure ti sembrava così importante prima di raccontarla [...].

Sono sicuro che se avete raccontato cose che vi sono successe da piccoli, non le avete mai raccontate nello stesso modo. Le avete ingigantite, mescolate ad altre, ridotte, le avete fatte diventare quello che i nostri antichi chiamavano un "racconto mitico". Ognuno di noi ha i suoi racconti mitici sulle cose che ha fatto, o che a forza di raccontarle crede di avere fatto. Io, personalmente, ho dei sogni meravigliosi che, per me, a forza di raccontarli, è come se fossero successi davvero. [...] Non si racconta per altro che per questo: per conferire all'esistenza un disegno che non c'è. La vita è caotica, noi siamo caotici, non riusciamo a controllare tutto quello che accade, ci illudiamo di poter progettare, mentre siamo avvolti da casualità infinite. Noi cerchiamo di trovare un perché, di dare un ordine alla successione delle cose, stabiliamo cause ed effetti che in origine non c'erano, cerchiamo delle coincidenze, cerchiamo di capire... aaaah!... ecco perché!... cerchiamo di ricostruirci attraverso il racconto, perché siamo tutti a pezzi, se fossimo già tutti costruiti, non avremmo bisogno di connetterci raccontando (Baliani in Guccini, 2005b, p. 51).

Il racconto nell'ascoltatore

Penso che colui che ascolta ha il diritto di distrarsi.

Quando tu non permetti agli ascoltatori di distrarsi, vuol dire che il racconto è un po' monocorde: cioè che è così preciso, monolitico, forte, potente che non permette le divagazioni.

Penso invece che il racconto debba permettere le divagazioni. Per esempio, la storia di *Kohlhaas* è un po' monocorde, secondo me. Chi l'ascolta, galoppa con *Kohlhaas* dall'inizio alla fine...

Attenzione, per distrazione non intendo noia. Distrazione vuol dire che io sto qui, e nello stesso tempo da un'altra parte; mi sto astraendo dal concreto della cosa, perché sto viaggiando attraverso un'esperienza che tu hai richiamato alla mia memoria.

La distrazione è utilissima, perché indica che in quel momento io sto toccando così tanto la cosa raccontata, che essa crea un'analogia con qualche altra cosa che non sta accadendo lì. La struttura della fiaba, la ridondanza degli elementi, il fatto che si ripetono gli stessi eventi... sono tutti i meccanismi che permettono questo momento di distrazione; nel senso che l'ascoltatore non è costretto a stare così

tanto dietro alla storia, perché sa che dopo la seconda volta ce ne sarà una terza. L'arte vera del teatro è quella che permette le rotture, le distrazioni (ivi, p. 60-61).

2.9.2

Davide Enia

Uno dei motivi della clamorosa affermazione del teatro di narrazione è stata l'intrinseca qualità dei lavori scenici, che hanno fatto sì che si creasse un pubblico, che questo pubblico si affezionasse ai narratori e che la narrazione, con terribile controsenso, venisse considerata il luogo deputato del teatro civile. È sembrato che i panni sporchi, i nervi scoperti e le ferite che mai si cicatrizzeranno del nostro tessuto sociale e della nostra storia, potessero venire raccontati dalla voce di un singolo che, andando a lavorare sul campo e intervistando, svolgesse un lavoro che la scuola non è in grado di fare e che la televisione non s'addossa come compito primario soffocando i reportage di valore in un contesto a dir poco avvilente. Per me, dunque, la parabola discendente del teatro di narrazione non è dovuta al successo in sé, ma al fatto che a questo teatro è stato attribuito, suo malgrado, il compito di acquietare le coscienze, di agire insomma come una specie di morfina morale: non preoccupatevi più di tanto, tutti questi guasti, tutte queste tragedie verranno raccontate, e voi potrete conoscere, quasi scientificamente, le ferite della nostra società andando ad ascoltare uno spettacolo di teatro. Ma non è così. A partire dal *Vajont*, che ha sdoganato ufficialmente la narrazione anche per via del passaggio televisivo, si è creato un controsenso gigantesco. È veramente paradossale che, dopo *Italia Brasile 3 a 2*, le persone vengano a chiedermi se veramente è esistita la dinamo Kiev. Chi se ne frega, io non faccio documentari. La verità non appartiene all'essere umano in genere, che vive in condizioni di assoluta precarietà e soggettività; a maggior ragione, la verità non è nemmeno propria alla drammaturgia, che cerca sì una verità, ma una verità emotiva. All'interno di tutti questi controsensi il teatro di narrazione si è sostanzialmente in quanto genere, per cui ora i narratori corrono l'enorme rischio di venire imitati. Ma non bisogna imitare, perché l'imitazione trasforma in regola l'artigianato di un altro, fossilizza le invenzioni, le ossida, le svuota... diverso è il discorso per il furto, rubare a un artista è da sempre un principio fecondo. In Italia, c'è bisogno di teatro di narrazione per tutti questi motivi, per la qualità degli spettacoli, probabilmente per la bravura dei narratori, e per la necessità di andare a vedere qualche cosa che ci smuova la coscienza, visto che il teatro di narrazione, suo malgrado, ha toccato delle ferite aperte. Inizialmente questo contatto è avvenuto in una maniera inconsapevole, mentre adesso, con molta furbizia, si vanno a campionare disastri.

[...]

Guccini: Allora, riprendendo il filo del tuo ragionamento, il teatro o è un luogo paludato e stagnante, oppure – ed è il caso della narrazione – viene utilizzato come una vera e propria spugna dei mali civili. Forse, il pubblico dovrebbe abituarsi a considerarlo, non un palliativo, ma un pungolo, non un’opera collettivamente fruita, ma un’esperienza individuale, non una spugna che assorbe e pulisce, ma una spugna che rilascia inquietudini, umori, ombre...

Enia: Ombre o sprazzi luci. Può fare cose tragiche oppure comiche, da ridere, ma, alla fine, il teatro parla sempre d’una stessa cosa, che è la condizione di infelicità dell’essere umano, punto e basta. Da quello non scappi. La narrazione esiste perché l’uomo è infelice. Raccontiamo storie e abbiamo sviluppato un senso estetico, perché siamo infelici e cerchiamo di superare questa infelicità circolare, investigando, ponendoci delle domande. Ricordiamoci, però, che, oggi, questo superamento dell’infelicità è tornato ad essere individuale; per certi versi, uno sforzo da poeti, da artisti... e non è un caso che ultimamente stia lavorando su Rimbaud. Teatralmente, non è sempre stato così. Il teatro, infatti, nasce dal fatto che ogni singolo cittadino d’Atene riconosceva di appartenere ad un organismo collettivo, ma anche concreto, circoscritto, ben noto: la polis, per l’appunto. Questo si è perduto perché è subentrata la televisione, perché si è perso il contatto con il territorio, con la periferia (Enia in Guccini, 2005b, pp. 5-7).

Lo spettatore come altro: prospettive e studi per riabilitare la relazione teatrale

Il punto di partenza per reimpostare una discussione sullo spettatore, oggi, non può che riportarci alle origini degli studi sulla relazione teatrale, per riscoprirne un'essenza che sembriamo avere dimenticato. Senza scendere in dettagli semiotici, per i quali rimandiamo alla seconda parte di questo studio, prendiamo l'abbrivio ricordando che la relazione teatrale è sempre bidimensionale, è sempre un combattimento fra manipolazione e partecipazione (De Marinis, 2008). Quando parliamo di relazione teatrale dobbiamo tenere in considerazione due facce contrapposte: da un lato la manipolazione dello spettatore da parte dello spettacolo, che è un vero e proprio organismo vivente che ambisce a far sapere, far credere e far fare determinate azioni a chi guarda. Dall'altro la partecipazione di chi guarda, che è sempre attiva, al punto che lo spettatore va pensato come un coproduttore dello spettacolo. Dunque non esiste spettatore senza una componente creativa, sebbene parziale e in combattimento con la manipolazione prevista dall'opera. Se parliamo di spettatore dobbiamo inoltre avere sempre in mente il carattere anfibio della comunicazione teatrale, che si gioca nel bilico fra le aspettative estetiche ed ideologiche di chi guarda e l'evidenziazione ricercata dall'effetto artistico nel contesto sociale ed ideologico di un'epoca (Pavis, trad. it. 1998, pp. 92-93).

Fatta questa doverosa premessa, il nostro tentativo di "riabilitazione" deve giocoforza partire dalla considerazione del flusso nel quale ogni spettatore è immerso. Non si tratta soltanto del cosiddetto "spazio dei flussi" sociale che qui già abbiamo incontrato (cfr. *supra* CAP. 1 e Castells, trad. it. 2002) o del *continuum* informativo tipico della nostra società in rete. Il flusso di cui parliamo è relativo alle nostre visioni, al nostro essere spettatori partecipanti che hanno accumulato esperienze culturali ed estetiche fra incontri, mostre, concerti dal vivo, proiezioni cinematografiche e ovviamente spettacoli e performance teatrali e di danza. Riprendiamo qui le annotazioni di Mirella Schino a proposito degli attori dell'Ottocento, e del rapporto che con questi avevano gli spettatori dell'epoca. Quegli spettatori, guardando attori e attrici, non percepivano una soluzione di continuità fra vita e arte, coltivavano il desiderio di eliminare ogni cesura fra uno spettacolo e l'altro, andando in cerca di attori e attrici nel corso di diverse opere, inseguendoli nelle loro diverse manifestazioni e personaggi (Schino, 2018). E per lo spettatore dei primi vent'anni del nostro secolo, quale paradigma è in atto? Forse oggi dovremmo ribaltare la questione e forzarci a pensare allo spettatore nel *continuum* delle nostre continue quotidiane e "naturalizzate" fruizioni, immaginando una nuova arte del guardare che

si installi nel flusso. Anche oggi manca una soluzione di continuità, ma non tra vita e arte degli attori, bensì fra “vita quotidiana e fruizione” degli spettatori. Scrive Ferdinando Taviani (1995, p. 238):

Quando esplicitamente o fra le righe ci si lamenta perché l'arte degli attori – i poeti della scena, gli scultori di statue di sale – svanisce lasciando traccia solo nelle onde della memoria, si dimentica la cosa più importante: che la loro arte non è fatta della sostanza delle opere ma di quella delle storie. Loro avevano delle storie con gli spettatori. E le storie fra le persone vivono appunto solo nella ferita della memoria.

Se le ferite della memoria includono le vicende della vita starebbe a noi, forse con più insistenza che in passato, ricordare a tutti che la memoria è fatta anche delle esperienze da spettatori e spettatrici teatrali, perché anche i racconti del teatro sono parte di ciò che ci ha dato forma come persone.

Eppure spesso che ci ritroviamo invischiati in quello che il filosofo Jacques Rancière chiama «il paradosso dello spettatore» (Rancière, trad. it. 2018, p.6): senza chi guarda non sarebbe possibile nessuna relazione, eppure da tempo, anche nel corso dei secoli della storia del teatro, ci siamo ritrovati a pensare che guardare sia il contrario di agire, il contrario di conoscere. La prospettiva del filosofo è affascinante, addirittura entusiasma il parallelismo fra una relazione pedagogica incompleta e una relazione attore-spettatore corrotta: la distanza fra chi parla o agisce e chi ode non va colmata, sostiene Rancière. Come il docente non dovrebbe meramente trasmettere la propria conoscenza ma verificare l'uguaglianza delle intelligenze, così il discente (e lo spettatore) non dovrebbero temere della presenza di un dislivello, né pensare che la loro posizione di ascoltatori sia meno attiva e meno “completa”. Il filosofo, nemmeno troppo tra le righe, mette in guardia rispetto a una tendenza tipica anche dei riformatori del teatro novecentesco, quando chiedevano al teatro di contribuire a scuotere, a svegliare, chiedendo che gli spettatori divenissero attivi. Dal punto di vista che stiamo descrivendo, questa postura è il primo passo per alimentare l'equivoco di una relazione teatrale pensata come incompleta. Vale la pena citare per esteso le parole di Rancière:

L'emancipazione inizia quando sfidiamo l'opposizione tra il guardare e l'agire; quando comprendiamo che le evidenze che strutturano le relazioni tra il dire, il vedere e il fare appartengono a loro volta alla struttura del dominio e della soggezione. Inizia quando

capiamo che anche il guardare è un'azione che conferma o trasforma questa distribuzione di posizioni (ivi, p. 18).

La metafora fra spettatore e discente prosegue con il concetto di *dissociazione*:

Il drammaturgo e il regista vorrebbero che gli spettatori vedessero questo e sentissero quell'altro, capissero qualcosa in particolare e traessero conclusioni precise. È questa logica del pedagogo dell'istupidimento, la logica di trasmissione diretta e uniforme: c'è qualcosa da un lato – una forma di conoscenza, una capacità, un'energia contenuta in un corpo o in una mente – che deve passare all'altro. Ciò che l'allievo deve *imparare* e ciò che il maestro *insegna*. Ciò che lo spettatore *deve vedere* è ciò che il regista *gli fa vedere*. A questa identità di causa ed effetto, che è al centro della logica dell'istupidimento, l'emancipazione contrappone la loro dissociazione. È questo il significato del paradosso del maestro ignorante: dal maestro l'allievo impara qualcosa che anche il maestro non sa. Lo impara per effetto di una maestria che lo costringe a cercare e verificare tale ricerca. Ma non impara il sapere del maestro (ivi, p. 19).

Seguire la prospettiva del filosofo, dicevamo, risulta appassionante, a tratti entusiasmante e affascinante nell'invito a costruire comunità di «cantastorie e di traduttori» (ivi, p. 29). Se ci riuscissimo avremmo performer che mettono in campo le loro competenze e ascoltatori che osservano e si domandano come quelle competenze possano essere tradotte in altri contesti, in un afflato comunitario che non rinuncia a una riflessione sul “potere” di ognuno, su come metterlo a frutto e come renderlo meno coercitivo. Entusiasmante ma certamente non di immediato utilizzo, se volessimo farne una lente per osservare le arti sceniche odierne. Dovremmo ricercare esperienze e processi artistici dove è nata una relazione interpersonale rinnovata, mettendo anche a punto originali strategie di rilevazione “socio-estetiche”. Difficile ma non impossibile, ci viene da pensare. Quali proposte artistiche ci invitano a farci “traduttori”? Quali estetiche costruiscono e lasciano aperte delle faglie dove sia possibile installare, per dargli forza, una *logica della dissociazione*? Proveremo a rispondere a queste domande nella terza parte del nostro studio, in cerca di un correlativo concreto nei linguaggi.

Al cuore del nostro percorso situiamo la convinzione che che l'esperienza dello spettatore, pensando in particolare al teatro, debba misurarsi con l'incontro con l'alterità. Se per un istante mettiamo da parte le condizioni materiali del teatro attuale, le difficoltà a uscire dai

propri steccati che abbiamo descritto sopra; se teniamo in considerazione sia le poetiche dei maestri sia quelle dei gruppi degli ultimi decenni, osservando il lavoro di chi in particolare ha provato a rinnovare il fare artistico operando nelle carceri, a contatto con le scuole, nei centri anziani e con i diversamente abili, ma anche chi ha provato a mettere a punto linguaggi “mutati” cercando di rendere il proprio teatro un organismo vivente; se osserviamo da vicino questi teatri, dicevamo, ci rendiamo conto di incontrare non di rado quella logica della dissociazione che andiamo cercando. In questi casi siamo invitati a domandarci chi sia e che cosa sia il “diverso”, a partire da una necessaria autoanalisi sui contorni del nostro stesso guardare. È un punto cruciale. Riconsideriamo allora, con Marco De Marinis (2011), il concetto di *spettatore come altro* per tentare, attraverso il teatro, di riscoprire la diversità presente in ognuno di noi come preludio per riconoscere e incontrare (non per accettare né tanto meno tollerare!) la diversità degli altri. Non casualmente il teatro è stato usato come lente dall’antropologia, che ha descritto la tensione di uomini e donne a vivere insieme in gruppi ristretti e cerca di incontri (leggi: gruppi e compagnie teatrali). Il teatro del Novecento si è “liberato” dall’intrattenimento e dal puro divertimento, divenendo occasione di conoscenza primariamente con gli strumenti del suo stesso linguaggio, vale a dire cercando di abbattere le barriere della rappresentazione, riformulando i contorni di una relazione interumana che, sperimentata nell’incontro teatrale, servisse da grimaldello per ripensare alle “rappresentazioni” e alle relazioni della vita quotidiana. Gli esempi che mette in campo lo studioso sono molteplici e prefigurano modelli di spettatorialità differenti se non divergenti: dal coinvolgimento polisensoriale che procede dalle Avanguardie Storiche, incrocia Artaud e giunge fino alla “crudeltà” del Living Theatre all’idea di spettatorialità come testimonianza di ascendenza grotowskiana, ma che apre a tentativi di spaesamento e di incontro di altri maestri come Peter Brook ed Eugenio Barba. Esempi che tuttavia possono essere “riunificati” nella loro tensione a rifare i contorni, per via teatrale, della relazione intersoggettiva:

In effetti, la messa in discussione dello spettatore e degli statuti tradizionali della ricezione teatrale è un modo pertinente e particolarmente utile di leggere in profondità le rivoluzioni sceniche del secolo, le quali perseguono variamente il tentativo di ricostruire una relazione teatrale (attore-spettatore) autentica, disalienata, superando le colonne d’ercole di una fruizione passiva ed esterna, basata sulla separatezza e la distanza fisiche (teatro all’italiana), fondata sulla visione-ascolto e sul giudizio (si pensi agli spettatori-giudici degli agoni tragici del teatro ateniese di Dioniso del V secolo): insomma, una fruizione mentale (intellettuale) e anche emozionale ma alquanto

incorporea, disincarnata si potrebbe dire, cioè costruita sulla rimozione del corpo e dei sensi bassi e sull'aprassia motoria (ivi, p. 27):

Nel teatro degli ultimi decenni andremo in cerca di un terreno di poetiche che tenga presenti tali presupposti, e che sia attrezzato per attraversare e in qualche modo contrastare gli anni di paure e sovranismi che stiamo vivendo. Un teatro che non si limiti a “rispecchiarci”, operazione che oggi rischierebbe semplicemente di confermarci nelle nostre aspettative, considerando anche l'omogeneità di interessi, provenienze, gusti culturali fra le persone che frequentano i teatri; un teatro dunque che capace di

allenarci a questo doppio, simultaneo e solo apparentemente contraddittorio gesto teorico, e quindi diventare una grande palestra per l'accettazione dell'altro in quanto tale; a patto però di non porsi più come «specchio della realtà», ma, ben diversamente, come «doppio della cultura», cioè – appunto – come viaggio verso e dentro l'alterità, come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire dalla propria, e dunque anche come viaggio verso e dentro se stessi, o più esattamente come «lavoro su di sé» (Ivi, p. 170).

In altre parole, un teatro capace di andare “contro l'identità”, consapevole che questa battaglia andrà combattuta anche nel teatro stesso. Siamo in grado di pensare a un teatro che proponga ai suoi spettatori di farsi strumento per testare questo sfaldamento delle pretese identitarie? «“Contro l'identità” non significa soltanto fare il tifo per l'alterità, esortare moralisticamente all'apertura; significa anche e soprattutto avvertire che ogni posizione assunta, in quest'area così problematica e infida, può tradursi in un battibaleno nella posizione opposta». A scriverlo è l'antropologo Francesco Remotti (1996, p. 67) che, dopo avere dispiegato un percorso in cui si dimostra il carattere irrinunciabile ma anche manchevole del processo di formazione identitaria (dal momento che ogni identità istituisce sempre dei confini, elegge degli “altri” non ammessi, fra l'altro spesso mascherandosi in proclami di tolleranza), termina elogiando il bilico, la precarietà, la «libertà a cui si è ricondotti o a cui si è condannati tutte le volte che si depongono, sia pure per un istante, maschere e finzioni» (ivi, p. 103). Come non pensare al processo di continua negoziazione dell'attore, in una sorta di pirandelliano bilico fra persona e personaggio? Come non pensare, per quanto ci concerne, al “ruolo” dello spettatore, che volontariamente va incontro a qualcosa (qualcuno) che non conosce, cercando di dimenticarsi di se stesso, per fare spazio, nell'arte, all'incontro con l'altro? Ma attenzione anche a non

tralasciare il teatro materiale, fatto di tante piccole isole, tanti clan che rischiano di non essere più in grado di parlarsi. Attenzione a far finta di non vedere che molto teatro scivola proprio nel rischio identitario che segnala Remotti, quando ci si autolegittima e autopromuove forsennatamente, elevando con nettezza dei contorni al proprio “discorso” (di un festival, di un teatro, di una compagnia) sperando di farsi riconoscere dal mondo che al teatro non è interessato. Teatro e marketing. Anche pensando a questa deriva può essere utile ricordare che quella dello spettatore è un’identità disposta a farsi attraversare e manipolare (stando al patto stipulato nel momento stesso in cui si entra a teatro) e allo stesso tempo desiderosa di affermarsi, in una sorta di procedimento in tensione costante e mai probabilmente risolto fra riempimento (a opera della soggettività del personaggio o dell’attore) e silenziosa affermazione (del proprio pensiero). Lo spettatore come figura del mutamento e non dunque della fissità identitaria, una “funzione” da rimettere al centro anche per rinnovare le cristallizzazioni del teatro dei nostri tempi.

Questi e altri concetti, infatti, non possono farci dimenticare il contesto in cui stiamo vivendo. Noi possiamo infatti cercare di raccontare e testimoniare le potenzialità di una relazione teatrale rinnovata, ma se perdiamo di vista lo spirito generale dei tempi rischiamo di cullarci in una grande mistificazione, protetti nelle nostre convinzioni, come i personaggi addormentati del *Matrix*, mentre il mondo là fuori va in tutt’altra direzione. E non basta la lucidità del disincanto. Sapendo che di questa relazione non corrotta e rinnovata abbiamo bisogno oggi più che mai, e che ci sono rimasti pochissimi luoghi e occasioni in cui incontrare tentativi che la rendono possibile, come cambia la nostra persuasione? Come muta, il “nostro” teatro?

Restiamo convinti che si debba fare di tutto per raccontare e testimoniare, ma non possiamo fare finta che l’idea stessa di comunità sia in crisi e quasi inservibile. Ogni pensiero su una relazione teatrale rinnovata deve dunque porsi una questione su quale comunità sia disposto ad accoglierla. I maestri della scena si sono sempre confrontati con un’idea possibile di comunità teatrale, cercando di darle una fisionomia porosa, a volte temporanea a volte persistente, in luoghi periferici dove entrare col teatro da stranieri, oppure facendosi comunità che accoglie in luoghi con legami sociali disgregati, cercando persone con le quali “darsi del noi”. Quel “noi” che, pensando al teatro italiano e europeo degli ultimi anni, è diventato problematico perché troppo spesso rappresentazione plastica di confini e perimetri che tendono a escludere, a lasciare fuori chi non ha possibilità di accesso. Viene così meno il valore dell’arte come momento di rappresentazione e simbolizzazione “rituale” collettiva,

oppure ne resta una sua opzione gassosa fatta di fugaci aggregazioni online, a cui manca quella consistenza della presenza che genera il “noi” (cfr. Aime, 2019). L’ansia di un costante rispecchiamento è il cuore delle nostre interazioni, la coazione a rivedersi e riascoltarsi (il *selfie*) sta sostituendo il desiderio di guardare e ascoltare l’altro e gli altri. È alto il rischio di produrre ipotesi comunitarie in cui viene a mancare il raffronto con gli altri, in cui tutto si infrange in uno specchio che rimanda sempre e solo la nostra immagine (cfr. Han, 2017).

3.1

Il teatro di cui andiamo in cerca

Come fare i conti con tutto questo? Cosa chiedere all’arte e agli artisti affinché la loro azione ci permetta l’incontro con la diversità, in un mondo in cui è divenuto molto difficile fare esperienza dell’altro? Come deve essere un’arte capace di non farci cadere nella coazione del rispecchiamento, ma anzi incoraggi lo spaesamento? Proviamo ad abbozzare due prime e parziali risposte, senza scendere nel campo dell’analisi specifica delle poetiche.

3.1.2

La prospettiva postdrammatica e il teatro post-novecentesco.

Il celeberrimo studio di Hans-Thies Lehmann (1999) ci indica una parabola attuale di linguaggi, modalità, forme che verrebbero dopo l’arco del teatro drammatico e che configurano un nuovo modo di pensare ed esperire la scena. Fin dall’incipit lo storico dichiara la coincidenza fra «la questione dello spettatore con il nucleo centrale del teatro» (ivi, trad. it, p. 8). La prospettiva post-drammatica, dunque, invita sempre a fare i conti con gli automatismi della percezione. Il teatro di oggi, seguendo Lehman, nel presentare esiti linguistici “aperti” o addirittura incerti chiede allo spettatore di interrogarsi sul proprio ruolo, favorendo una presa di responsabilità di chi guarda. La differenza rispetto al passato, secondo lo storico tedesco, starebbe in uno spostamento dei linguaggi che rimette al centro questa responsabilità in modo conclamato, ricorsivo e in estetiche fra loro molto diverse, “condannando” all’inattualità quelle proposte che non scommettono su una marcata cooperazione interpretativa. La prospettiva post-drammatica inaugura e diffonde un tempo reale, un tempo presente che non va percepito come staccato dalla quotidianità, è la quotidianità, è un tempo del qui ed ora, è un tempo dello spettatore (ivi, pp. 177-188).

Pensiamo ad alcuni spettacoli che hanno riflettuto sul rapporto fra teatro e realtà, in ambito internazionale e italiano. Quando entra un attore può anche indossare i panni di un personaggio ma se cammina da una zona all'altra del palco, se si siede, se accende una sigaretta queste azioni rimandano al qui ed ora in cui vengono svolte, alla persona che le sta compiendo e che non di rado si rivolge agli spettatori, li saluta, vi parla. Dal bicchiere viene bevuta della vera acqua, mentre nel teatro drammatico i personaggi bevono da bicchieri vuoti, in un preciso tempo storico. Così accade, per fare un solo veloce esempio, in tutti gli spettacoli della compagnia Kepler-452 (cfr. *infra*, CAP. 21). Quando gli attori sono in scena di fronte al pubblico non fanno nulla per celare lo scorrere del tempo, anzi spesso ricordano agli spettatori di essere a teatro, un luogo dove c'è qualcuno che ascolta e qualcuno che agisce, smontando insomma gli artifici "illusivi" del teatro drammatico, mostrando il rovescio potenzialmente manipolatorio del patto che sospende l'incredulità. Questi attori non ci chiedono, almeno in prima istanza, di credere a un mondo finzionale rappresentato, ma "solo" di prestare attenzione alle loro parole, in quel momento, nel tempo presente degli attori e degli spettatori. Siamo nel campo di quello che Gerardo Guccini (2000a) ha definito «teatro post-novecentesco», linguaggi da osservare con strumenti critici e storiografici diversi da quelli utilizzati per i maestri del secolo scorso, provando a considerare le forme di un teatro mutato in un mondo mutato, ma al contempo facendo bene attenzione a non replicare quella rimozione storiografica che rischia di annullare debiti e permanenze, fratellanze e parentele, discendenze e rivoli carsici, dandola così vinta alla logica egemonica di un eterno presente in cui tutto si brucia e consuma in pochi istanti.

3.1.2

L'estetica relazionale e le soglie fra impazienza e inazione

Estetica relazionale, saggio dato alle stampe dal critico d'arte francese Nicolas Bourriaud nel 1998 ha fatto molto discutere. Osservando i mutamenti dell'arte contemporanea, il critico segnala il ricorrente mutamento delle forme verso la produzione non più di oggetti concreti (quadri, sculture, installazioni ecc) ma di situazioni in relazione. Partendo dall'assunto che la forma evolve a seconda dei contesti, Bourriaud sostiene che le arti contemporanee abitino uno spazio di «interstizio sociale» capace di sfuggire alle logiche capitalistiche del consumo, e dunque possano contrastare la tensione dei nostri tempi a produrre nuove solitudini e

isolamento generando invece nuove relazioni. Bourriaud afferma che l'oggetto stesso delle opere d'arte sia la relazione, in un momento storico in cui proliferano le solitudini connesse:

L'artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull'invenzione di modelli di partecipazione sociale. Questa produzione specifica determina non solo un campo ideologico e pratico, ma anche nuovi ambiti formali. Con ciò voglio che, al di là del carattere relazionale intrinseco all'opera d'arte, le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventate appieno delle "forme" artistiche: così i meeting, i ritrovi, le manifestazioni, le differenti tipologie di collaborazioni tra persone, i giochi, le feste, i luoghi di convivialità, in breve l'insieme dei modi d'incontro e d'invenzione di relazioni rappresentano oggi oggetti estetici suscettibili di essere studiati in quanto tali, mentre quadri e sculture non sono qui considerati se non come casi particolari di una produzione di forme che mira a ben altra cosa rispetto al semplice consumo estetico (ivi, p. 29).

Recuperando Guattari, Bourriaud sottolinea poi come l'arte, luogo per eccellenza dell'utopia e della critica sociale radicale, abbia via via preferito a azioni micro-comunitarie. La partita ora si gioca su aggregazioni piccole, su raduni momentanei ma tangibili e concreti. In un momento di declino delle forme storiche della partecipazione sociale, perché in crisi sono i luoghi tradizionalmente deputati, dall'aggregazione politica a quella di stampo religioso, ecco che l'arte si propone di farsi nuovo spazio per la partecipazione e nello stesso momento di studiarne le forme, i presupposti, le dinamiche, quasi a voler ricreare in vitro i motivi che spingono gli essere umani a riunirsi e, una volta compresi, a generare impulsi che dall'arte travalichino verso il sociale.

A questa visione forse "progressista" affianchiamo l'analisi di Roberto Fratini Serafide, docente, studioso e storico collaboratore drammaturgico del regista catatano Roger Bernat. Serafide descrive un meccanismo di partecipazione che abita la soglia fra impazienza e inazione (Fratini Serafide, 2018). Risulta per noi fondamentale lo smascheramento che opera lo studioso, rivelando il rischio che corrono tutte le cosiddette arti della partecipazione, quando replicano subdolamente gli stessi meccanismi di *entertainment* che vorrebbero sottoporre a critica. Spesso l'effetto finale coincide con il dare ossigeno alla combustione del del narcisismo dello spettatore, che scambia un meccanismo del tutto indotto per iniziativa creativa, quando in realtà si sta solo gratificando nel "vedersi partecipare", sta prendendo parte come protagonista al suo personale *reality show* che gli restituisce l'immagine di bravo cittadino impegnato e responsabile:

è la versione prêt-à-porter di una Rivoluzione finalmente alla portata di tutte le tasche mentali. Se ne contempla con sorpresa, scandalo e ammirazione il potenziale titillante di rottura. La Partecipazione è sempre a priori spericolata, pioniera, un po' incosciente. [...] Si direbbe che la borghesia intellettuale non va a teatro che per (de)realizzarvi a pagamento una disobbedienza omeopatica (o, secondo i punti di vista, immunologica). E per rivendicare il privilegio storico di chiamare la rivoluzione una cosa sua.

[...] Bisognerà dunque correggere la diagnosi provvisoria: il modello di Partecipazione che va per la maggiore, prima che apertamente consensuale, è surrettiziamente sensuale. Quando la si mette in pratica senza malizia (la malizia ne sarebbe almeno il riflusso etico), tende a presentarsi come una versione artigianale della stessa prestidigitazione che regge i formati interattivi dell'industria dell'intrattenimento: riciclare in simulacro d'emancipazione il sex appeal della manipolazione (ivi, pp. 229-230).

Secondo Fratini Serafide i formati partecipativi dovrebbero proporsi come *problema*, non spacciarsi come la soluzione, e gli artisti dovrebbero avere probabilmente più coraggio nel provare ad attraversare le enormi contraddizioni di questi meccanismi (per esempio analizzando il sistema produttivo che permette alle opere di essere realizzate, non troppo dissimile dai parametri consumistico-intrattenitivi dell'arte commerciale). Per una reale emancipazione gli artisti dovrebbero insomma proporre agli spettatori delle forme che insegnino a coltivare e praticare la domanda, la pazienza, il dubbio:

L'unica risposta possibile a questa contraffazione delle facoltà di *agency poetica* del pubblico performante è la riscoperta, nel pubblico stesso, di un parametro di pensiero che si trova agli antipodi, anche etimologicamente, dell'idea di *agency*: una forma di *pazienza poetica*.

La pazienza, insegnano i filosofi, è in fondo la saggezza di accettare che non tutta l'esistenza sia riconducibile all'ordine della causalità; che se ne debbano accettare le *fatalità*, le deviazioni inaudite dalle norme d'uso che garantiscono la comprensione del mondo rendendolo accettabile; una forma delle cose e degli eventi capace, se si vuole, di invalidare ogni formato di esperienza pregressa.

[...] Il dispositivo può e dovrebbe funzionare come una mela avvelenata: sarà, invariabilmente, un dispositivo in cui la promessa di libertà che gli spettatori avevano vezzeggiato come conseguenza immediata della "partecipatività" verrà disattesa da un sentimento crescente di manipolazione. Meglio ancora, dal sospetto che questa manipolazione si stia producendo con il loro consenso. L'unica chance di emancipazione, a teatro come nella società, non si dà che nella constatazione poco lusinghiera di essere gli agenti o i complici della manipolazione che

deprechiamo. Assegnare al meccanismo partecipativo la missione di creare le condizioni paradossali di una critica della Partecipazione stessa come motore di falsificazione del reale significa insomma riqualificare in termini veramente (e non falsamente) politici la condizione *autoptica* dello spettatore: in un sistema di discorso che trae enormi vantaggi dal difendere a oltranza la dicotomia sleale tra il fare e il vedere, tra il pensare e l'agire, si tratterà dunque di decostruire la lucrosa scorciatoia semantica in base alla quale lo spettatore, per estraneità abituale alla finzione scenica, godrebbe di una relazione privilegiata con la verità;

[...] Spettatore emancipato sarà pertanto chi rinuncia alla catarsi *light* di sentirsi colpevole a priori perché il teatro si assuma il compito curiale di discolparlo; o alla buona coscienza di sapersi a priori illibato perché il teatro gli somministri un tonificante *j'accuse*. Essere spettatori è, o dovrebbe essere, più una *professione* che una *confessione*. L'imperfezione di questa prestazione politica e poetica dello spett-attore che rinuncia a "credere nel dispositivo" è una necessità intrinseca non solo della storia delle poetiche teatrali, ma della storia stessa dell'emancipazione: il copione che ogni generazione, ogni collettività ha cercato di incarnare, riuscendovi sempre e solo in parte, affinché altre generazioni e collettività ereditassero la sfida di interpretarlo nuovamente e di lasciare che nuove circostanze lo relativizzassero (ivi, pp. 254-257).

Il teatro europeo e italiano a cavallo degli anni 00 è stato attraversato da una simile ondata, quando i maggiori festival si sono riempiti di performance partecipative dove gli spettatori erano chiamati non più solo a osservare ma dire la loro, a prendere la parola, camminare, eseguire azioni. Anche a teatro, per dirla ancora con Bourriaud, diverse performance sono state «provette per esperimenti sul comportamento individuale o sociale» (Bourriaud, trad. it., 2000, p. 42), in un sommovimento delle arti che si è intersecato con un più generalizzato "ritorno della realtà" a teatro, una casistica della quale non è qui possibile proporre, basti dire che ha coinvolto gruppi leader della sperimentazione europea come i Rimini Protokoll, maestri della coreografia italiana (Virgilio Sieni, cfr. *infra* CAP. 14), gruppi della nostra cosiddetta "terza ondata" (Fanny & Alexander, Motus, cfr. *infra* CAP. 12, 16) e gruppi delle ultime generazioni⁴. Qualcosa da mettere in parallelo rispetto alla "svolta sociale dell'arte", fenomeno che qui ci limitiamo ad accennare legato a una sopravvalutazione dei processi, dei

4 Ne parleremo direttamente nella terza parte del lavoro, cfr. *infra*, parr. 8.2. Qui ci limitiamo a fornire qualche riferimento per una parziale mappatura di una stagione certamente ancora non conclusa: fra i molti alcuni articoli scritti a caldo Donati (2012), Sacchetti (2012) e Menna (2016), i numeri monografici delle riviste "Alfabeta2", *Reality Trend*, n. 26, febbraio 2013 e "Stratagemmi", *Teatro e mimesis*, n. 035, 2017. Segnaliamo inoltre il convegno *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, a cura di Cristina Valenti (in collaborazione con Carmen Pedullà), Bologna, Laboratori DMS, 29-31 marzo 2017.

meccanismi di coinvolgimento e partecipazione messi in opera per ottenere dei fini sociali, attraverso l'arte, considerati più alti di quelli semplicemente estetici, ma con il rischio che l'arte entri «in un regione di gesti utili, migliorativi e in definitiva modesti, invece di creare atti singolari che si lasciano dietro una scia di inquietudine» (Bishop, trad. it, p. 92).

In questo quadro torniamo alla relazione teatrale, allo spostamento dell'oggetto dello spettacolo nell'analisi del contratto fra attore e spettatore. Probabilmente gli anni 00, nel teatro, sono “serviti” per sperimentare forme e modi attraverso i quali si potessero praticare forme più direttamente “relazionali”. Restano aperte, e spesso irrisolte, una serie di domande divenute oggi ineludibili: ci si sente parte di una comunità che riflette su se stessa, sulle regole che si è data per incontrarsi, ma poi? Si trascorre qualche ora facendo cose che a teatro normalmente non si fanno, o vedendo azioni molto distanti da tutto ciò che è tradizione. Che cosa resta? Seguendo le stesse conclusioni di Fratini Serafide crediamo che resti qualcosa quando torniamo a casa con un'ombra, con il sospetto che la nostra stessa partecipazione si possa risolvere nell'ossessione a essere presenti, a dire la nostra, a vederci rappresentati. La necessità di partecipare si rovescia nel narcisistico desiderio di essere ammessi anche noi alla “festa”, ma possiamo sempre “svegliarci” e renderci conto dell'assurdità del nostro desiderio di venire manipolati: può accadere anche dopo avere partecipato a una performance e sono forse le avvisaglie di un processo critico in atto.

3.2

Lo spettatore di cui andiamo in cerca⁵

Riconsideriamo il percorso che ci ha portato a ripensare alla bidimensionalità di ogni relazione teatrale, al flusso delle vite degli spettatori, alla ferita che ci lega alle storie degli attori, alla possibilità che nell'essere spettatori e spettatrici si celi un esercizio di incontro con l'alterità, contro le fissità identitarie, in processi artistici “relazionali”, con luci e ombre che comunque impongono di rivedere gli abituali parametri drammatici e novecenteschi. Giunti in questi paraggi, proviamo a concludere con alcune proposte concrete per una relazione “riabilitata”. I recenti studi di Richard Schechner ci invitano a pensare alle performance come a modelli di società utopiche dove mettere in atto pratiche di conoscenza incarnate, basate sul

5 Parte di questo paragrafo, rielaborato e integrato, si rifà alla seguente pubblicazione prodotta negli anni della ricerca: Donati L. (2018), *Nel terreno dei processi aperti. Proposte per gli spettatori*, in “Stratagemmi Prospettive Teatrali”, n. 037, 2008, pp. 53-57.

corpo, sull'esperienza diretta e non solo su base ideologica. Schechner parla di un *terzo mondo* di pratiche performative dove osservare da vicino i processi artistici e incontrare la diversità e l'alterità, dove conoscere col proprio corpo, facendoci in qualche misura "spettatori aumentati" (Schechner, 2008; De Marinis, 2020, pp. 106-111). Raccogliamo questo invito e proponiamo alcuni strumenti messi a punto nel corso della nostra ricerca nei momenti di intersezione fra lavoro sul campo (in occasione dei percorsi di educazione allo sguardo e formazione critica) e approfondimento teorico. Strumenti speriamo utili per pensare a un spettatore moltiplicato, oggi.

3.2.1

Osservare il grado zero

Si tratta, per gli spettatori, di concedersi il lusso di guardare il lavoro degli attori prima dell'opera, in una fase che non è ancora la rappresentazione finita. Come può essere messo a frutto questo sguardo su un "pre", in vista di un diverso approccio sul "dopo"? Fabrizio Cruciani (2006) sostiene che l'idea stessa di laboratorio e di pedagogia teatrale possano essere usate come lenti per pensare al teatro che nel Novecento si è posto una domanda sul suo senso. Se si osservano dei processi aperti ci si potrà forse approssimare a una sorgente della creazione, dunque al senso profondo dell'arte e del teatro, intercettando una ricerca che va oltre la funzione rappresentativa e di intrattenimento per rifondare la sostanza stessa delle relazioni umane. Lo spettatore che osserva delle comunità teatrali al lavoro prima del prodotto spettacolare, può intercettare un bagliore, intravedere i motivi che spingono gli attori alla ricerca di un nuovo senso per l'umano. Cruciani mette però anche in guardia dal un pericolo insito nel guardare il training degli attori, quando afferma di trovarsi di fronte a un «grado zero del teatro» (cfr. *ivi*, p. 187-194) che implica una virtualità dell'agire e non ancora una sua definizione. Sembra quasi un monito verso una certa deriva degli studi, delle prove aperte, delle residenze creative, quando questi momenti sono spacciati senza troppi problemi come esiti spettacolari, invece sono solo "fantasmi". Se abitiamo i paraggi di un agire non definito, non chiuso, se osserviamo le incrinature e i vuoti della creazione, si genera dunque il paradosso di inseguire delle evanescenze, si alimenta l'aporia di elevare a occasione incontro qualcosa che era destinato a non esistere, perché di fatto il sistema riconosce e distribuisce solo le opere finite. Eppure abitare questo *limen* sembra necessario, l'emancipazione dello

spettatore passa anche dall'incontro con forme monche e grezze, che interrogano lo stesso desiderio di guardare.

3.2.2

Il lavoro dello spettatore su se stesso

Nel nostro spazio di mezzo potenziale, prima di dispiegare il processo ermeneutico sull'opera sorgono una serie di domande sul processo creativo: quali difficoltà incontra chi produce uno spettacolo? Quali traiettorie produttive si disegnano? Quale percorso di incontri, studi, improvvisazioni, prove? Quali pensieri sono in atto a proposito delle proprie comunità di spettatori, presenti e potenziali? L'emanciparsi dello spettatore deve poter abitare uno spazio in cui far esistere queste domande, e così approssimarsi allo sviluppo "materiale" di uno spettacolo. A contatto con i dubbi dei processi, emergeranno le domande da porre al nostro sguardo: che cosa si cerca nel teatro? Che cosa vorremmo trovarci? Come cambia lo sguardo se incontra qualcosa in fase di gestazione, che si dichiara non finito? Allenandoci a osservare processi aperti, possiamo forse ridefinire i contorni del nostro sguardo sull'arte, ma anche sul mondo. Scrive Piergiorgio Giacché:

Il secondo punto è la riflessione, ovvero l'atto riflessivo: lo spettatore è abituato a proiettarsi e magari a giudicare quello che vede dimenticando di analizzare e interrogare se stesso. Va invece aperto il tema davvero "primo" di come si guarda e magari non si vede (o viceversa). Una sorta di tecnico e forse esasperato "conosci te stesso" – le nostre capacità primarie e le tecniche del guardare - prima di indossare l'habitus e l'alibi di conoscere o riconoscere lo "spettacolo" che stiamo guardando (Giacché, 2014).

Percepire tra le righe. Discutendo degli spostamenti del teatro nel Novecento teatrale, Marco De Marinis (2018) annota, citando Thomas Richards (che a sua volta discute del lavoro di Grotowski), che per lo spettatore si tratta di mettere a fuoco uno sguardo capace di percepire uno sganciamento dell'attore dal personaggio. Il teatro nel Novecento invita chi guarda a prestare attenzione sia al personaggio che alla persona. Noi, dopo il Novecento, siamo all'altezza di tale compito? Dovremmo avere bene a mente che si tratta di qualcosa di acquisito, un punto di non ritorno per pensare al teatro ma anche alle relazioni quotidiane. Solo uno sguardo che *percepisce fra le righe* potrà interrogare se stesso: se posso percepire sia

la persona che il personaggio, posso domandarmi qualcosa anche su di me, sulla *persona dello spettatore*: quali sono le mie aspettative? Che cosa influenza le mie interpretazioni? Cosa non sono in grado di vedere e di pensare?

3.2.3

La mutua inconsapevolezza

Al contrario di quanto ci siamo abituati a pensare andrà dunque incoraggiato, come esito sul lungo periodo, non un riavvicinamento fra attore e spettatore ma l'approfondimento di una dialettica fra diversi (avvalendosi certamente di complicità, collaborazione, amicizia e oltre). È quanto sostiene Ferdinando Taviani, discutendo della visione dell'attore e di quella dello spettatore, un «rapporto dialettico di due distinte visioni che instaurano un forte legame senza cercare l'accordo», un rapporto basato su una mutua inconsapevolezza (Taviani in Barba, Savarese, 1996, p. 256-268). Non tutto il teatro incoraggia questa autonomia relativa, non tutto il teatro si offre come terreno in cui si possono incontrare diversi specialismi e “passioni”, chiedendo agli uni e agli altri di sospendere parti del proprio sapere per trovare qualcosa che li comprende e li supera. Lo studio che stiamo conducendo intende anche cercarlo, questo teatro, per descrivere quel luogo dove mutano lo spettatore e l'attore.

SECONDA PARTE

STUDI PER LA RELAZIONE TEATRALE

La relazione teatrale. Appunti semiotici

La prospettiva che andiamo a osservare concerne gli studi semiotici in relazione al teatro, in particolare situandoci in quella fase di ricerca che mette al centro «le condizioni pragmatiche della comunicazione teatrale» (Ertel in Attisani, 1980, p. 505). Ci focalizziamo dunque non sul teatro come sistema testuale ma su alcuni aspetti degli studi che ne hanno analizzato modalità e condizioni di ricezione, in altre parole su una semiotica della relazione teatrale. Patrice Pavis (trad. it. 1989, pp. 391-398) ci ricorda che la semiologia si occupa dei processi di produzione del senso dell'intero processo teatrale, e non della ricerca del significato, del rapporto dell'opera col mondo. A noi dunque interessano precipuamente i tentativi di analisi del lavoro dello spettatore, dunque le risposte semiotiche alla domanda: come guardiamo? Quali sono i meccanismi che mette in atto lo spettatore in una relazione artistica di tipo teatrale? I tempi che stiamo vivendo rendono sempre più necessaria un'opera di alfabetizzazione teatrale in ogni campo e ci incoraggiano a intraprendere una riepilogazione toccando alcuni nodi indispensabili per ripensare alla relazione teatrale oggi, senza avere l'ambizione di ripercorre la totalità degli studi semiotici sulla relazione teatrale (cfr. almeno Bettetini, De Marinis, 1977; Helbo, 1975; Ruffini, 1978; Ubersfeld, 1977; Elam, 1988; Ferraresi, Porcheddu, 2012). Tale approccio, che sarà messo in campo anche nei successivi capitoli della ricerca, deve dunque dichiarare una o più specifiche focali di osservazione, che qui individuiamo negli studi di Marco De Marinis, messi a punto in quella che potremmo definire come una vera e propria stagione semiotica, con l'intento di riattraversare alcune acquisizioni che tendiamo a dare per scontate ma che è necessario riscoprire. «Non esiste lo spettacolo ma solo la *relazione teatrale*» (De Marinis, 1982, p. 120), scriveva lo studioso in uno dei testi che sistematizzano la necessità di un passaggio da una semiotica *testuale* a una *contestuale*, uscendo da una pretesa classificatoria immanente ai testi per passare alla loro osservazione nei contesti di attualizzazione discorsiva, verificandone la realizzazione. Procederemo attraversando *Capire il teatro* (De Marinis, 1988) con qualche incursione nel pionieristico *Semiotica del teatro* (De Marinis 1982a), tenendo presente che diversi sono gli interventi successivi e precedenti dell'autore, per una catalogazione dei quali rimandiamo al recente "Festschrift" uscito per le edizioni Akropolis (AA. VV., 2019)⁶. Strutturiamo il capitolo suddividendolo in brevi paragrafi attorno ai quali individuiamo dei concetti chiave.

6 Segnaliamo in particolare *La norma e l'eccezione. In cerca dello spettatore*, a firma di chi scrive e a cui questo capitolo in piccola parte si ispira.

4.1

Fare teatro guardandolo

Abbiamo già formulato la proposta di uno “spettatore moltiplicato” che non si accontenta dei risultati, ma si approssima al “grado zero” del teatro andando incontro anche ai processi, ai momenti di apertura di residenze, alle prove aperte, insomma a tutti quei momenti in cui il teatro si presenta con clamore come un cammino ancora da compiersi. Rileggendo l’introduzione di *Capire il teatro* ci imbattiamo nel concetto di esperienza pratica *diretta e indiretta*, con la seconda che descrive tutte quelle azioni messe in atto guardando il teatro studiandone i processi creativi, senza accontentarsi dei risultati. Una posizione che si può acquisire, a nostro avviso, sia nelle modalità raccontate da De Marinis, seguendo per lunghe giornate le prove degli attori, sia cercando di costruire relazioni oltre gli spettacoli. Si tratta, in questi casi, di modi di abitare il teatro che legittimamente rubriciamo nell’area del “fare” (De Marinis, 2004). Anche organizzare un laboratorio di osservazione e scrittura giornalistica è un modo di “fare teatro”. Anche discutere di uno spettacolo, a cena, con o senza gli artisti, è un modo per “fare teatro”. Anche quando si alimentano dei percorsi di visione personali, seduti in diverse platee, si sta “facendo teatro”.

4.2

La bidimensionalità di ogni relazione, anche teatrale

Non si può pensare alla relazione teatrale senza considerare la sua bidimensionalità, una dialettica fra manipolazione da parte dello spettacolo e autonomia creativa di chi guarda. In altre parole ogni spettacolo è da considerarsi come un tracciato di lacune che possono essere riempite da chi guarda, attraverso un processo di necessaria cooperazione interpretativa. Riprendendo la teoria del linguaggio di Greimas, De Marinis ci ricorda che ogni spettacolo ambisce a *far-sapere, far-credere e far-fare*, in una dimensione in cui lo spettatore è pensato *oggetto drammaturgico* (De Marinis, 2008, pp. 50-53). Allo stesso tempo, però, lo spettatore è un *soggetto drammaturgico* che coopera alla costruzione del senso, è un coproduttore dello spettacolo. Da questo punto di vista è necessario parlare di “drammaturgia dello spettatore” (De Marinis, 1987b, pp. 100-114), i caratteri della quale guarderemo da più vicino fra poco. Scendendo maggiormente nel dettaglio del *combattimento* fra manipolazione e autonomia, dobbiamo tornare a un concetto introdotto alle origini della semiotica teatrale.

Lo spettatore modello: ermeneutica della ricezione, spettacoli chiusi e aperti

Mutuando il concetto da Umberto Eco (Eco, 1979), De Marinis descrive il funzionamento della relazione teatrale sottolineando l'autonomia relativa parziale dei processi di produzione e ricezione. Si tratta di domandarsi in quale modo uno spettacolo predetermini il suo spettatore, e in particolare le sue attività ricettive. Da un parte esiste un *livello intratestuale* di un ricevente implicito e inscritto nel testo (da qui la legittimità di un approccio che interroga il testo spettacolare per cercare invarianze e ricorrenze); dall'altra c'è il *livello extratestuale* legato al *ricevente reale*, vale a dire le strategie di lettura effettivamente messe in atto dai destinatari, in cerca di regolarità e invarianti sottese alle attività ermeneutiche dello spettatore.

La stagione semiotica ipotizzò di mettere in campo due macroaree entro le quali pensare gli spettacoli, un'ipotesi euristica crediamo ancora rilevante. Da un lato vi sono spettacoli «chiusi», non tanto perché presuppongono una determinata (e solo quella) processualità ricettiva, ma perché pensati all'interno di specifici cornici comunitarie. Questi spettacoli, probabilmente nei casi più felici, possono anche essere fruiti da persone esterne a quei confini, ma se viene a mancare la comunità di riferimento salta il presupposto stesso che li rende possibili. Qualche esempio odierno: il teatro per ragazzi, una recita scolastica di fine anno, un esito di un laboratorio di teatro per adulti non professionisti. A fianco a questi si individuavano gli «spettacoli aperti», che all'apparenza possedevano punti di ingresso e di lettura molteplici perché concepiti in modo già intertestuale e dialogico. Un esempio messo già allora in campo riguardava il teatro di ricerca e l'avanguardia teatrale, ma con una riserva. Ci si chiedeva, infatti, se a tale apertura corrispondesse davvero un aumento della platea di «lettori» autorizzati, dal momento che l'intertestualità richiede comunque competenze in qualche misura enciclopediche. Ci possono essere molteplici punti di entrata, è vero, ma le competenze necessarie per godere di uno spettacolo fruibile su più livelli non rischiano di essere comunque un fattore di esclusione potenziale?

È particolarmente urgente e appassionante, oggi, domandarsi che cosa renda uno spettacolo chiuso o aperto. Dove si situi quella linea di confine fra uno sguardo totalmente aperto e non pregiudicato (e che esiste solo forse come costruito teorico!), la necessaria messa a valore delle proprie passioni e competenze intertestuali e lo scivolamento in idioletti parlati in comunità ristrette. È altrettanto interessante domandarsi se esista anche un terzo polo che concorre a scrivere l'opera e che scardina la sua apertura o chiusura. Secondo Guccini (2020) si tratta della realtà, dei fatti storici che

contribuiscono a leggere i testi e gli spettacoli. Che effetto fa, oggi, leggere *Salmagundi* di Marco Martinelli, lavoro del 2004 che ipotizzava il diffondersi di un'epidemia per la quale il cuore degli infetti si trasforma in un salame cotto? Che effetto fa, dopo un anno e mezzo di pandemia? Ne parleremo nella terza parte del lavoro (cfr. *infra*, CAP. 18).

4.4

La ricezione a teatro

Nella consapevolezza dell'unicità di ogni atto ricettivo, si enucleano le operazioni che ricorrono nell'atto di guardare il teatro. Scrive infatti De Marinis:

Capire il teatro non può voler dire arrestarsi alla contemplazione estatica (e letterariamente elaborata) di una differenza (estraneità) irriducibile e indicibile. Significa, invece, cercare di rendere conto, almeno in parte, di (spiegare?) quella differenza (estraneità) a partire dal reticolo più o meno fitto di costanti, similarità, omologie e simmetrie, sul cui fondo (che è sfondo culturale, enciclopedico: semiotico) essa si staglia, che la rende possibile e, letteralmente, la svela. Anche in teatro, è il regolare che canta le lodi dell'originale e dell'irregolare (1982b, p. 130).

Vediamo dunque tre dimensioni della ricezione teatrale (De Marinis, 2008, pp. 54-61). I presupposti dell'atto ricettivo configurano un vero e proprio *Sistema teatrale di precondizioni ricettive* dove fattori cognitivi e non, psicologici e non (culturali, ideologici, affettivi, materiali) influenzano il comportamento dello spettatore; vanno prese in considerazione una serie di determinanti materiali, come le conoscenze generali, teatrali e non, le conoscenze teatrali specifiche, gli scopi e le aspettative, le condizioni materiali di ricezione. Si parla di *orizzonte di attesa*: gli annunci, segnali (manifesti o latenti), le referenze implicite, le caratteristiche già familiari che creano una predisposizione specifica nel fruitore o spettatore. Una questione per noi cruciale riguarda l'ipotesi di discostarsi dall'orizzonte di attesa: la rilevanza di una proposta spettacolare dovrebbe misurarsi sulla capacità di generare dei mutamenti negli orizzonti di attese degli spettatori. Quanto cambierebbero le timide programmazioni di certo teatro istituzionale, se si tenesse in considerazione questa annotazione.

Il secondo step dell'atto ricettivo riguarda i suoi processi e sottoprocessi: la percezione e l'interpretazione (le reazioni emotive, la valutazione o apprezzamento estetico; la memorizzazione). Seguiamo in questo campo la scansione proposta da Franco Ruffini, che suddivide la fruizione in

classificazione (il genere di appartenenza), apprezzamento estetico, comprensione (con i suoi codici e relativi segni) e risposta emotiva, ideologica, attiva ecc (Ruffini, 1985).

Infine l'ultimo e terzo passaggio, legato ai risultati dell'atto fruitivo. Vanno considerati un aspetto semantico, uno estetico e uno emotivo. Su questa particolare zona della fruizioni ci soffermeremo ulteriormente.

4.5

Le emozioni a teatro

Gli studi semiotici ci riportano ai ritrovati di una vera e propria teoria cognitiva delle emozioni. A chi scrive è capitato più volte di lavorare insieme a studenti e studentesse delle scuole superiori, riscontrando, nella loro percezione dell'opera d'arte, una generica e oltremodo ingenua "necessità emotivista". Si è convinti che il rapporto con l'arte debba avere a che fare con le emozioni, ma non si è in grado di articolare questa presupposizione, probabilmente perché si vive in un universo mediale che fa della presenza dell'emozione una "patente" che legittima un buon rapporto con l'arte (dal cinema alle fiction alla pubblicità). Nella nostra esperienza questo "emotivismo" si esplicita nei concetti di immedesimazione (con il personaggio, con gli attori) o di rispecchiamento, pensato come conforto (non sono solo a sentirmi così) o conoscenza (scopro come mi sto sentendo grazie alle vicende del personaggio). In tutti questi casi, però, sembra mancare una cornice epistemologica che permetta a ragazzi e ragazze di riconoscere e "utilizzare" quello che stanno provando. Probabilmente a mancare è una sorta di alfabetizzazione alla fruizione, manca un'abilitazione della comprensione e valorizzazione del valore dell'emozione nell'arte.

La teoria cognitiva delle emozioni nell'ottica della nuova teatrologia (De Marinis, 2008, pp. 353-371) parte affermando la non scindibilità, nella fruizione teatrale, dei processi cognitivi e di quelli emotivi. Emozionarsi e comprendere, a teatro, sono parte dello stesso processo. Di più: almeno in parte, quelle che siamo abituati a chiamare emozioni vengono determinate su base cognitiva. Sintetizzando quasi brutalmente, quando ci emozioniamo esiste un primo livello di attivazione generica comune a tutti gli stati, il cui segno (paura, ansia, gioia) viene determinato solo grazie a un secondo livello completamente cognitivo.

Le ricerche di De Marinis affrontano il lavoro di George Mandler, Henry Schoenmakers e Ed Tan, e ipotizzano un primo step di attivazione indotto dallo spettacolo e che lavora sullo spiazzamento

delle attese e un secondo “fabbricato” dallo spettatore attraverso i suoi processi di mediazione interpretativa. Il primo passo sarebbe dunque potenzialmente in grado di ottenere l’attenzione e l’interesse di chiunque («emozioni teatrali di base»), mentre il secondo passo è responsabilità dell’interpretazione di ogni singolo spettatore (le «emozioni teatrali complesse»). La conclusione “teatrologica”, ma che crediamo di potere trasportare e con buon giovamento in diversi campi della società odierna, è che le emozioni a teatro e nell’arte sono sempre il risultato dell’interpretazione di altre emozioni. Ci emozioniamo sia con il corpo che con la mente.

La relazione teatrale. Appunti antropologici

Seguiamo la suggestione del teatro come disciplina peculiarmente in grado di guardare oltre i propri confini, sia dal punto di vista materiale (le competenze per produrre uno spettacolo, necessariamente interdisciplinari) sia pensando alla vocazione necessariamente interculturale delle donne e degli uomini di scena. Il teatro, dunque, come disciplina in cui si alimenta uno sguardo specifico verso *l'altro da sé*, e che può avvalersi degli apporti e degli approcci degli studi e delle metodologie che abitano precipuamente questi territori, come l'antropologia e la sociologia. Cerchiamo da subito di non cadere nell'errore «combinatorio» di chi crede di potersi avvalere degli strumenti delle altre discipline invadendo il loro campo, finendo per tentare le impervie strade di nuove antropologie o sociologie su base teatrale (cfr. Meldolesi 1986, ma di questo fondamentale contributo discuteremo diffusamente nel prossimo capitolo dedicato alla sociologia). Non è questo il nostro intento, né ne coltiviamo l'ambizione. Per noi si tratta di osservare la relazione teatrale riportando al centro alcune prospettive che ci permettono di sperimentare un avvicinamento temporaneo fra la cultura dell'attore e quelle degli spettatori, senza mirare a definitivi e troppo facili scambi di ruolo e prospettiva (Taviani in Barba e Savarese 1996). Non guardiamo qui ai territori della "classica" Antropologia Teatrale, che come sappiamo osserva in modo specifico gli orizzonti pre-espressivi del lavoro dell'attore, alla ricerca dell'efficacia nell'incontro con gli spettatori, una disciplina che «individua i principi che l'attore deve mettere in opera per permettere questa danza dei sensi e della mente dello spettatore» (Barba, 1993, p. 65).

Per noi si tratta, più semplicemente, di osservare alcune ricerche che potremmo ridefinire di "teatrologia antropologica". Seguiamo Remotti (2000, p. 26) nell'indicazione che «*l'interesse antropologico* riguarda i confini: esso sorge e si determina, allorché vengono indagati i confini dell'umanità e quindi risulta essere messo in questione il senso dell'umanità». Così noi, a livello metodologico, proviamo a indagare i confini delle indagini fra attore e spettatore, occupando quel limen che speriamo ci permetta di *osservarci mentre stiamo osservando*.

Prendiamo in esame ciò che spinge ognuno di noi a farci spettatore o spettatrice, la nostra soggettività; ci interessano meno, in questo capitolo, gli orizzonti "sociali" del divenire pubblico, un territorio più di pertinenza della sociologia e dunque del prossimo capitolo. Sto scegliendo di essere uno spettatore, una spettatrice di teatro. Cosa comporta questa scelta, rispetto ad altre? Perché ho deciso di osservare l'uomo, vale a dire di osservarmi, usando il filtro della scena teatrale? Che cosa

vedo che mi riguarda come persona? E come temporaneo raggruppamento collettivo? Proveremo a tracciare qualche risposta presentando, come di consueto, dei concetti chiave suddivisi in paragrafi.

5.1

La differenza del teatro

Piergiorgio Giacché (1991, 2004) più di altri ha lavorato sulla “differenza” del teatro nella società dei consumi. La ricerca di una specificità dell’antropologo-teatrologo risulta particolarmente utile per definire il terreno nel quale ci stiamo muovendo, anche alla luce dei mutamenti della società connessa sopravvenuti nei decenni che ci separano dai suoi lavori. Secondo Giacché il teatro è da intendersi come permanenza, perché il suo esito non è mai un mero prodotto, lo spettacolo teatrale non è assimilabile insomma a una qualsiasi merce della società dei consumi, ma è sempre un *prodursi in scena* (Giacché, 1991, p. 65). Non si tratta del processo di ricezione che implica una decodifica e dunque un ri-svolgersi negli spettatori, ma della sostanziale “irrePLICABILITÀ tecnica” del teatro, che lo rende ogni sera diverso:

Finché potrà essere definito dalla presenza fisica dell’attore, anzi dalla centralità della relazione e dalla compresenza fisica dell’attore e dello spettatore, si manterrà differenziato – perfino contro le sue stesse aspettative – da quel mercato della finzione/consumo che, di fatto e di numero, lo ha già sostituito; addirittura potrà essere pensato come il contenitore potenziale o illusorio di una cultura alternativa o esterna al consumo stesso (ivi, p. 48).

La citazione riportata non conduce, almeno nel nostro intento, verso una prospettiva “essenzialista”, per la quale normativamente il “teatro” senza compresenza corporea diviene automaticamente monco; ci pare piuttosto un invito a focalizzare i caratteri di una relazionalità “teatrale”, anche quando questa decide di fare i conti con forme più prossime a quello che Giacché chiama “consumo”. Una sorta di monito a non dimenticare l’ipotesi di una differenza sempre più difficile da praticare, consapevoli di approssimarci a un’inevitabile somiglianza. Ricordando altresì che la “differenza del teatro” può anche risolversi nello spettatore stesso: lo «spettatore come differenza del teatro» (Giacché, 2004, p. 136) per via della sua corporeità ineliminabile ma anche della sua necessaria soggettività:

Si può dire invece che nella “relazione teatrale” la parte svolta dallo spettatore è identitaria e che si oppone alla parte assegnata all’attore che, come si sa, è altra o finta o artificiale. Al contrario cioè di quanto avviene in scena, dove l’identità dell’attore si traduce per intero e inevitabilmente in oggettiva attività, l’attività dello spettatore in sala, comunque sia ordinata o convenzionata, ha come ultima regola l’obbedienza alla sua soggettività (ivi, p. 154).

5.2

La tecnica del corpo e la critica (dello spettatore)

Una disamina del funzionamento “antropologico” dello sguardo dello spettatore viene proposta mutuando il concetto maussiano di “tecnica del corpo” (Giacchè, 1991, pp. 97-100). La differenza del teatro si situa nella *corrispondenza* fra attore e spettatore, che non è un “semplice” processo di *comunicazione*. Lo spettatore potrebbe allenare una tecnica del corpo che prevede di abitare una soglia: pur restando seduti, ci si proietta al fianco degli attori, sulla scena, quasi dimenticandosi della propria mole corporea in platea, nel tentativo di colmare la propria assenza dal palco. Ma, irrimediabilmente, a questi momenti di “abbandono” seguono istanti di “ritorno”, dove si riprende possesso del corpo, qualcosa ci distrae e l’incanto svanisce, udiamo il rumore della caramella scartata dalla nostra vicina di sedia, o ci prende un prurito improvviso. Ma poi torniamo a proiettarci là sul palco, e così via in una dinamica di sospensione costante. Oltre che di una suggestione affascinante, per noi si tratta di un’indicazione sperimentale operativa per “vedersi guardare” e apprendere qualcosa sullo sguardo. Durante uno spettacolo, infatti, capita di vivere momenti di “sprofondamento” simili a quelli che descrive Giacchè, momenti in cui ci dimentichiamo completamente del teatro e del tempo presente, ci fondiamo con lo spettacolo, con la voce degli attori, con gli intrighi della vicenda, in una specie di trance. Poi ci ridestiamo. A livello sperimentale, potremmo cercare di ripensare allo spettacolo dal punto di vista dei tracciati di entrata e uscita dalla soglia di presenza e assenza. Quando torniamo presenti a noi stessi, cosa stava succedendo nello spettacolo? E quando ci siamo “annullati”, in quale momento dello spettacolo è avvenuto? Un’ipotetica mappa di questi stati dello spettatore potrebbe dirci molto sia dello spettacolo sul nostro orizzonte di attese.

Terminato lo spettacolo inizia quello che l’antropologo (ivi, p. 193-194) chiama un «secondo lavoro», l’interpretazione che continuiamo a mettere in atto nel tempo. Giacchè, dopo la fase della «lettura» (il ricordo, l’eco di ciò che si è visto) propone di definire come «critica» ciò che dello

spettacolo e del teatro continuiamo a metabolizzare, tradurre e trasmettere nella realtà quotidiana. Si tratterebbe, anche qui, di riflettere su quello che pensiamo esserci “rimasto” dopo la visione, fino a divenire parte della nostra quotidianità.

5.3

Il comportamento recuperato (e l'ermeneutica dello spettatore)

L'idea degli scambi spaziali tra attori e spettatori e della loro utilizzazione da parte dei due gruppi non è stata introdotta nel nostro teatro dagli etnografi. Il nostro modello lo abbiamo cercato in casa: ci è bastato guardare le strade e le piazze. La vita quotidiana delle strade è caratterizzata dal movimento e dallo scambio di spazio; e le dimostrazioni di piazza sono una forma speciale di questa vita che si basa sull'applicazione intensificata dei suoi regolamenti (Schechner, 1968, p. 44).

Seguiamo qui il fondamentale filone di indagine teatral-antropologica che interseca le ricerche di Victor Turner (1982, con la fondamentale mediazione italiana di Stefano De Matteis, che ne ha curato le edizioni) e del regista e fondatore dei Performance Studies Richard Schechner. L'assunto di fondo è: uno spettatore di fronte attore, a teatro sta guardando la vita, amplificata nei suoi caratteri quotidiani. Come è noto, gli studi di Turner attribuiscono ai conflitti sociali, definiti drammi, un carattere processuale fatto di quattro momenti: l'infrazione, la crisi, l'azione riparatrice, lo scisma o la reintegrazione. L'antropologo scozzese, rifacendosi ai lavori di Van Gennep, rimette in circolo l'idea di una fase liminale dei riti di passaggio nella quale si liberano potenzialità inesprese, dove si coagulano le forze eversive e “anti-strutturali” e fra le persone si percepisce il forte collante della “*communitas*”. La fase liminale è quella in cui entrano in campo le forme della ritualizzazione, fra le quali l'arte, con il ruolo di agenti del cambiamento. Il rituale assume su di sé i conflitti, li elabora, li compone mentre il teatro li smaschera, rendendo manifesto il «malessere sociale» (De Matteis in Turner, trad. it. 1986, pp. 7-22). Scrive Turner (ivi, p. 34) che «Il teatro deve la sua genesi specifica alla terza fase del dramma sociale, una fase che è essenzialmente un tentativo di attribuire un significato agli eventi ‘social-drammatici’ mediante quel processo che Richard Schechner ha recentemente definito “recupero del passato”». Ci pare fondamentale tenere presente questa investigazione originaria con la precisazione di De Matteis, pensando dunque alla funzione teatrale come istanza che si origina dal dramma sociale ma non si limita a rispecchiarlo per comporne le istanze eversive, bensì funziona come una carta opaca superposta alla realtà, capace dunque sia di “velarla” sia di metterne in rilievo dei particolari, lasciando trapelare le architetture di

senso e riportandole al sociale. Il rispecchiamento non è mai neutro e pacificato: il teatro non si limita a riflettere la società ma la fotografa svelandone parti in ombra, *creando società* (cfr. Meldolesi, 1986 e pensando in particolare alle tensioni delle avanguardie e del Nuovo Teatro, almeno dopo il «periodo liminale di un lunghissimo sessantotto», De Matteis in Turner, p. 19).

Partendo da questa premessa, vediamo ora quello che Schechner (2002) definisce «comportamento recuperato», formula che descrive tutte quelle azioni che non vengono realizzate per la prima volta, ma che sono eseguite ripetendole. In particolare le abitudini della vita quotidiana, la routine e i rituali sarebbero con evidenza comportamenti recuperati, perché si tratta di azioni mai eseguite per la prima volta ma sempre dalla seconda volta in avanti. La nostra indagine sulla relazione teatrale per via antropologica si illumina con l'affermazione secondo la quale «divenire consapevoli del comportamento recuperato significa riconoscere il processo mediante il quale i processi sociali, nella molteplicità delle loro forme, si trasformano in teatro» (ivi, p. 84), tenendo però presente la definizione aperta che della performance (del teatro) propone Schechner:

Deve essere concepita come un ampio spettro o un continuum delle azioni umane che varia dal rituale al gioco agli sport, alle occasioni di svago in genere, alle arti performative (teatro, danza, musica) e a tutto ciò che nella vita quotidiana costituisca una rappresentazione dei ruoli sociali, professionali, di classe, di genere e di razza, e a tutto ciò che riguardi il prendersi cura (dallo sciamanesimo alla chirurgia), i media, internet (ivi, p. 29).

Siamo a teatro, o in un luogo all'aperto deputato allo svolgimento di uno spettacolo (ma anche in uno stadio, nel mezzo di un corteo, in un tribunale). Osserviamo qualcuno, probabilmente un attore o un performer, eseguire una sequenza di gesti formalizzati, studiati e ripetuti perché facenti parte di una precisa partitura drammaturgica dell'attore, o inseriti nel quadro di un disegno registico o coreografico. Grazie ai processi della performance, ci troviamo di fronte a qualcosa che al contempo amplifica e sintetizza il sociale da cui trae le mosse. Siamo dunque invitati a domandarci: cosa sta a monte di quella sequenza di gesti? Quale “dramma sociale”, quale conflitto, quale evento li ha originati? L'invito è sia “testuale” che “contestuale”: possiamo domandarci cosa stia all'origine di una sequenza di gesti e movimenti, quale *archeologia* sia inscritta in quelle movenze (per usare una terminologia cara al coreografo Virgilio Sieni, cfr. *infra*, CAP. 14), dunque possiamo osservare il movimento e le sue forme provando a risalire a un “corrispettivo sociale” (che può manifestarsi ovviamente sia a livello di citazione diretta sia come influenza, debito sotterraneo o carsico). Successivamente possiamo allargare lo sguardo, e dal testo (i gesti e i movimenti) passare al macro-contesto sociale che li ha originati. Paradigmatico e quasi un manifesto di questa ipotesi è il lavoro

del coreografo e danzatore Arkadi Zaides, che per lo spettacolo *Archive*⁷ ha costruito un catalogo di azioni studiando i video degli scontri fra coloni israeliani e abitanti palestinesi. Il lancio di pietre, le corse, il taglio degli ulivi diventano “sintagmi” di movimento che il danzatore incorpora in tempo reale e di fronte al pubblico, mostrando anche le sequenze di origine in video, imponendoci di riflettere sulla transculturalità di un linguaggio di costrizione e violenza.

Abitiamo questo limen, e rivoliamo al nostro stesso guardare un simile metodo proveniente dal comportamento recuperato. Adesso dunque ci domandiamo: quale meccanismo di “ermeneutica recuperata” ci ha condotto a vedere quello che stiamo vedendo? Forzando un poco il modello, possiamo infatti affermare che ogni processo interpretativo, in particolare a teatro, non sia mai generato per la prima volta, ma si fondi in parte su meccanismi eseguiti almeno per la seconda volta, seguendo quanto di recuperato c’è nel comportamento. Si tratterebbe di “liberare lo sguardo” attraverso la distillazione di alcune tappe nel nostro percorso ermeneutico: 1. Quale comportamento sociale sta dietro il comportamento recuperato che vedo a teatro? 2. Una volta individuata l’origine del comportamento teatrale, posso provare a distillare i processi che mi hanno condotto verso quel territorio originario, processi di esegesi che saranno già stati sperimentati in altre circostanze, artistiche e non? 3. Una relazione teatrale “liberata” per via antropologica, dunque, potrebbe manifestarsi appieno quando, al termine della distillazione, ci accorgiamo che i nostri processi di interpretazione sono stati generati per la prima volta. Si tratterebbe di un “comportamento recuperato” che, come indicava De Matteis, ci permette di fabbricare processi ermeneutici mai realizzati prima. Uno processo interpretativo messo in atto per la prima volta, in uno spettatore che sperimenta una sorta di condizione infantile.

5.4

Il comportamento sociale recitato

Ci proponiamo di usare gli studi sulla città di Napoli di Stefano De Matteis (1991 e in particolare

⁷ *Archive*, concezione e coreografia di Arkadi Zaides, Festival d’Avignon, 2014. Lo spettacolo ha avuto una fortunata tournée internazionale, toccando anche l’Italia, dove è stato presentato al festival di Santarcangelo nel 2015: «La sua silhouette si staglia e confonde con le figure del filmato, è una danza che trae ispirazioni dai lanci di sassi, da militari che avanzano e arretrano come in un drammatico balletto prima di attaccare con i lacrimogeni. Occupanti che aggrediscono, insultano, spintonano. Quelle stesse azioni diventano per Zaides un’ispirazione per vivere sulla sua pelle quell’arroganza. Pastori cacciati dai loro pascoli, ulivi tagliati per sfregio, campi incendiati, tutte azioni di sopraffazione che l’artista usa per mostrare il conflitto nel quotidiano. Il suo corpo si fa archivio, quello stesso archivio da cui ha attinto il materiale» (Chiaromonte, 2015).

2012) come carotaggio per ripensare alla relazione teatrale nella sua peculiarità di “specchio della vita”. Seguiamo l’antropologo scommettendo che l’estrarre una “carota” dal sottosuolo antropologico teatrale partenopeo possa essere istruttivo anche per ragionare sul contesto attuale italiano ed europeo. Napoli, secondo De Matteis, è città dove non solo si recita costantemente, dove ogni evento anche minuto è messo in scena da abitanti che nei vicoli assumono dignità di attori e drammaturghi, ma è la città dove tutte le forme di creazione artistica assumono il sociale come «materia prima» (2012, p. 36). L’andamento è circolare, dunque un pezzo della città può essere considerato sia oggetto della produzione artistica sia suo consumatore: «Il sociale – e specificamente quelle che abbiamo chiamato «strutture di vita» – costituisce il repertorio, il cantiere, l’archivio di temi e di spunti a cui far ricorso e da cui far discendere la materia artistica» (ivi, p. 37). Una dinamica che produce un “rispecchiamento del rispecchiamento”, un raddoppiamento che fa dell’arte e del teatro strumenti di conoscenza della collettività su se stessa, un grimaldello per svelare zone oscure, mai una semplice e pacata immagine riflessa ma istanza capace di fare breccia sulla realtà, che ne esce a sua volta modificata:

Qui non parliamo di un viaggio a senso unico che dalla realtà procede verso la rappresentazione, perché una volta definita e strutturata, quest’ultima ritorna verso la realtà, mescolandosi al sociale e influenzandolo direttamente; il sociale a sua volta riacquisisce e rielabora al proprio interno la rappresentazione (ivi, p. 41).

La funzione di questo comportamento sociale recitato, sostiene De Matteis attraverso le proposte di Goffman e Turner, va nella direzione di una difesa dei propri valori, contro l’omologazione, contro la marcia del consumo che tutto uniforma, contro la mutazione antropologica: ci si rappresenta per riconoscersi, per marcare un’indipendenza, incorporando e recitando le costrizioni delle maschere e dei ruoli per provare ad allentarne la presa. Citiamo estesamente le parole del teatrologo-antropologo:

Lo spettatore non legge lo spettacolo quale «evento» (come ahimè si dice oggi di frequente) o momento straordinario ed eccezionale, ma in esso vede e riconosce i propri gesti e i propri modi di essere, che sono di per sé «teatrali» in quanto guidati da una condizione culturale che per affermarsi è portata quotidianamente a rappresentarsi».

[...] Attraverso il rispecchiamento si definisce una pratica del «mostrare» a partire da sé che, ancora una volta, non è mai individuale: in questo «mostrare», il soggetto è sempre riflesso *nel* collettivo e riflessione *del* collettivo, e in esso gli individui non si esprimono mai secondo una rappresentazione narcisistica, ma affrontando la relazionalità dei rapporti nella collettività (ivi, p. 39).

Nell'ottica del nostro studio lo spettatore, di fronte a un teatro in cui sia iscritto il comportamento sociale recuperato, vede se stesso, riconosce i suoi gesti ma soprattutto si riconosce in quanto collettività, in una sorta di affascinante e complessa processualità che permette di dismettere il proprio narcisismo. Io mi "ri-vedo" insieme agli altri, e posso arrivare a domandarmi di che spessore siano le costrizioni narcisistiche iscritte nel mio stesso guardare. Volendo abordare la questione in modo speculare e dunque collettivo, si tratterebbe di lavorare in piccoli gruppi, ponendosi delle domande di laboratorio in forma circolare, usando una metodologia di indagine vicina all'inchiesta sociale e sociologica. Come funzionano quei percorsi ermeneutici che dipendono da uno "sguardo sociale"? Se osservare *chi recita il comportamento sociale* ci permette di riconoscere dei meccanismi di autodifesa in atto, quali e quanti di questi meccanismi si celano nel nostro sguardo sociale? A livello semiotico ci situiamo nel già citato *Sistema teatrale di precondizioni ricettive*, ma anche nei processi e sottoprocessi di stampo interpretativo (cfr. *supra* PARR. 4.4). Quanta "autodifesa" antropologicamente generata c'è nel nostro sguardo? Un meccanismo però incapace di proteggerci, perché il circolo fra produzione di opere e loro fruizione è divenuto così stretto e tribale, come già indicato da De Matteis, da disinnescare ogni tentativo di emancipazione. Sono domande da lasciare giocoforza aperte ma che meriterebbero approfondimenti disciplinari e metodologici che esulano dal nostro studio. A maggior ragione se alziamo lo sguardo dalle collettività di spettatori teatrali, guardando i raggruppamenti sociali di pubblici, connessi e non, seguendo fra l'altro gli orizzonti che propone lo stesso De Matteis nelle conclusioni del suo saggio (*Cronaca di una fine*, *ivi*, pp. 183-203). Oggi la mutazione antropologica pasoliniana può dirsi compiuta, l'«egemonia sottoculturale» (Panarari, 2010) domina incontrastata in larghe fasce della società, oggi le città vengono spesso scambiate per parchi giochi a uso turistico e la funzione della rappresentazione artistica è compromessa dal narcisismo del selfie e del marketing. In questo contesto, oggi che siamo tutti «pubblici in pubblico» (cfr. Boccia Artieri, 2012), possiamo immaginare una nuova funzione per i tentativi di *recitare il comportamento*? Si tratterebbe di *recitarci come spettatori connessi*, osservandoci mentre *recitiamo la parte di chi osserva*. Forse in questi anni di mutazioni socio-antropologiche della cultura, divenuta quasi interamente spettatorialità narcisisticamente messa in scena ma proposta come partecipazione (cfr. *supra* Fratini Serafide, PARR. 3.1), inaspettatamente possono rivelarsi nuove chances. Ne parleremo nel prossimo capitolo.

La relazione teatrale. Appunti sociologici

Osserviamo qui il teatro come fatto sociale e in particolare proviamo a recuperare alcune prospettive metodologiche per pensare socialmente il pubblico del teatro. Lasciamo sullo sfondo il dibattito sui rapporti fra sperimentazione drammatica e vita sociale, sia dal punto di vista delle affinità “macro” fra forme sociali e forme drammatiche, sia pensando alla “metafora drammaturgica” o microsociologica, che utilizza lessici e forme teatrali per studiare la vita quotidiana. Terremo presenti le due «possibilità» analizzate da Meldolesi (1986), quella che vaglia le somiglianze fra un presente storico e certe specifiche esperienze sceniche (pensando al teatro, con Gurvitch, come *scappatoia* e *incarnazione* delle lotte sociali) o quella che appaia la vita quotidiana alle azioni teatrali, pensando ovviamente a Goffman e alla sua impalcatura drammaturgica, fondamentale ancora per pensare alle quotidiane costrizioni dai ruoli, fra emancipazione e asservimento. Seguiremo passo passo le indicazioni del citato saggio di Claudio Meldolesi, cristallino esempio della nostra ricercata prospettiva “teatrologico-sociologica”, percorso interno a una scuola bolognese capace di generare peculiari vie ermeneutiche nei rapporti fra teatrologia, scienze umane e *performance studies* in un momento ancora aurorale della loro diffusione italiana (cfr. Ferraresi, 2020). Lo faremo seguendo le preliminari indicazioni dello storico, quando invitava a tenere presente la vocazione del teatro a incontrare l’alterità, una disciplina capace, come abbiamo visto anche nel precedente capitolo, non solo di rappresentare ma anche di straniare, rivelare sotto le pieghe:

Il teatro, che può «spiegare» ben poco della vita, può tuttavia straniare, far vedere; perciò stesso il suo rapporto di debolezza con l'esistere può trasformarsi in forza. Per secoli Amleto ha continuato a disoccultare le finzioni del potere per il tramite di un'azione scenica. Amleto – voglio dire – aveva già piegato il luogo comune del teatro-specchio del mondo, inclinandolo fino a farci vedere un mondo misteriosamente comunicante con le leggi del teatro (Meldolesi, 1984, pp. 84-85).

Abitiamo una prospettiva di indagine che cerchiamo di fare procedere dal piccolo al grande, e non viceversa, perché se usassimo in modo esclusivo una teoria generale della società per spiegare il teatro ci illuderemmo, dato che il grande «fatalmente travisa, devasta» (*ibidem*). Guardiamo al piccolo del teatro, domandandoci se e in quale misura quanto rintracciato sia

passibile di essere ricollegato alle grandi questioni del nostro vivere sociale. Ancora più nello specifico, poniamo una domanda al nostro essere pubblico di teatro per provare a illuminare qualcosa del nostro essere pubblico nella società, condizione pervasiva della vita quotidiana. Allo stesso tempo non vogliamo, come già esplicitato in questa ricerca, mettere in pratica strumenti di una cultura teatral-sociologica combinata. Ci “limitiamo” a riattraversare alcune ricerche teatrologiche chiamando a cooperare studi provenienti dagli ambiti della sociologia dei processi culturali e della comunicazione e che provano a illuminare zone specifiche della relazione teatrale, quando questa si interroga sulla sua dimensione non solo collettiva ma anche sociale. Potremmo prendere a prestito l’immagine dello *specchio a due facce* proposta da Richard Schechner (Vicentini, 1983). Il fondatore dei Performance Studies mette su una faccia l’osservazione del comportamento umano come un genere di performance, sull’altra le diverse performance artistiche come generi di interazione sociale e personale, così che chi è interessato all’arte possa spiare la vita, chi alle scienze sociali osservi l’arte. Per non cadere nell’errore di rivedere sempre e solo la propria immagine riflessa, andando in cerca di conferme a ipotesi epistemologiche pregresse, serve una nuova sospensione di incredulità:

Ma questa sospensione volontaria di incredulità è divenuta troppo costosa. Molti preferiscono vedere le cose contaminate dalla consapevolezza che si sta guardando. Così la realtà dell’evento – come arte, come vita – è una realtà tanto di ciò che hai visto quanto della visione dell’evento. Questa esperienza del vedere noi stessi anche quando vediamo l’evento che stiamo guardando, è divenuta talmente centrale, addirittura ossessiva, che corriamo avanti e indietro da un lato all’altro dello specchio, guardando prima l’arte dalla parte della vita, e poi la vita dalla parte dell’arte: vedendo sempre noi stessi da ciascun lato (ivi. p. 12-13).

Da un lato l’ossessività che nemmeno troppo velatamente assomiglia ai nuovi narcisismi da selfie, dall’altro il rischio di applicare in modo esclusivamente funzionalistico questa doppia lente, avvalendoci del teatro come mera “spiegazione” della vita (rischio sociologico) e della sociologia come semplice strumento di lettura delle performance (rischio teatrologico). Dal nostro punto di vista esiste un antidoto per queste derive, rappresentato dall’osservazione partecipante nei territori del teatro materiale e delle poetiche, stando al fianco di artisti e strutture, verificando le ipotesi di osservazione a contatto con le proposizioni dell’arte.

Le azioni sociologiche del teatro, e del pubblico

Seguiamo Meldolesi nella parte finale del suo saggio, quando analizza le così definite «azioni sociologiche del teatro», adottando una prospettiva per la quale è osservando il “piccolo”, il teatro, che possiamo illuminare qualcosa del grande, della società. Meldolesi propone di pensare al teatro con vocazione sociologica come alla seconda modalità di relazione fra le due discipline. Dopo avere affrontato le proposte della sociologia che ha osservato il teatro, lo studioso passa in rassegna quel teatro che dopo gli anni ‘70 si è dotato di strumenti sociologici, in particolare Jerzy Grotowski:

Tema principale: i processi fisici degli attori permettono di leggere qualcosa in più nelle azioni quotidiane di tutti. In questa direzione, lo sperimentatore può trovare indizi e risposte in una intera messe di fenomeni teatrali: un fittissimo intreccio di elementi personali e interumani corre fra l’individuo-attore e il teatro-spettacolo. Indizi e risposte possono venire soprattutto dalla differenza di tradizioni teatrali, cioè dall’osservazione delle *tecniche*, dei *rituali*, degli *stati di coscienza* (ivi, p. 137).

Ma l’azione sociologica del teatro non si basa sull’equazione che rende identici società e teatro, ma anzi funziona solo se esiste un dislivello fra ciò che nutre il teatro, la *civiltà*, e ciò che lo contiene, cioè la *società*. Questi due elementi però non coincidono e bisogna fare i conti con una tensione fra i due poli affinché uno non prevalga sull’altro. L’antropologo Marc Augé (2009, trad. it. pp. 45-60), per discutere della contemporaneità e coscienza storica dell’opera d’arte introduce due elementi che possiamo affiancare nel nostro ragionamento, la *pertinenza* e la *presenza*. L’opera d’arte è *pertinente* se s’iscrive in una storia interna della disciplina e se è in grado di entrare in relazione con il proprio tempo (ed è pertinente anche se tali “doti” emergono a distanza); l’opera d’arte è *presente* se mantiene una capacità simbolica vasta, se il suo essere pertinente genera un legame con chi fruisce. La tensione fra questi due elementi permette probabilmente di tenere alta l’azione sociologica di cui parla Meldolesi, che seguiamo nei tre esempi che propone, commentandoli.

La prima azione sociologica è nella distanza dalla società dei gruppi teatrali. Durante il processo creativo «il gruppo dei teatranti coesiste a distanza con la società esterna, esprimendo uno sforzo di autonomia» (Meldolesi, 1986, p. 141), costruendo di fatto delle

ipotesi di comunità parallele con l'ambizione di rigenerare la comunità sociale nella sua interezza (su questo aspetto cfr. Cruciani, 2006; De Marinis, 2020). Un processo che verifica l'ipotesi di un'arte che "aggiunge società" e non solo la rispecchia. Un pubblico che volesse a sua volta domandarsi come aggiungere società potrebbe mettersi nelle condizioni di osservare tali processi di dilatazione (cfr. *supra*, PARR. 3.2.1). Osservare il grado zero del teatro, mettendosi in una condizione di isolamento, di apertura al potenziale ma anche di approfondimento specialistico dunque, per pensare a un'azione sociologica (non solo antropologica, non solo estetica) del pubblico.

La seconda azione di Meldolesi è quasi ossimorica rispetto alla prima. Si tratterebbe di osservare quei gruppi teatrali che tornano nella società per provare a farsi intendere, abbassando il loro quoziente di formalizzazione linguistica («per le strade, in temporanei radicamenti o in serie di happenings», 1986, p. 142). E anche il pubblico qui potrebbe girare la medaglia e vedere l'altra faccia, quella che permette di pensarsi "folla", puntando l'attenzione sui livelli di interazione non legati alla condivisione degli idioletti artistici, *osservandosi osservare* ma dal punto di vista di chi mette in campo un basso quoziente di competenza teatrale.

Infine l'ultima azione sociologica legata ai «microprocessi del lavoro dell'attore [...]». Il lavoro dell'attore, arte di opposizione alla dispersione quotidiana, sa approssimarsi a ciò che è meno contingente nella vita, ai comportamenti sotterranei, alle radici» (*ibidem*). Un pubblico che opera sociologicamente può dunque prestare particolare attenzione ai gesti degli attori e delle attrici, cercando di individuare qualcosa di "essenziale", vale a dire ciò che si è distillato mettendo da parte il superfluo. Può "impararlo" nel teatro a contatto con i processi degli attori, per trasferire questa sapienza nella vita, nelle relazioni quotidiane interpersonali.

6.2

Essere pubblici in pubblico

Fin dalle prime battute del suo "classico" studio sulla mutazione dei frame comunicativi intervenuti con l'ascesa dei new media, Giovanni Boccia Artieri (2012) chiarisce la necessità di rivedere l'oggetto della sociologia della comunicazione. Non esiste infatti più "la massa", esistono i *pubblici connessi*. La rete deve essere pensata come un orizzonte di senso, un «framework che attraverso le proprietà di connessione espresse, tra vincoli e possibilità, flessibilità e rigidità, autonomia ed eterodirezione, sta mutando in maniera costitutiva il modo

di pensare e fare società» (ivi, p. 31). Inoltre va definitivamente rivisto il concetto di “riflessività”: il farsi domande su di sé un tempo era inscritto nelle dinamiche delle tradizioni e religioni, con il passaggio al moderno la riflessività si è spostata sugli individui, mentre nell’attuale società in rete è divenuta un processo peculiarmente interattivo, basato sui feedback ricevuti, sulla quantità di *likes* e condivisioni. Quella che prima era una pratica introflessa, intima, oggi si è trasformata in un processo sociale e connesso, avvalorato dalla quantità di connessioni. Seguendo il ragionamento del sociologo vediamo che a tale processo va affiancato il percorso di autonomizzazione della finzione, in un regime del tempo libero in cui i prodotti della rappresentazione artistica sembrano vivere di vita propria, offrendosi come entità vicarie capaci di sostituire l’esperienza quotidiana diretta; Boccia Artieri, citando Luhman, mostra come sia divenuto “naturale”, grazie alle narrazioni medialì, un processo di «osservazione di secondo ordine»: qualcuno finzionalmente “rappresentato” (nell’arte e nei media) che riflette sul proprio agire; noi che osserviamo questa riflessione, valutandola e comparandola alla nostra:

Dire che le audience diventano “diffuse” significa sottolineare la condizione di spettatore dell’individuo contemporaneo a prescindere dalla specifica fruizione di un evento mediale o spettacolare: è la stessa realtà ad essere vissuta come un evento che possiamo continuamente osservare a partire dall’interiorizzazione di quell’oscillazione riflessiva che abbiamo imparato a praticare nella doppia fruizione di realtà e fiction nei media di massa. Per meglio dire, lo sguardo moderno ha interiorizzato la distinzione fra rappresentazione e vissuto, cioè fra evento e rappresentazione dell’evento e, in definitiva, la distinzione fra *vedere* ed *essere visti* [...] (ivi, p. 80).

Ci percepiamo come pubblico sapendo di essere osservati, performiamo il nostro guardare, ci viviamo come *protagonisti di uno spettacolo che parla del nostro essere spettatori*. Inoltre ci aspettiamo che questo loop autoriflessivo si inneschi in ogni contesto in cui siamo chiamati a recitare la parte di spettatori.

Se le interazioni mediate hanno assunto la qualità di surrogato dell’esperienza, dal punto di vista del pubblico teatrale ne traiamo almeno due conseguenze, apparentemente opposte. Il teatro resta un’occasione in cui il confronto con i diversi modi di autoriflessività può prodursi in un contesto “non mediato”, nei paraggi della vita quotidiana. Il pubblico teatrale potrebbe sperimentare quell’incontro con l’alterità senza rinunciare alla compresenza corporea,

esattamente come avviene in famiglia, a scuola, al lavoro. A maggior ragione il teatro e il suo pubblico non possono rinunciare al confronto con il “loop riflessivo”: se è vero che in ogni esperienza spettatoriale ricerchiamo qualcosa che ci permetta di osservarci, raccontarci e metterci in scena, perché non dovremmo chiedere che anche il teatro contempi e affronti tale dinamica? Ma a teatro il narcisismo dell’autosservazione e del *selfie*, dal quale ormai nessuno può dirsi immune, potrebbe stemperarsi con la corporeità degli altri, con le peculiarità di chi racconta, con gli odori, con le grane delle voci, con le loro “moli”. Siamo tornati, per via sociologica, a pensare alle coppie in tensione reciproca da cui siamo partiti: società/civiltà, pertinenza/presenza, corporeità/riflessività. Resta da analizzare ciò che ci permette di pensare al “tempo reale”, concetto altrettanto cruciale per un ragionamento sul pubblico su base sociologica.

6.3

Liveness

Il dibattito sulla “percezione del tempo reale” si sviluppa nei Performance Studies contemporanei a partire dai lavori di Philip Auslander (1999) e di Erika Fischer-Lichte (2004), mentre in ambito italiano è stato introdotto e tutt’ora viene portato avanti dai lavori di Laura Gemini, a cui rimandiamo anche per più ampi riferimenti bibliografici (Gemini, 2016). Prima di seguire questa pista, e per corroborare quanto abbiamo appena affermato sui “pubblici in pubblico”, ci sembra importante rimarcare l’assoluta necessità di allargare la percezione della spettatorialità anche quando la riferiamo specificamente al teatro, che è di fatto un luogo di confluenza di altri media: «non è possibile isolare l’esperienza che lo spettatore fa del dispositivo scenico da quella che fa degli altri media, in particolare quelli basati sulle immagini tecniche in quanto, nel *mediascape* contemporaneo, l’esperienza spettatoriale è sempre figlia di una convergenza percettiva (Del Gaudio, 2020, p. 450). Venendo al liveness Gemini, discutendo Auslander, la descrive come quella peculiarità prettamente relazionale prodottasi grazie ai mutamenti mediali e sociali, ma che si proietterebbe sulle opere anche quando queste non avvengono “in presenza”; la seconda accezione del termine la associa a un “tempo reale” del digitale, a una velocità di risposta, a una presenza immediata:

Il liveness in definitiva non è una caratteristica dell’oggetto, né un suo effetto ma è a sua volta

una forma dell'interazione prodotta attraverso l'engagement del fruitore con l'oggetto e dalla sua volontà di accettare che l'artefatto si presenti come live. Per Auslander il beneficio di una prospettiva fenomenologica risiede nel fatto che permette di capire come il liveness digitale non dipenda né dai caratteri intrinseci delle entità virtuali, da una loro supposta ontologia, né esclusivamente dall'audience, ma piuttosto dal processo di co-determinazione reciproca di matrice relazionale (Gemini, 2016, p- 53-54).

Ecco configurarsi qui un peculiare “ribaltamento” di quel patto di finzione tradizionale, tipico del teatro drammatico e dell'orizzonte di attese del pubblico. Oggi ci appare come “in tempo reale” ciò che restituisce un feedback sul nostro guardare rispondendoci direttamente, chiamandoci in causa, sollecitandoci a riflettere sul nostro stesso guardare. Invece nel teatro di stampo drammatico-rappresentativo i personaggi non ci rispondono, sono gli attori a farlo. Non sarà (anche) per questo che tantissimi spettacoli del cosiddetto teatro di prosa sono considerati polverosi e antichi dalle giovani generazioni? Di fatto e per semplificare: oggi ci pare in “tempo reale” anche qualcosa di riprodotto, ma *percepito e negoziato* come live e per giunta pervasivamente legato al quel *mediascape* quotidiano di cui si è parlato. Per esempio il modo in cui “risponde” e si aggiorna la griglia di un social network fa parte della nostra sensazione di liveness, i consigli di visione di Tik Tok o di Instagram ci riportano all'esperienza del tempo reale... in altre parole sono gli algoritmi ad essere installati al centro del frame legato alla percezione del live, mentre le elucubrazioni filosofico esistenziali del Signor Ponza, incarnato in presenza da un attore su un palcoscenico di un teatro all'italiana che pure parla, si muove, suda di fronte ai nostri occhi, appaiono irrimediabilmente distanti. Diciamolo in termini coleridgiani: la nostra “incredulità” si sospende a fatica di fronte al “qui ed ora” teatrale classicamente inteso, mentre è più disposta a farsi da parte quando ciò che vediamo assomiglia al nostro universo mediale quotidiano. Certo non tutto ha da essere preso e mangiato per come è, altrimenti che fine fanno i classici goffmaniani della *frame analysis*? Che fine fa l'indicazione che ancora seguiamo che invita a mettere in discussione ogni tipo di frame e ruolo, anche teatralmente? Però prima sarebbe necessario che il teatro ci si confrontasse, con la pervasività di questo frame.

Il pubblico del teatro, pensato per via sociologica, potrebbe essere dunque oggi un pubblico per nulla ingenuo. Affinché creda a chi sta parlando deve vedere qualcuno che si rivolge a lui come nella vita di tutti i giorni, qualcuno che “finge di non fingere”. È un pubblico che volentieri acconsente a rivedere i contorni del patto che sospende l'incredulità, se questo non

venisse dato per scontato come fosse una codificazione intoccabile, se fosse formulato e sottoscritto in tempo reale insieme agli attori e dalla performance⁸. Questo pubblico può prendere per buono anche qualcosa di palesemente, spudoratamente e dichiaratamente finto, può di fatto lasciarsi condurre nei meandri di una volontaria manipolazione, se gli questa gli viene presentata come un processo negoziabile. La scena teatrale odierna, in ambito sia internazionale che italiano è ricca di siffatti procedimenti: pensiamo al teatro testuale postdrammatico degli inglesi Forced Entertainment, al realismo sabotato della compagnia New York City Players diretta da Richard Maxwell, alla dinamica recitativa sul limbo fra rappresentazione e performatività di Sotterraneo (cfr. *infra*, CAP. 19) o ancora ai personaggi “vestiti” come abiti da indossare e dismettere del percorso dell’Accademia degli Artefatti di Fabrizio Arcuri.

8 *Postilla* del gruppo Menoventi (2009) si svolgeva esattamente in questo modo. Uno spettatore entrava in un teatro all’italiana, chiuso, un solo tavolino nel foyer, dove il regista della compagnia invitava a sedere anche lo spettatore, proponendogli di vendere la propria anima alla compagnia per assistere a uno spettacolo che, veniva promesso, lo avrebbe riguardato direttamente.

La relazione teatrale. Appunti fra neuroscienze e teatrologia

Sostiene Gabriele Sofia (in AA. VV., 2019, p. 371), lo studioso che più di altri ha contribuito ad allargare in Italia quel campo di intrecci fra teatrologi e neuroscienziati cognitivi, che il 2006 sia stato l'anno di inizio di una nuova fase di collaborazioni fra scienze umanistiche e cognitive, partendo dalla divulgazione degli esiti delle decennali ricerche sui neuroni a specchio (Rizzolatti, Sinigaglia, 2006). La vicenda prende le mosse dall'ormai famosa "scoperta" dei neuroni motori da parte di un gruppo di ricercatori in seno all'Università di Parma, attraverso un percorso partito fra anni '80 e '90 dall'osservazione della corteccia premotoria dei macachi, poi confermato studiando il cervello umano. La conclusione è nota: osservando un'azione eseguita da qualcuno con un'intenzionalità precisa, si attiva in chi osserva la stessa classe di neuroni motori che sarebbe implicata agendo. In altre parole, detto in modo non scientifico: per il cervello umano guardare un'azione corrisponde ad agirlo. Come non è difficile comprendere, si tratta di un'acquisizione che ha permesso agli uomini di teatro di vedere confermate molte intuizioni espresse già dai maestri del Novecento, seguendo una scia che ci porterebbe almeno fino allo «stato di ebbrezza» indotto in chi guarda dalle «oscillazioni ritmiche» di chi agisce (Fuchs in Fischer-Lichte, p. 104); dall'altro lato la scoperta ha permesso agli neuroscienziati di pensare alle arti, performative e audiovisive, come un terreno protetto nel quale verificare le proprie ipotesi.

Anche in questo capitolo, come nei precedenti, non è nostra intenzione ripercorre la storia dei rapporti fra scienze cognitive e studi teatrali, rapporti già egregiamente scandagliati in una non così esigua bibliografia, dove fra l'altro viene messo in chiaro il contributo interdisciplinare e anticipatore di taluni ricercatori particolarmente "inquieti" andati in cerca di intersezioni prima delle dimostrazioni delle scienze "dure" (cfr. *supra*, CAP. 4, con le citate ricerche semiotiche sulla drammaturgia dello spettatore; l'*Etnoscenologia* di Jean Marie-Pradier, 1997; la ricerca sui Performance Studies in ambito italiano di Fabrizio Deriu, 2012; fondamentali punti di partenza bibliografici sono Bortoletti, 2007; Sofia, 2013; Zardi, 2018). Va ricordato anche che, dopo un primo momento di grande diffusione, negli ultimi anni la quantità di studi e *paper* nel campo è venuta diminuendo (Metitieri, 2020), fino a mettere in discussione la principale "narrativa" che associa la funzione dei neuroni a specchio con lo

sviluppo dell'empatia. Per leggere l'espressione di paura nel volto degli altri attiviamo meccanismi neurali simili, ma con eccessiva linearità si è concluso che i neuroni a specchio ci permettono di metterci nei panni degli altri. In realtà, scrive Tiziana Metitieri, la dimostrazione di un coinvolgimento dei neuroni specchio nell'elaborazione delle azioni è dimostrata, mentre non è dimostrato che siano in via esclusiva questi neuroni a permettere l'inferenza delle intenzioni dall'osservazione delle altrui azioni. Non possiamo qui entrare in un dibattito che esula dai nostri strumenti; con una certa cautela, ci limitiamo a notare che non viene messa in discussione la forte suggestione di De Marinis (2014) relativa a una "teatrologia" incarnata: il teatro si osserva e si studia con il corpo, affermazione che dal campo dell'euristica è passato negli ultimi anni a quello dell'evidenza ermeneutica. In questo capitolo seguiremo le indicazioni di tale pista di indagine.

7.1

La cognizione incarnata e liberata

La relazione teatrale, se postulata dai teatrologi in sinergia con gli scienziati cognitivi, si arricchisce di un'acquisizione dimostrata a livello sperimentale: ogni percezione è un'azione sul mondo. Torniamo al lavoro di Gabriele Sofia (2013, p. 40), che nella sua indagine cita a sua volta gli studi di F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, marcando il carattere eminentemente motorio della cognizione:

Se, infatti, vi è una connessione diretta fra percezione e azione (intuizione che sarà corroborata qualche anno dopo con la scoperta del meccanismo specchio) ogni nostra percezione del mondo è allo stesso tempo un'azione sul mondo stesso. Il mondo percepito non è quindi un mondo predeterminato, bensì un mondo che si modifica in relazione alle nostre azioni.

Facendo un passo avanti, seguiamo la sistematizzazione di Vittorio Gallese, Professore Ordinario di Psicobiologia presso il Dipartimento di Medicina e Chirurgia, Unità di Neuroscienze, dell'Università di Parma e parte della mitica equipe responsabile della "scoperta" dei neuroni specchio. In che modo la cognizione è incarnata? Cosa si intende per "carattere motorio" della cognizione? Gli studi condotti dimostrano che osservare qualcuno che manifesta paura attiva un meccanismo neurale simile anche in chi guarda, che a sua volta

si sintonizza sulla paura osservata “pescando” nel proprio corpo la memoria di quello stato:

Secondo il mio modello, quando noi assistiamo al comportamento intenzionale degli altri, la simulazione incarnata genera uno specifico stato fenomenico di “sintonizzazione intenzionale”. Questo stato fenomenico, a sua volta, genera una qualità peculiare d’identificazione con gli altri individui. Attraverso la simulazione incarnata non soltanto ‘vediamo’ un’azione, un’emozione, o una sensazione. Assieme alla descrizione sensibile degli stimoli sociali osservati, si attivano nell’osservatore i correlati neurali degli stati del corpo associati a queste azioni, emozioni e sensazioni (Gallese, 2007, p. 36).

Detto con uno slogan: ci si muove anche stando fermi. Noi spettatori seduti sulle nostre sedie, ci muoviamo anche stando seduti, anzi, ci “muoviamo di più”, se possibile. Nel volume dedicato al cinema (Gallese, Guerra, 2015) si definisce la «simulazione liberata»: stabilito che fra l’osservazione della realtà con i propri occhi e l’osservazione della realtà mediata dalla rappresentazione artistica (sia teatrale che cinematografica che narrativa) esiste una «differenza di natura più dimensionale che categoriale» (ivi, p. 75), la simulazione per via artistica risulterebbe più libera perché operante a distanza di sicurezza, distante dalle implicazioni della vita quotidiana. Non siamo, invero, troppo distanti dal concetto classico di catarsi aristotelica, da quella pietà e terrore provata grazie alla mimesis, al transfert fra spettatori e personaggi reso possibile dalla distanza fra le vite quotidiane degli spettatori e lo spessore “eroico” dei personaggi. Gallese e Guerra “dimostrano” che la condizione di simulazione incarnata si libera nel cinema e nelle arti:

l’immobilità, cioè un maggior grado di inibizione motoria, verosimilmente permette di allocare maggiori risorse neurali, intensificando questo tipo di rappresentazioni non linguistiche, facendoci aderire in modo più intenso a ciò che stiamo simulando [...]. Quando guardiamo un film non concentriamo soltanto la nostra attenzione su di esso, ma la nostra immobilità ci rende capaci di dispiegare interamente le nostre risorse di simulazione incarnata e di mettere al servizio di una relazione immersiva con i personaggi della storia (ivi, pp. 76-77).

A questo punto dovremmo chiederci cosa accada alle risorse allocate quando queste, liberate, si concentrino non sui personaggi e sulla storia ma sulle componenti tecnico-formali dello spettacolo, oltre l’immedesimazione e la mimesi; quando cioè la nostra attenzione si concentra, o si disperde, non grazie all’illusione rappresentativa ma in favore di un’attenzione raziocinante, *brechtiana*. Cercheremo, proseguendo, di tenere a mente questa domanda.

7.2

L'attenzione congiunta dilatata

L'esperienza performativa dello spettatore viene definita da Sofia (2013, pp. 111-173) come un percorso di fughe, associazioni e scelte che chi guarda è chiamato a intraprendere, ovviamente guidato da chi agisce sul palcoscenico e sempre tenendo a mente quel processo di co-costituzione che esula da una semplice immedesimazione; si tratta sempre di un co-costruire: ogni relazione, anche quella teatrale, è bidimensionale, come abbiamo già più volte descritto anche nei precedenti capitoli, a partire dall'idea di spettatore modello in ambito semiotico (cfr. *infra*, CAP. 4). Mentre nella vita quotidiana, anche nelle interazioni fra le persone, la nostra attenzione si orienta secondo il principio del minimo sforzo possibile, a teatro noi spettatori siamo già "registrati" in una dinamica di *attenzione congiunta* con un altro essere umano, l'attore che recita sul palcoscenico: si attivano una serie di meccanismi di predizione e anticipazione delle azioni altrui direttamente legati alle loro intenzioni e che sono accompagnati e sostenuti dall'emozione.

Qui potrebbe risiedere una notevole differenza con ciò che avviene a teatro, dove, in realtà, l'attore si trova in uno stato di costante attenzione congiunta con lo spettatore. Si trova, ovvero, in una situazione in cui la propria attenzione è costantemente finalizzata a congiungere l'attenzione dello spettatore in un punto su di sé, su un compagno sulla scena (Sofia, 2013, p. 130).

Lo spettatore non è solo qualcuno presente in un dato momento, ma è anche qualcuno che attende qualcosa dall'attore. In questo senso lo spettatore è sempre intento a realizzare tutta una serie di anticipazioni e previsioni motorie delle azioni che vede in scena (Sofia in AA. VV., 2019, p. 377).

Nel co-costruire dunque la propria esperienza, lo spettatore si rifà alle dinamiche quotidiane di co-costituzione del mondo, mettendole alla prova, saggiandone limiti e possibilità, in un territorio "protetto". Facciamo l'ultimo passo in avanti domandandoci come avvenga questa co-costituzione.

Al cuore del capitolo ritroviamo la questione nodale legata alle competenze dello spettatore. Che cosa ci fa percepire, analizzare, interpretare in un determinato modo, e non in un altro? Nel capitolo dedicato alla semiotica avevamo affrontato le emozioni dello spettatore (cfr. *supra*, PARR. 4.5), notando che ogni emozione venga percepita anche su base cognitiva, dal momento che “emozionarsi” significa sempre interpretare l’emozione che si sta provando. La “scoperta” che permette di proseguire quel ragionamento viene dalle neuroscienze e genera un “loop” che rimette al centro il corpo: ogni spettatore possiede un patrimonio motorio «dal quale dipenderebbe l’entità dell’attivazione dei neuroni-specchio in uno spettatore, di fronte a delle azioni performative specializzate (mimo, danza etc.), e dunque la qualità stessa della sua comprensione motoria di quelle performance» (De Marinis, 2014, p. 197). In parole semplici, più conosciamo le dinamiche motorie di ciò che stiamo guardando, più siamo in grado di attivare quei processi responsabili dell’attenzione. L’esempio che solitamente viene portato⁹ riguarda la danza classica: gli esperimenti dimostrano che i neuroni dei ballerini classici si “attivano” maggiormente osservando sequenze di balletto. Ma cosa accade se si tenta lo stesso esperimento con spettatori senza competenze tecniche corporee specifiche? La risposta è: qualcosa di abbastanza simile, con una “maggiore attivazione” degli spettatori “non danzatori”, se osservano la danza classica, e una minore quando guardano la danza contemporanea. Ecco il nostro nodo: si “empatizza” maggiormente di fronte ad azioni che posseggono un certo grado di riconoscibilità, qualcosa che ci permette di fare predizioni corrette sul prosieguo del movimento, in altre parole si empatizza grazie a schemi e strutture riconoscibili, depositate nella nostra memoria. Fabrizio Deriu (in Falletti, Sofia, 2012, pp. 155-157) osserva qualcosa di simile dalla prospettiva rovesciata, descrivendo, con Bateson, il «dilemma dell’artista»: esiste un campo legato all’abilità tecnica dell’artista la cui sostanza si accampa nel confine fra conscio e inconscio; tentare di portarlo a livello conscio, cioè descriverlo a parole, produrrebbe una falsificazione. Qui viene il dilemma: esercitandosi si diventa via via più abili e al contempo si viene diradando quella necessaria oscurità insita nei

9 Per un racconto disteso con esperimenti condotti direttamente cfr., oltre al già citato Sofia, almeno Zardi, 2018. Non abbiamo qui lo spazio, né le competenze, per affrontare una delle questioni cruciali di questi esperimenti, vale a dire le condizioni “ecologiche” degli stessi. Nelle ricerche sul campo, come sono state rilevate le variazioni neuronali? Quanto erano invasivi i macchinari necessari, e di conseguenza quanto portavano la fruizione su binari distanti da una normale fruizione teatrale? La risposta a questa e altre domande è fonte di un dibattito tutt’ora in corso sul grado di affidabilità delle misurazioni.

processi tecnici. Dal punto di vista dello spettatore possiamo proporre una diretta assonanza e per giunta “verificata” dalle ricerche neuroscientifiche: più si guarda, più si accumula esperienza nell’osservazione delle arti performative, più si padroneggeranno certi principi ricorrenti che permettono di “riconoscere” e rubricare quanto vediamo, mettendoci a nostro agio. Ma al contempo perdiamo la capacità di spaesarci, di farci rapire dal non previsto e dal non conosciuto. Non è nello spaesamento, nella non-coincidenza, nell’incontro con l’alterità che si fonda l’esperienza dello spettatore?

Per analizzare lo spettacolo dobbiamo necessariamente ucciderlo, spillararlo come farebbe un entomologo con una farfalla in modo da poterne analizzare i colori, l’apertura alare, le piante ospiti, il ciclo vitale... se lo lasciamo andare, temiamo di averlo perduto, ma il dono che ne riceviamo è più grande, è un ricordo di vita possibile che si è liberata nel tempo e che perciò si è fatta più reale che mai (Mariti in Falletti, Sofia, 2011, p. 127).

La questione si complica non poco, oggi, in una dimensione generalizzata di scarsa alfabetizzazione alle arti sceniche e ai linguaggi contemporanei. Lo spaesamento rischia di trasformarsi in distanza e relazione interrotta: ciò che non viene riconosciuto viene rifiutato. Come dunque praticare questo “paradosso dello spettatore”?

Siamo di fronte a un nodo irriducibile, e per questo ricco di potenzialità e rischi, anche dal punto di vista della formazione ed educazione di giovani spettatori. Immaginiamo una classe della scuola secondaria dopo la visione collettiva di un’opera teatrale, intenta a discuterne i meccanismi, le emozioni che ha suscitato, i problemi (anche di non comprensione) che ha generato. Con Sofia (2013, p. 152-153) abbiamo capito che lo spettatore

senza uno sforzo cognitivo esplicito, tende ad anticipare in maniera motoria e incarnata l’azione dell’attore. A quel punto l’attore può decidere se confermare le previsioni che egli stesso ha indotto nello spettatore oppure sorprenderlo. Questo scarto tra ciò che lo spettatore prevede e ciò che l’attore può fare, crea una vera e propria discrepanza che lo spettatore cerca di riempire lasciando emergere le immagini, le associazioni, le storie.

Se il meccanismo è il seguente, cosa impedisce che quegli stessi giovani spettatori abitino quella discrepanza, colmandola con flussi creativi personali? Certo la risposta può essere ricondotta ai linguaggi: a una non-fascinazione, all’incasellare il teatro in un orizzonte di distanza (di non *liveness*? cfr. *supra*, PARR. 6.3), in generale a quella sensazione di non

riconoscibilità che vien scambiata per difficoltà e oscurità. Ma probabilmente c'è di più, se è vero che l'instabilità dovrebbe produrre un «disequilibrio esperienziale. Verso un'ambiguità che mobilita, non paralizza» (Sofia, 2013, p. 153) al punto da essere associata alla produzione di dopamina, insomma al piacere.

7.4

Spettatori e cittadini: abilitare la sospensione

Fermiamo l'attenzione su questo tempo. Nel rapporto attore-spettatore, a livello *precognitivo*, si apre una pausa: mentre l'azione automaticamente assume una direzione, si verifica una sospensione che ha a che fare con il formarsi della coscienza. Un'attesa che corrisponde all'arco di tempo che passa tra l'azione e il suo farsi dato di coscienza. Un intervallo di vuoto che getta le sue ombre nel tempo dell'avvenire (Mariti in Falletti, Sofia, 2011, p. 111).

Luciano Mariti ci aiuta ad andare a fondo nella questione, toccando il nodo legato a ciò che viene comunemente riconosciuto come “naturale” e “spontaneo”. Adesso possiamo ribadire, con l'avvallo delle scienze cognitive, che “naturale” è semplicemente qualcosa che siamo in grado di riconoscere. Lungo il filo del percorso fatto finora: qualcosa che già appartiene al nostro patrimonio motorio e memoriale e che ci permette di fare corrette previsioni su quanto stiamo vedendo. Andiamo in cerca di schemi e stabilità: «il cervello è un organo che cerca schemi ricorrenti e prevedibili, ma con il piacere della variazione imprevedibile. E così facendo distingue l'arte dal meccanismo» (ivi, p. 113). Noi spettatori abitiamo dunque questo paradosso: siamo in cerca di strutture ricorsive già note ma siamo parimenti attratti da istanze che le variano, le sospendono; siamo sedotti da qualcosa che nel presentarsi sfugge, si sottrae. Ma allora come mai questa visione, pur suffragata dai meccanismi cognitivi, spesso non si inverte? Perché perché quello che “sfugge” troppo spesso viene lasciato andare, viene pensato distante, oscuro, difficile? Sugeriamo tre piste di lavoro per fare i conti con questa china.

1) Per prima cosa ci accorgiamo di trovarci di fronte a un orizzonte cognitivo di apprendimento che probabilmente va stringendosi, e che permette di riconoscere come “spontaneo” e “naturale” (aggettivi che non coincidono necessariamente con il gradimento) un ristretto numero di strutture ricorrenti: il vocabolario di movimento della danza classica, il ritmi e la prosodia recitativa del teatro di prosa, la simultaneità e velocità del montaggio cinematografico e da fiction, l'esposizione finzionale del sé della reality tv ecc. Tutto ciò che

non rientra in questi schemi non viene riconosciuto e dunque non partecipa della ricerca del piacere, noi possiamo anche sforzarci di abitare delle zone di ambiguità fruitiva ma se queste esulano dagli schemi e dai linguaggi più diffusi semplicemente non chiamano in causa la nostra attiva propensione fruitiva-creativa. È una constatazione dai risvolti drammatici: servirebbe un nuovo processo di alfabetizzazione alle strutture narrative odierne.

2) Secondariamente, e dentro gli schemi narrativi riconosciuti, spesso accade di trovarci di fronte a qualcosa di inerte: non ci sono scarti in quegli stessi schemi, non ci sono variazioni e sospensioni, ci accorgiamo di stare osservando qualcosa *esattamente come ce lo aspettavamo*, insomma la “materia teatrale” è spenta, linguisticamente prevedibile e così, a specchio, è il nostro processo cognitivo:

ogni flusso uniforme che omogeneizza il tempo della finzione con il tempo dello spettatore indebolisce ed elimina la coscienza del processo. È il grado zero del tempo finzionale. Nelle sospensioni, invece, il tempo irreversibile resta aperto, perché la sospensione prepara sempre una nuova attesa (Mariti in Falletti, Sofia, 2011, p. 113).

3) Terza e ultima ipotesi inerisce un macroprocesso sociale, una mutazione antropologica legata alla generale diffidenza verso l'altro, alla paura dei “barbari” e più in generale all'*espulsione dell'altro* (Han, 2016), dunque di tutto ciò che è diverso da noi, ciò che esula dalle nostre perimetrazioni, anche identitarie. Quel processo “dopaminico” insito nella sospensione, anche quando questo viene inserito nelle opere attraverso la prosodia registica, non si attiva perché stiamo sempre più imparando a difenderci da tutto ciò che mette in discussione quanto è già noto, perché abbiamo generato delle bolle omogenee e impermeabili frequentate da persone simili per educazione, origine geografica, consumi culturali, gusti. Altra constatazione drammatica, se non tragica.

Tutti questi casi rimarcano l'urgenza di occasioni di confronto e visioni collettive, partendo dai contesti educativi. Sperimentalmente, infatti, ci si può interrogare sulle zone di “sospensione” che producono le opere, andando in cerca delle chiusure cognitive indotte dal contesto socio-mediale, ma anche da certe carenze educative (1). Sempre attraverso le sospensioni delle opere ci si può interrogare sulle opere stesse, su quale arte sia all'altezza del tempo presente (2). Infine, e come suggeriscono anche i neuroscienziati, l'arte e il teatro, e le “sospensioni” da esso generate (e anche le stasi uniformi) possono essere degli ottimi spunti

di partenza per un' autoriflessione di chi guarda su se stesso, permettendoci di abitare un contesto protetto che però può parlarci di come guardiamo e pensiamo l'altro, e di come ci "impediamo" di incontrarlo, nella vita di tutti i giorni (3).

TERZA PARTE

SCRIVERE CON LA REALTÀ: OGGETTI TEATRALI NON IDENTIFICATI

Scrivere con la realtà, verso lo spettatore

Cominciamo, per definire i contorni di uno spostamento del *teatro che scrive con la realtà* verso lo spettatore, dall'annotare quanto la sostanza quotidiana della stessa realtà sia sempre più intessuta di rappresentazioni e mediazioni. Cominciamo col porci una domanda diretta e apparentemente ingenua: oggi possiamo stare seduti a teatro e ascoltare un attore che sostiene candidamente di essere Amleto?

Il teatro, fin dalle origini e secondo diversi gradienti di finzione, ci invita a sottoscrivere un patto per il quale sospendiamo la nostra incredulità, per dare credito a persone che fingono di essere qualcun altro in modo conclamato. Ma cosa accade se tutti affermano la stessa cosa? E se l'informazione o la politica sono registrati su meccanismi simili, al punto da averli resi un lessico comune? Il confine fra rappresentazione e vita, e il tentativo di avvicinare i due poli è un tema vecchio almeno come il Novecento, ne abbiamo già ampiamente discusso anche nel presente lavoro (cfr. *infra*, CAP. 3). Lungo tutto il secolo si è tentato di uscire dalla caverna del teatro, di sfondare l'arcoscenico, usando il boccascena come una soglia. Andiamo quindi in cerca di quelle proposte che mettono in discussione il patto rappresentativo, evitando di considerarlo come "naturale". Cosa fa, l'arte, se tutti attorno pretendono di rappresentare? Come reagisce il teatro, come si sposta il suo linguaggio, preso atto che quasi ogni esperienza oggi è mediata? Esiste un teatro che di tale mutazione ne ha fatto istanza estetica? Un teatro spurio, che provi a mettere in discussione la propria "differenza", la condizione primaria di compresenza fra artista e fruitore, quella configurazione auratica e sacrale derivata anche dall'antichità di nascita, un lignaggio da rivendicare a ogni passaggio d'epoca. Domande simili se le è poste a più riprese Rafael Spregelburd (2014, p. 41), regista e drammaturgo che con i suoi spettacoli demistifica le trappole della rappresentazione, continuando però a credere nel potere del racconto e della finzione. Scrive l'artista di Buenos Aires:

Abbiamo un bisogno viscerale, proteico, che ci continuino a raccontare storie. Storie che si "riferiscono", che "sostituiscono" il mondo. [...] Forse, proprio perché il mondo (complesso, caotico) ci diventa insopportabile pensiamo di potere sviluppare un'anima più ordinata nel territorio di ciò che chiamiamo fiction. [...] Però, che succede quando la realtà, ciò che chiamiamo realtà ha smesso di esistere e non è altro che una fiction fra tante altre fiction?

Spiegelburd risponde con spettacoli che raddoppiano la finzione, chiedendo agli attori e alle attrici di indossarla e di marcarne i segni in modo netto, come se fossero osservati dal pubblico teatrale mentre stanno girando una soap opera. Un po' come fanno i politici, o almeno come è accaduto nel ventennio berlusconiano, dopo la preparazione del terreno nella stagione precedente. Negli anni 90 e 00, quelli in cui anche i gruppi che andremo a raccontare sono nati o si sono consolidati, ci siamo abituati a considerare la rappresentazione come un meccanismo fraudolento e manipolatorio, usato e dunque requisito da un potere politico che governa dagli studi televisivi; Guido Crainz (2013, p. 162), analizzando la parabola discendente del berlusconismo, ne discuteva in termini di *rappresentazione*:

Il declinare della credibilità del premier sembra connesso piuttosto al crescere di insicurezze e di delusioni, e al progressivo franare del terreno che ne aveva costituito la base di partenza: la capacità di sostituire la rappresentanza con la rappresentazione. Di proporre una narrazione rassicurante, anche se evanescente e fittizia.

Rappresentare, almeno in Italia, si carica di una sfumatura legata al raggirare e frodare; anche quando nelle opere si mostrano i meccanismi della rappresentazione per demistificarli, è come se restasse nell'aria qualcosa di tossico. Come queste spore si sono trasformate in linguaggi teatrali?

Il teatro che scrive con la realtà non ha connotati generazionali, non è un teatro classicamente “nuovo”, se intendiamo quella categorizzazione che delinea un territorio compatto e collettivo che prende le distanze da un altrettanto compatto territorio estetico che lo precedeva. Diverse opere, negli ultimi anni, *scrivendo con la realtà* hanno aperto un campo di lavoro intergenerazionale, un teatro anfibio capace di assumere i linguaggi del presente ma anche di recuperare stilemi dal passato. Per questo teatro serve una categorizzazione plurale, un canone molteplice e aperto che descriva un territorio non uniforme e frastagliato, composto come è da gruppi emergenti, da esperienze riconosciute e talvolta da artisti maturi e da maestri.

8.1

Scrivere con la realtà: oggetti teatrali non identificati

Nel 2008 lo scrittore Wu Ming 1 propone di delimitare i territori delle nuove scritture letterarie italiane recenti sotto il cappello di *New Italian Epic*¹⁰. La “nuova epica italiana” avrebbe in comune alcune caratteristiche stilistiche, un generale tono allegorico e talune costanti tematiche, per esempio un rifiuto del tono distaccato e algido del romanzo postmoderno, la scelta di rendere il punto di vista narrante obliquo e azzardato, una sperimentazione linguistica che potrebbe minare dall’interno la prosa, in opere scritte coltivando un’attitudine comunitaria e transmediale. Questa nuova epica ha prodotto «Oggetti narrativi non identificati», testi che non appartengono con chiarezza ai generi letterari tradizionali, allargando così i confini del letterario:

Fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e pochade. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto. Come dicevo sopra (cfr. il punto 1), “contaminazione” è un termine inadatto a descrivere queste opere. Non è soltanto un’ibridazione “endo-letteraria”, entro i generi della letteratura, bensì l’utilizzo di qualunque cosa possa servire allo scopo. E non è nemmeno un semplice proseguire la tradizione della “letteratura di non-fiction”, opere come *Se questo è un uomo* o *Cristo si è fermato a Eboli*. Quei libri non erano “mostri”, non erano prodotti di un’aberrazione. Oggi dobbiamo registrare l’inservibilità delle definizioni consolidate. Inclusa, come si diceva, quella di “postmoderno”, perché qui l’uso di diversi stilemi, registri e linguaggi non è filtrato dall’ironia fredda nei confronti di quei materiali. Non sono operazioni narratologiche, ma tentativi di raccontare storie nel modo che si ritiene più giusto (Wu Ming 1, 2008, p. 22).

Siamo al cuore del nostro discorso, che ora può permettersi di operare specificamente un parallelo con la proposta di Wu Ming 1. Chiameremo dunque *Oggetti teatrali non identificati* quei formati spettacolari ibridi che rimescolano gli elementi della tradizione teatrale, recente e non, pescando da modi e forme assestati perché sperimentati dai filoni di ricerca del Nuovo teatro. L’intento non è omaggiare o rifarsi a lingue del passato o dei maestri, ma permettere al teatro, con uno sguardo laico, di prendere la parola nel presente. Il risultato è la messa al mondo di linguaggi ibridati con caratteristiche peculiari e autonome, che in ogni caso

10 Cfr. Wu Ming 2009, versione cartacea e “stabilizzata” del cosiddetto *Memorandum*, il documento di discussione originariamente pubblicato online. La versione 2.0 è tutt’ora disponibile al sito https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio sul_new_italian_epic.pdf (consultato il 7 dicembre 2020), mentre un “bignami” 2.0 è alla pagina https://it.wikipedia.org/wiki/New_Italian_Epic (consultato il 7 dicembre 2020)

allargano i contorni di ciò che è teatrale. Usando alcune modellizzazioni teatrologiche: siamo certamente nei territori del *Post-drammatico* (Lehmann, 1999), dove l'irruzione del reale ha forgiato una sintassi artistica prossima alla vita, sollecitando negli spettatori una riflessività che è il contrario della passività. Siamo in quel regime estetico performativo che implica una costante negoziazione fra i discorsi dell'opera e la ricezione degli spettatori, che ha da ricostruire un *incanto sul mondo* (Fischer-Lichte, 2004). Siamo in una generale tensione delle arti che ridiscutono le formalizzazioni e codificazioni a contatto con dati di realtà, quella Fame di realtà (Shields, 2010) che a livello teatrale (Guccini 2011 e 2013; Valentini 2020) ha visto l'affermarsi di estetiche documentarie, da Rimini Protokoll a Gob Squad, da Motus a Kepler-452. Un concetto che ci pare fondamentale, inscritto nella scuola teatrologica bolognese, è quello che descrive i teatranti come «storici immediati del reale» (Guccini, 2011, p. 3). I teatranti contribuiscono a ridare la parola alle persone, a fette della società “ammalate di silenzio” e senza possibilità di rielaborazione dopo avvenimenti tragici, traumatici; un silenzio che a ben vedere resta l'opzione più probabile anche in assenza di traumi, nelle nostre società occidentali che lasciano pochissime occasioni di discussione collettiva e di presa di parola nelle decisioni pubbliche. Vale la pena citare in modo esteso le parole dello storico, necessarie per descrivere una vera e propria “faglia” in cui le persone riprendono la parola e i linguaggi teatrali mutano i propri connotati:

[...] la sospensione del principio di finzione, che aveva progressivamente svincolato il fatto scenico dall'obbligo statutario di rappresentare l'altro da sé, ha favorito l'inclusione di elementi e dati del mondo reale, suscitando differenziati *linguaggi di realtà* che filtrano informazioni e immagini riprese, luoghi e oggetti, testimonianze e, soprattutto, persone – in genere “attori sociali”: detenuti, adolescenti, anziani, diversamente abili, ma anche performer di diversa estrazione professionale: giornalisti, magistrati, scrittori.

Non si tratta d'un ritorno all'utopia del rinnovamento sociale, bensì d'una istanza di cultura attiva che proietta il *fare teatro* nei contesti del vivere collettivo, innestando il *linguaggio della rappresentazione* – che lavora sulle zone di confine fra persona e personaggio – all'immediato *linguaggio della realtà* – con cui l'esistente ci si mostra leggibile e interpretabile (ivi, p. 4).

Proseguendo nel ragionamento, Guccini allerta della possibile deriva del portare in scena la realtà senza un processo di trasformazione e intermediazione teatrale, generando delle inerti *citazioni*. È proprio quella zona di confine fra persona e personaggio, fra realtà e finzione che risulta rilevante anche ai fini del nostro discorso, e che permette la creazione della faglia dalla quale siamo partiti, di fatto un luogo di riavvicinamento degli individui verso il teatro,

“luogo” che si fa nuovamente istanza di espressione di cittadinanza (e al contempo “disciplina” che non può non uscirne mutata dal nuovo incontro). Come prosegue Guccini:

L'arte antica delle trasposizioni metaforiche si rigenera così a contatto di un'arte completamente diversa, che, invece di gestire sistemi di segni significanti il mondo diegetico, elabora narrativamente e in senso performativo sineddochi concrete del mondo reale: parti per specifiche estensioni dell'esistente, che i teatranti/guida avvicinano tramite attraversamenti preordinati del mondo sociale o esperienze strettamente individuali [...] (ivi, p. 5).

Quello a cui assistiamo è dunque un doppio movimento: la realtà entra e trasforma il teatro e il teatro muta la percezione e l'esperienza del reale, rendendola raccontabile, in qualche modo ri-artificializzandola. È solo in questo movimento doppio che si può recuperare la finzione, l'illusione e l'immedesimazione, fino addirittura alle aristoteliche unità di spazio e tempo. Non sono dunque forse linguaggi teatrali “laici”, come abbiamo appena affermato, piuttosto sono innervati da una sorta di “politeismo” (Meldolesi in AA. VV., 1986) che permette di riforgiare gli elementi del proprio linguaggio a seconda delle esigenze dei progetti; quest'ultima è una condizione che ben descrive, a nostro parere, i primi vent'anni dei Duemila anche dal punto di vista delle ricerche artistiche in altre discipline. Accade così che si ripensino gli elementi alla base del teatro, ma che vengano anche applicati così come sono trovati, inseriti dentro formati spettacolari dove può saltare la separazione fra persona (attore) e personaggio, ma anche fra attore e spettatore; dove può definirsi “teatro” un evento in forma di passeggiata fra periferie urbane o dune di una spiaggia, o di audioguida in una metropoli; dove può venire messa in crisi l'istanza ordinatrice della regia e il regista farsi collettore di autorialità diffuse; dove può essere sabotato il principio logico-narrativo della scrittura drammaturgica e in generale può subire diverse mutazioni il processo stesso di scrittura teatrale, per essere assunto dagli attori, dai cittadini, dai processi, dai luoghi, sia che si depositi in una pagina scritta sia che rimanga al livello di scrittura di scena; fino a casi limite nei quali non ci sono più spettatori, perché tutti ci trasformiamo in figure (attori?) che interagiscono con opere-dispositivi la cui funzione è mettere in mostra i partecipanti.

Ci pare importante insistere su tale doppio movimento: il teatro che si ripensa a contatto con la realtà, approssimandosi alla vita quotidiana dei suoi spettatori rigenerando alcuni suoi fondamenti linguistici, talvolta de-artificializzandosi, talvolta recuperando cornici finzionali; la “realtà” che, opaca come non mai nella trama profonda che sovrintende gli eventi del

presente, si rende nuovamente disponibile grazie alla mediazione narrativa e rappresentativa della scena. Seguiamo ancora l'analisi di Gerardo Guccini (2018) sul “testimone reale a teatro”, studio in cui si affronta la presenza nello spazio scenico di persone che vi hanno preso parte: l'entrata in scena del testimone reale porta gli spettatori a

confrontare oggetti e soggetti della mimesi artistica, persone e personaggi, oralità del parlare e oralità drammatica. [...] L'individuo reale affonda la mimesi rappresentativa e rigenera il teatro in quanto realtà sospesa fra la percezione del pubblico e la dimensione del vissuto. La sua apparizione ha aumentato le tipologie attoriali [...]. I rapporti fra testimoni reali e teatro sviluppano polarità contrapposte e apparentemente incompatibili: mentre l'entrata in scena del testimone reale lacera la simulazione scenica, il suo assestarsi fra le fonti di drammaturghi e attori finisce per rinnovare le tipologie dei personaggi, rilanciando la pratica antica della mimesi. Una cosa, però, è la mimesi funzionale all'interpretazione d'un personaggio drammatico, un'altra è quella che avvalorava in quanto dato di realtà un testo testimoniale (ivi, p. 183-185).

Con questa ultima nota, Guccini ci ricorda la necessità di quel doppio movimento, dunque del ritorno della mimesi, della realtà che “chiede” al teatro di essere raccontata, e per farlo ha bisogno de «l'applicazione di un protocollo performativo che ritualizzi l'azione» (ivi, p. 187). Siamo nel terreno che permette all'arte di rinegoziare il suo rapporto con il presente, e viceversa, quello che Fabio Acca, discutendo del panorama anfibo delle nuove danze, con acume critico chiama:

realismo inverso o opaco con al centro dell'elaborazione artistica un'esperienza che procede a partire dalle dinamiche percettive instaurate nella vita quotidiana, in relazione ai luoghi, alle persone, agli avvenimenti, al sociale, alle nuove tecnologie, riconnettendosi alla – storicamente ciclica – volontà dell'artista di osservare la realtà non come didascalica rappresentazione, ma al contrario, come metodo – anche politico – per una sua rinegoziazione (Acca in AA. VV, 2019, p. 190-191).

L'intento del nostro lavoro è provare a individuare gli elementi ricorrenti, le caratteristiche principali di questi *Oggetti teatrali non identificati* che scrivono con la realtà.

Linguaggi e rimozioni dopo il Novecento

Osservare il teatro dei primi vent'anni del secolo, e come per chi scrive averlo eletto a terreno di indagine oltre che di "crescita", pone non pochi problemi, da un punto di vista storiografico. Per prima cosa è importante capire quale sia il terreno che si sta calpestando, quando si entra in un teatro. Cosa ha prodotto le storie che oggi si mostrano, e che ci invitano a osservare quello che accade sul palcoscenico (o per strada, in una piazza, in un bosco)? Quali sono le discendenze, le vicinanze, le cesure? Quale lingua parlano, gli artisti? D'altro canto questo studio cerca di individuare alcune tendenze dal punto di vista critico, in ascolto della storia e dandosi il compito di evitare distrazioni e "rimozioni", come le ha chiamate Gerardo Guccini in un fondamentale saggio (Guccini 2000a) al quale qui torniamo diffusamente a riferirci. Lo diciamo subito a scanso di equivoci: il nostro intento non è discutere la validità del concetto di Avanguardia (l'ultima sarebbe la terza, cfr. Mei, 2015) o la ricorsività delle "ondate" teatrali (oggi ci troveremmo agli albori di una quinta, se volessimo seguire la linea cronologica delle generazioni teatrali). Non vogliamo qui entrare nella discussione, invero fondamentale, fra chi considera il panorama del presente come prosecuzione di una storia che ha le sue origini nelle avanguardie del Nuovo Teatro o chi invece istituisce un "dopo", mettendo l'accento su discontinuità e cesure¹¹. Più di ogni altra cosa ci preme tratteggiare delle tendenze in atto, evitando dimenticanze o addirittura rimozioni, come se il presente artistico non tenesse conto di ciò che lo ha preceduto. Per questo praticheremo una sorta di strabismo storiografico: consideriamo un retroterra di assonanze, reminiscenze, occasioni colte e sprecate (Meldolesi, 1987) e allo stesso tempo eleggiamo il presente a terreno di osservazione. Nel citato saggio Guccini si chiede se davvero le compagnie che operano i loro primi passi negli anni '80 debbano essere messe in relazione con la storia di rotture e cesure del Nuovo Teatro, tradizionalmente fatte iniziare dal 1959 e "consacrate" lungo tutto il decennio degli anni Sessanta:

Il nuovo teatro non è entrato, dopo la sua prima crisi, in un processo di dissolvimento. La sua sorte è stata piuttosto quella di partecipare alla genesi d'un "nuovo" d'altra natura, che, allorché ricerchiamo in esso i caratteri distintivi del "nuovo" precedente, si rende irreperibile: svanisce (Guccini, 2000a, p. 21).

11 Per un dibattito su entrambe le posizioni si rimanda al già citato Guccini (2000a), Mei (2012), De Marinis (2013).

Un nuovo che, osservando il presente, si renderà irreperibile se inteso come blocco unitario di elementi che si trasmettono fra le generazioni, ma che tuttavia dobbiamo interrogare, non per confrontare le discendenze ma per verificare i rimandi delle invenzioni. Non un diretto raffronto, dunque, piuttosto un terreno utile per approssimarci ai linguaggi degli artisti, per osservare i processi creativi, per ascoltare le loro dichiarazioni di poetica:

Il nuovo a cui, ora come nei bistrattati '80 si può fare riferimento è un nuovo relativo agli artisti che lo producono; è un nuovo, insomma, che non si desume dal raffronto con i modelli storici e ufficiali, o dalla sua capacità di negare, svuotare, sostituire ma dal suo valore di personale (o collettiva) scoperta di possibilità organiche all'espansione della propria identità creativa (*ibidem*).

8.2.1

Cesure e continuità nel Nuovo Teatro

Per tratteggiare queste assonanze “irreperibili” potremmo partire dal presente e tornare alla nostra origine, alla fine degli anni 50. L'abbrivio sono gli anni zero in ambito italiano, con tentativi di classificazione di un canone della molteplicità che invita a riforgiare gli strumenti dello sguardo, dal momento che il panorama osservato è instabile e in mutamento. Ripartiamo dallo sguardo di un attento critico e studioso, Renato Palazzi, che introdusse la formulazione di “Generazione T”, lettera che indicava non una nuova categorizzazione ma semplicemente il teatro, disciplina-luogo scelto da gruppi che stavano definendo la sintassi dei loro linguaggi: spettacoli con riferimenti letterari non presi dalla tradizione, con una recitazione non impostata secondo cardini dell'accademia, permeati da una cultura del gruppo e da un incedere creativo collettivo (cfr. Screpis, 2018). Diverse pubblicazioni hanno diffuso il concetto di *Iperscene* (Petruzzello, 2007; Lanteri, 2009; Antonaci e Lo Gatto, 2016), cartografando i gruppi delle ultime generazioni e definendo il teatro come miscela di discipline, come autoriflessione del linguaggio teatrale su se stesso; spettacoli di compagnie dove i ruoli tradizionali saltano a favore di nuove specializzazioni, con il corpo considerato elemento drammaturgico al centro dei molteplici discorsi della scena; qualcuno ha provato a mappare i linguaggi, descrivendo un territorio di poetiche che procedono dal mito all'astratto

(Sacchettini, 2008), o focalizzandosi sulla presenza o al contrario sull'assenza della parola in scena (Donati in Valenti, 2010).

Nei vasti territori della danza si è sottolineata (Pontremoli, 2018) la graduale emersione di un *Terzo paesaggio* processuale che ha sfumato i contorni di forme e stili, talvolta mettendo da parte le tecniche per ritrovare una nuova corresponsabilità di sguardo fra artisti e spettatori, «spazi immersivi comuni fra artisti e pubblico in cui poter sperimentare nuove forme della convivenza sensoriale» (ivi, p. 113), in un spazio-tempo trasfigurato attraverso la ripetizione, o ragionando sul corpo libero a contatto con i codici della danza, o ancora generando formati spettacolari ipernormati anche per fare emergere la normatività sociale.

Pensando invece agli orizzonti delle scritture la grande influenza della linea «pinteriana-scimoniana» (Tomasello, 2016, p. 186) ha prodotto testi orchestrati come marchingegni narrativi non distanti da certi caratteri della tradizione, oppure ha incoraggiato lo sviluppo di mondi onirici simbolici frammentati in cui è il lettore a dover ricomporre i cocci narrativi andati in pezzi. Si tratta di un panorama dove convivono tendenze molteplici, quando non opposte, dalla progettazione narrativa dispiegata in testi considerati come parziali tappe di un unico discorso alla «forza tellurica del gesto poetico» (ivi, p. 197) incarnato nei corpi di autori-attori-rapsodi; diverse e ricche sono state poi le scritture del Sud Italia, dall'orchestrazione stilistica di silenzi e reticenze fino alle tensioni autobiografiche quasi «etnografiche» (ivi, p. 225 e Tomasello, 2009).

Alcune linee di continuità sono state individuate nell'utilizzo di dispositivi che inquadrano la visione invitando a riflettere sullo sguardo, su un approccio filosofico al linguaggio, sull'idea che i contorni della rappresentazione si vadano rarefacendo senza svanire (Mei, 2012); non poche, anche se in misura minore rispetto alla generazione precedente, sono state le occasioni di incontro e confronto, anche per la costruzione di un movimento collettivo capace di incidere in un sistema teatrale molto spesso impermeabile, talvolta favorite da progetti istituzionali, come il percorso in seno all'Eti "Nuove Creatività" (Nanni, 2009) oppure con la spinta dell'autorganizzazione, partendo spesso da centri sociali, fra Roma e la Romagna (cfr. Ruffini, 2005; Petruzzello, 2012). Altri approcci hanno messo in rilievo una persistenza e diffusa attitudine pop (Acca, 2011), che impone di osservare i linguaggi della scena dismettendo le opposizioni fra autenticità e manipolazione, fra alto e basso, fra presenza corporea e presenza connessa. Caduto il culto dell'autenticità, la scena del presente ha

misurato la propria gravidanza a contatto con forme e temi dell'immaginario collettivo, facendosi intendere anche da nuovi pubblici¹².

Risalendo ai gruppi nati negli anni '90, oggi colpisce forse una vocazione all'indipendenza che sembra essersi smarrita o comunque gradualmente affievolita. Prima ancora delle consonanze di poetica, rileggendo i racconti dei protagonisti di quella stagione (Ruffini, Ventrucci, 1996; Molinari, Ventrucci, 2000; Chinzari, Ruffini, 2000) si impone con forza il tentativo di creare un territorio di collaborazione e solidarietà organizzativa e distributiva, un vero e proprio "contro-sistema" che ha inventato un suo pubblico attraverso rassegne autoprodotte, festival indipendenti, spettacoli nei centri sociali occupati. Colpisce una tensione all'autodeterminazione e autorganizzazione vissuta come parte integrante delle poetiche, operando non come solisti ma costruendo compagnie, segno politico anti-solipstifico e che coincideva con il rifiuto dei meccanismi di produzione e circuitazione del teatro di prosa, dove come è noto i "cast" si formano e sciolgono di produzione in produzione. La ricerca di nuove forme, nel teatro, o avviene in maniera collettiva o non avviene, questo sembra lasciarci con forza la stagione dei Novanta. Ma ovviamente molte altre e anche squisitamente linguistiche sono le acquisizioni provenienti da quella stagione, tutt'ora operanti e che vanno considerate come "nuovi fondamenti". Pensiamo al procedere per cicli spettacolari di molti gruppi, che ci invitano a considerare le opere come a frammenti (spettacoli, performance, forme brevi ecc) che chi guarda è chiamato a comporre seguendo le poetiche anche nel corso di diversi anni (hanno operato così gruppi come i Fanny & Alexander e i Motus); ricordiamo i dispositivi di visione quali mantici, fori, schermi spesso coincidenti con scatole e strutture contenitive dove operano attori e performer, vere e proprie "inquadrature" dello sguardo che imponevano un'autoriflessione sullo sguardo stesso, sull'ansia di vedere e scrutare, sulla spettacolarizzazione e sul voyeurismo (subito dopo gli spensierati anni '80); pensiamo agli attori e ai performer sulla scena, figure quasi sempre in bilico fra performatività e finzione rappresentativa, la cui presenza chiama in causa la corporeità, l'esserci dell'attore e dello spettatore; pensiamo agli spazi scenici sempre caricati di valenze drammaturgiche, nei quali le architetture potevano avere lo stesso peso narrativo dei performer (Masque Teatro). Si deve ai gruppi degli anni Novanta l'aver promosso, facendolo divenire lingua comune della scena, l'ampliamento dei riferimenti letterari scenici, facendo del romanzo contemporaneo, della poesia, del cinema orizzonti comunemente drammaturgici e teatrali, così come a quei gruppi dobbiamo la diffusione di un pensiero

¹² Per una cartografia di "secondo livello", a partire non dai linguaggi ma dalle formulazioni critiche proposte negli ultimi quindici anni, si rimanda a Ferraresi (2015).

intermediale sul teatro, disciplina che si pone come punto di attrazione di diverse discipline artistiche (Teatrino Clandestino, Motus). Sempre nei Novanta si trovano a coincidere due dimensioni apparentemente ubicate su pianeti distanti, le nuove danze, un'idea di corpo come geroglifico che interroga la percezione di chi guarda (da Kinkaleri a Francesca Proia), ma anche i racconti orali dei nuovi narratori, una corporeità che diviene drammaturgia gestuale negli idioletti e negli stili narrativi dei vari Celestini ed Enia (le cui ricerche sono ovviamente memori dei padri e madri fondatori del teatro narrazione Marco Baliani, Marco Paolini, Laura Curino ecc.). In tutti questi casi gli anni '90 hanno chiesto al pubblico una responsabilità interpretativa spiccata, contro le fruizioni soporifere di certo teatro di prosa ma anche per contrastare i raggiri e le trappole sensuali della società dello spettacolo.

Il teatro che Guccini a pieno titolo definisce come post-novecentesco inizia il suo percorso e si afferma fra anni '80 e anni 90 all'insegna, anch'esso, di una solida cultura dei gruppi, che si tratti delle etichette storiograficamente validate di *Terzo Teatro* e di *Postavanguardia*, ma anche delle compagini nate in differenti contesti culturali, come i tre gruppi romagnoli Teatro delle Albe, Teatro delle Valdoca, Societas Raffaello Sanzio; più risaliamo il corso della storia più gli elementi linguistici ricorsivi, ai fini del nostro discorso, sono da intendere come macrocategorie di un paradigma teatrale nel quale si parlano differenti lingue (cfr. Ponte di Pino, 1988). Le cesure degli anni '80 tuttavia si coagulano, giungendo fino a noi, almeno nella messa in discussione della linearità narrativa degli spettacoli, in un soggettivismo talvolta anche intimo e "analitico-patologico-esistenziale" degli artefici e degli "scrittori di scena", nella centralità data all'evento scenico, alla sua unicità e irripetibilità; da quegli anni viene l'idea di teatro come laboratorio e sperimentazione che ambiva a porsi anche come precipua modalità produttiva (Manzella in *ivi*, pp. 32-34); qualcosa di tutto questo, a differenza degli anni successivi, avrebbe trovato uno sbocco istituzionale soprattutto nei cosiddetti "Centri", che le circolari ministeriali successivamente avrebbero rinominato come "Teatri Stabili di Innovazione" (e poi ancora "Centri di produzione", a partire dal DM 1 luglio 2014). Vero è che in quegli anni si vive anche un certo caos fertile di eredità e innovazioni e da più parti si segnalano rimescolamenti fra vocazioni di rottura e reintegrazioni nei contesti istituzionali. Sono gli anni in cui probabilmente si perde la grande occasione storica del teatro italiano: allora si poteva saldare la spinta a innovare della cultura autoriale attorica con il riconoscimento (o integrazione) negli alvei istituzionali dell'istanza critico-registica (Meldolesi, 1984).

Arriviamo alle origini della nostra risalita lungo la storia del Nuovo Teatro, fino al celeberrimo Convegno di Ivrea del 1967, quando si affermava che «La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica» (Cfr. Bartolucci, 1968, p. 250); le esperienze delle origini sono accomunate dalla «ricerca di un profondo, radicale rinnovamento del modo di fare e di concepire il teatro rispetto alle concezioni cristallizzate della scena ufficiale» (De Marinis, 1987, p. 1). Una scena di avanguardia animata da un fervido dibattere e il cui sapore traspare nelle testimonianze scritte a caldo, come quella di Franco Quadri, che fotografava il momento teatrale dell'epoca come frutto di una progressione e proliferazione di categorie critiche introdotte e abbandonate:

«dopo l'addio al teatro di parola, dal teatro gestuale al teatro del corpo, dal teatro-immagine al teatro visivo, alla scuola romana alla recente post-avanguardia, mentre si discetta di teatroltre o di teatro spontaneo e in America di teatro-terapia o di teatricalismo, avvicinandosi all'altra miniera degli schematismi importati dalle arti figurative» (Quadri, 1977, p. 9)

Il passaggio riportato reca qualche traccia di quella “lotta per il teatro” già probabilmente in via di cristallizzazione, col polarizzarsi delle posizioni in campo. Vale la pena concludere con Lorenzo Mango (2019, pp. 199-200), che individua una possibile fonte nelle ricerche teatrali che dichiarano ineffettuale l'idea stessa di rappresentazione; Nuovo Teatro significa rifondare un codice nel quale l'investigazione si fa linguaggio: Nuovo Teatro è il procedere dei gruppi che scrivono la scena come di fronte una pagina bianca, è l'inquietudine che impone di interrogare costantemente anche il proprio operare.

8.2.2

Scrivere con la realtà: la scrittura scenica

Definiti poco sopra alcuni elementi generali, attraversate poi continuità e cesure, resta da descrivere il nostro approccio di inchiesta. Gli elementi della *scrittura con la realtà* li andremo definendo via via, analizzando gli spettacoli. Per ognuno individueremo una o più componenti tecnico-formali che a nostro parere sono sottoposte a una ripensamento e con queste andremo a comporre una teoria ricavata dall'osservazione. Sceglieremo opere la cui diffusione italiana ed europea ha influenzato le visioni di molti, ma anche spettacoli paradigmatici perché vi confluiscono tendenze della scena contemporanea europea e italiana.

Dei gruppi presi in esame non sceglieremo, dunque, gli spettacoli “più belli” e nemmeno i più riusciti, ma quelli che ci sembra rappresentino la tendenza a scrivere con la realtà. Come abbiamo visto risalendo la corrente della storia, ci situiamo nel campo delle scritture sceniche italiane ed europee, una modalità che può essere ulteriormente specificata con le macrocategorie di *post-drammatico* e di *estetica del performativo* ma che reclama la sua autonomia dalle due principali “correnti” della tradizione teatrale italiana: la linea dell’attore-autore, memore del *teatro all’antica italiana* (Tofano, 1965) e la linea registica a vocazione autoriale-intellettuale (cfr. Meldolesi, 1984). La scrittura scenica è una terza via che non impedisce sovrapposizioni e incroci anche interni anche alle due linee principali, anche perché la modalità registica (demiurgica o critica che sia) si è definitivamente imposta come modello produttivo, al quale anche gli attori-autori e le compagnie di derivazione capocomicale si sono conformati o adattati; siamo altresì in un territorio limitrofo dal vasto e multiforme panorama della narrazione, dove si adottano procedimenti simili allo *scrivere con la realtà* ma che richiedono strumenti di indagine e analisi autonomi dal momento che, a differenza degli esempi che qui prenderemo in esame, le questioni di cui ci occupiamo vengono spesso “risolte” (e moltiplicate, discusse, rilanciate) nella solitudine scenica dell’attore-autore-narratore, il cui corpo si fa punto di confluenza e di fuga della cosiddetta “Nuova performance epica” (Guccini, 2004a, 2005a e 2005b; cfr. anche Guccini, Marelli, 2004).

Dunque un ultimo passo indietro per poi procedere, per specificare il codice linguistico che osserviamo e dispiegare gli strumenti di lavoro. La scrittura scenica la troviamo descritta nelle parole fondative di Giuseppe Bartolucci e soprattutto nella sistematizzazione di Lorenzo Mango. Scrive Bartolucci:

Esiste una scrittura drammaturgia, una scrittura scenica? E in che consiste, su che risiede: è un accompagnamento della parola all’azione, o è un accompagnamento dell’immagine all’azione? Nel caso, ed è, il mio che si voglia insistere su questa seconda ipotesi di definizione, ecco che vengono incontro difficoltà di ogni genere: si tratta di immagini in movimento (e la parola è qui assunta come elemento di immagine), con durata e spazio specifici, oppure si tratta di contaminazioni di immagini con durata e spazio non specifici? È chiaro che non si vuole in alcun modo andare alla caccia di uno specifico teatrale, quanto semmai di una autonomia articolata e di una circolarità di elementi, per una aperta «lettura» e «visione» di codesta scrittura scenica. Così per me ogni «lettura» di spettacolo, ogni «visione» di rappresentazione è anzitutto descrizione degli elementi che lo compongono; e questi elementi evidentemente fanno tutt'uno, diventano un unico movimento, ma anche sorgono da varie arti e su vari materiali, e cioè con varie prospettive di cultura e di vita e al tempo stesso si vari insediamenti strettamente

scenici. Così una «lettura» di spettacolo, una «visione» di rappresentazione è da un lato una specie di «reinvenzione» del suo movimento drammatico nel suo insieme, e dall'altro è un'analisi di questa «reinvenzione» in tutti i suoi elementi costitutivi, che sono, come si è visto, di molteplice e complessa derivazione (Bartolucci, 1968, p. 8).

Scrive Mango:

Noi ci riproponiamo di entrare dentro il groviglio concettuale che tale situazione culturale produce, per cercare di scorgere il funzionamento di quel codice e vedere se quei meccanismi non ci consentano, alla fine, di parlare di un vero e proprio teatro di scrittura scenica, con sue caratteristiche epocali, con sue strategie linguistiche, con una sua sostanziale riconoscibilità, quella che ci fa parlare, in generale, dello stile di un'epoca o, più in generale, di un suo approccio al linguaggio. Per fare questo abbiamo avuto come riferimento le due “ragioni”, le due intenzioni che sembrano costituirne le fondamenta: da un lato decostruire la struttura linguistica del teatro (non solo quella del teatro=parola ma del teatro in sé), dall'altro istituire una nuova grammatica della comunicazione teatrale.

[...] La scrittura scenica, nel secondo Novecento, sembra potersi ricondurre alla condizione di un codice la cui caratteristica è da un lato quella di stabilire nuovi principi compositivi, nuove priorità tra pagina e scena, nuove specificità per la messa in scena e, dall'altro, quella di tenere il linguaggio in uno stato di tensione permanente, ridisegnandone di continuo i confini e mettendo in crisi la coerenza narrativa della fabula drammatica (Mango, 2003, p. 73).

8.3

Osservare il teatro, verso lo spettatore: solitudine e storia¹³

La questione della rimozione storiografica è stata spesso l'abbrivio dei nostri ragionamenti, forse soprattutto in questo specifico paragrafo. Lo è stato e continua a esserlo anche per i caratteri biografici di chi scrive, ai quali ora concediamo una finale ultima digressione che vorrebbe contribuire, a livello metodologico, a colmare le presenti e future rimozioni ma

13 Parte di questo paragrafo, rielaborato e integrato, si rifà alla seguente pubblicazione prodotta negli anni della ricerca: Donati L. (2019), *La norma e l'eccezione. In cerca dello spettatore*, in AA. VV., *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Akropolis Libri, Genova, 2019, pp. 203-214.

anche in questo caso a motivare i principi metodologici dell'inchiesta che segue. Rileggiamo il monito di Gerardo Guccini (2000a, p. 15):

Le realtà del nuovo teatro coesistono, da un lato, con un sistema informativo che non ne riconosce le identità e le esigenze, dall'altro, con una storiografia che tende ad inquadrarle in un'area epigonale, dove le grandi rivoluzioni, gli eventi epocali e i "miti" paradigmatici, quelli che narrano e *sono* la storia, si sarebbero già verificati una volta per tutte. Volendo fare una graduatoria dei rischi implicati dalle incomprensioni fra questi tre livelli – del teatro esistente; dell'informazione; della riflessione storica – mi sembra che il punto focale della crisi risieda soprattutto fra il primo e il terzo. È infatti comprensibile che gli organi di fruizione tendano a confrontarsi con le aspettative dei propri fruitori, ancor più che con le qualità intrinseche degli argomenti affrontati. Mentre è preoccupante che la riflessione storiografica converta le straordinarie conoscenze acquisite sul teatro del Novecento in paradigmi culturali, che, applicati alle manifestazioni del presente (un presente che dura da più di vent'anni), diano alimento a strategie riduttive e a volte alla rimozione.

Come non interrogarsi, da parte di chi scrive, sulla necessità di costruire un terreno mediano fra informazione, critica e storiografia, dove gli elementi delle rispettive discipline siano capaci di alimentarsi a vicenda per colmare le rispettive mancanze? Come non prendere "sul serio" le parole di Guccini e intenderle dunque come un entusiasmante e difficilissimo invito a tentare questo approccio sul campo? Chi legge valuterà gli esiti di un tentativo che, se almeno in parte sarà andato a buon fine, avrà provato a colmare quella mancanza di continuità fra passato e presente, fra strumenti dell'informazione e della storiografia. Nella descrizione degli spettacoli faremo infatti largo uso di testimonianze raccolte direttamente tramite interviste e conversazioni, ma metteremo altresì in campo racconti di critici e giornalisti da giornali e riviste cartacei e online.

Chi scrive ha eletto il presente a terreno di osservazione e studio, andando a teatro quasi sette volte alla settimana, trascorrendo lunghi periodi fuori casa ospite di festival, rassegne, compagnie, perdendosi ad ascoltare le storie degli attori e delle attrici in incantate conversazioni, spesso di notte dopo gli spettacoli, altre volte coi microfoni accesi, dandosi appuntamenti in bar, uffici, parchi e spiagge. In definitiva inseguendo dei fantasmi, in quella fuggevole intercapedine che separa la vita quotidiana dalla rappresentazione artistica. Spesso si prova sulla propria pelle la mancanza tipica degli spettatori, la mancanza di chi ha capito che quanto va cercando è impossibile da afferrare ma al contempo non può fare altro che

provare a raggiungerlo. Spesso e volentieri si convocano piccole comunità di spettatori e testimoni, attraverso laboratori, discussioni e incontri pubblici; spesso ci si scopre *soli*. Lo ha scritto una volta per tutte Franco Quadri (1996), in un periodo storico in cui la critica aveva ben altro peso e risonanza:

D'altra parte, qualsiasi sia il grado di amicizia, di complicità, di partecipazione che stabilisci con chi fa teatro, tu rimarrai sempre dall'altra parte, vieto ai suoi segreti: l'ho sentita sempre, questa esclusione, perfino, certe volte, quando ero direttore alle Orestadi di Gibellina, davanti a spettacoli che avevo accompagnato direttamente, nella loro creazione, e visto crescere giorno per giorno. Tu sei sempre il critico e sei solo, dall'altra parte. Loro ti chiamano, scongiurano perché tu sia presente agli spettacoli, ma quando poi sei lì, gli fai paura, *anche agli amici*.

È in questi casi, invero *quasi sempre* nelle peripezie di una professione in via di esaurimento, che la solitudine del critico può stemperarsi con le voci della storia; è in questi casi, specularmente, che la ricerca storica può fuggire dal rischio della rimozione, mettendosi sulle tracce del teatro e degli artisti nel presente; come ci insegna De Marinis (2015, p. d7):

Studiare i presupposti e le conseguenze dell'evento teatrale, cioè il passato e il futuro della relazione attore-spettatore, permette di avvicinarsi anche al suo presente, e dunque all'esperienza teatrale in quanto tale, di toccarla in qualche modo, anche se sempre in maniera asintotica, per così dire.

Teatro da mangiare? Del Teatro delle Ariette. La vita quotidiana come
narrazione e rappresentazione



Illustrazione 1 - ph. Federico Riva

Come in ogni forma d'arte anche l'attore sperimentale non è che la sua autobiografia; questa autobiografia è esemplare, conoscitiva di se stesso, e suscita nella collettività in cui avviene l'evento un analogo tentativo di autoconoscenza: non di massa ma individuale. La presenza del pubblico è essenziale per creare dei campi magnetici forti perché ciò avvenga, e non è soltanto la quantità dei partecipanti a determinare questi campi magnetici, ma anche e soprattutto la loro qualità. Questa non si deve confondere con l'intellettualismo, con la conoscenza intesa come informazione, ma è da intendersi come disponibilità, fiducia mentale e amore del rischio (De Berardinis in Mariani, Meldolesi, 2010, pp. 249).

Abbiamo già incontrato questo passo nel corso del nostro studio, nell'antologia di poetiche sulle spettatore a proposito del lavoro di un attore-autore che si dispone a farsi spostare, sera per sera, dal rapporto con il suo pubblico. Ci sembra importante tornare a queste parole di Leo de Berardinis del 1995, anni della direzione bolognese al Teatro San Leonardo, lo stesso periodo in cui il Teatro delle Ariette stava iniziando quel processo di "ritorno al teatro" che li porterà, nel 2000, a debuttare con *Teatro da mangiare?*¹⁴. Non c'è traccia di rimandi e debiti delle Ariette a uno dei grandi maestri del teatro del secondo Novecento, almeno leggendo interviste e racconti biografici editi. Eppure, pensando al nodo dell'autobiografia, è come se un'aria comune si respirasse negli scritti di De Berardinis e nel racconto fondativo delle Ariette, a testimonianza di fili e intrecci teatrali tessuti anche senza la volontà degli artisti. Mentre scriviamo *Teatro da mangiare?* ha superato le 1000 repliche, un risultato senza eguali nel teatro italiano attuale in qualunque settore (prosa, ricerca, musical, danza ecc). Anche per questo motivo si tratta, a nostro avviso, di un lavoro che può fungere da matrice per il "teatro autobiografico contemporaneo"¹⁵, avendo influenzato direttamente o meno le ricerche teatrali di artisti diversi. De Berardinis definisce il campo della sperimentazione come quell'incontro dove chi guarda e chi agisce mutano insieme: la tensione conoscitiva "sposta" sia l'attore che lo spettatore, entrambi usano come contrappeso la loro stessa autobiografia. Leo definisce con questa lente la ricerca degli attori che si fanno autori, un processo sempre autobiografico, anche quando si tratta di dare corpo ai personaggi e ai classici. Da tale constatazione prendiamo l'abbrivio per osservare lo spostamento delle arti teatrali in senso più direttamente autobiografico, guardando a quelle ricerche che lavorano sulle sovrapposizioni fra le vicende

14 *Teatro da mangiare?*, di Paola Berselli e Stefano Pasquini; con Paola Berselli, Maurizio Ferraresi e Stefano Pasquini; regia Stefano Pasquini; debutto: 18 luglio 2000, festival Volterra Teatro.

15 Attorno a tale formulazione non si rintracciano studi di ampio respiro, probabilmente a causa della diversità delle forme interessate dall'incedere autobiografico; la delimitazione di questo filone di ricerca resta una sfida ricca di potenzialità per il presente e nel futuro.

dei personaggi e le proprie biografie (è questa una delle lezioni dell'attore popolare e di ricerca per De Bernardinis, come sostengono Mariani e Meldolesi), fino a fare coincidere biografia e personaggio. Tale procedimento è comunque inscritto nella storia del Nuovo Teatro, come rileva Gerardo Guccini quando afferma che «Le tensioni fra 'popolare' e 'ricerca' possono essere per molti fra gli artisti del nuovo teatro una sorta di veicolo autobiografico, che fornisce criteri e indicazioni grazie ai quali aggregare e riscoprire ricordi, riferimenti, motivazioni» (Guccini, 1999).

Alle ragioni "storiche" potremmo affiancare una riflessione sul contesto, chiedendoci con Walter Siti «se l'autobiografia sia ancora possibile, al tempo della fine dell'esperienza e dell'individualità come spot» (2006, p. II), in cerca dunque di uno spazio di manovra per il teatro che usa la materia autobiografica. Cosa potrebbe o dovrebbe fare la rappresentazione teatrale, in un'epoca in cui tutto e tutti rappresentano? Come sostiene Philippe Lejeune (1975) ogni "patto autobiografico" è una particolare stipula fra chi racconta e chi ascolta, conta di più la fiducia nel patto stesso che l'effettivo grado di rispondenza al vero. Se parliamo di autobiografia oggi non possiamo non guardare immediatamente alla "post-realtà" che tutti viviamo, alla tendenza a fare del racconto di sé storytelling e automarketing (cfr. Donati in Casi, Di Gioia, 2012). Ma allora anche per questi motivi il teatro potrebbe fungere da osservatorio privilegiato di verifica e rilancio, come scrive Maddalena Giovannelli (2019, p. 69):

Non stupisce, in questo quadro, che il teatro sia un campo particolarmente fertile da un lato per indagare le potenzialità di una comunicazione diretta, senza mediazioni finzionali, dall'altro per smascherare le inevitabili contraddizioni e ambiguità del patto di fiducia con il fruitore. Condividere un'autobiografia significa innanzitutto smascherarsi, cioè rinunciare al filtro di un personaggio; e in questa prospettiva la presenza fisica e corporea dell'attore sul palco può essere considerata un vero e proprio 'pegno' di credibilità di cui viene sfruttato tutto il potenziale (la coincidenza tra le caratteristiche fisiche e i dati anagrafici del performer e alcuni dati sensibili della biografia raccontata aumentano la nostra predisposizione alla fiducia). Allo stesso tempo il teatro è costitutivamente il luogo della finzione e dell'inganno; e lo spettatore è costantemente portato a dubitare della verità di quello che ascolta, per il solo fatto che gli viene narrato da attori e su un palcoscenico.

In questo capitolo, a differenza di quelli che seguiranno, non ricostruiremo lo spettacolo attraverso le sue tracce testimoniali nelle scritture critiche, operazione già magistralmente

orchestrata e depositata in due monografie da Massimo Marino (2003 e 2017). Proveremo ad affrontare la nostra indagine sullo scrivere con la realtà domandandoci di quale sostanza sia l'autobiografia messa in campo dalle Ariette, e come questa venga "innescata" nel qui ed ora del palcoscenico.

Le Ariette sono Stefano Pasquini, Paola Berselli e Maurizio Ferraresi. Si conoscono a Bologna, gravitando sul finire degli anni 80 attorno al Dams e a diverse esperienze teatrali della città. Iniziano a fare spettacoli nel segno dell'invenzione di una personale forma di arte popolare, fra clownerie, ricerca su attualità, storia e racconto autobiografico. Poi qualcosa si inceppa e, dopo i primi spettacoli e dopo avere partecipato alle selezioni del Premio Scenario decidono di smettere, ritirandosi nelle colline bolognesi. Nel vecchio casolare di famiglia inizia una storia di agricoltura e agriturismo, con il teatro scacciato che riemerge in interventi estemporanei durante i pranzi e le cene, oppure guardando i lavori degli altri, fino al desiderio di tornare sul palcoscenico. Da *Teatro da mangiare?* in avanti, dal 2000 in poi, le Ariette hanno reinventato i connotati della relazione teatrale: nei loro spettacoli si assiste mentre si mangia, attorno a un tavolo, oppure si cammina seguendo feretri in cerca di Pasolini (*Secondo Pasolini*, 2003), o si peregrina in campi coltivati appositamente nei mesi precedenti ascoltando pensieri e racconti sulla fine e sull'inizio della vita (*L'estate. Fine*, 2004); ancora, negli spettacoli delle Ariette si sta in spazi teatrali che ricreano aie con galline e animali (*Bestie*, 2006), oppure ci si può trovare in dei tavoli come fossimo a un ricevimento di matrimonio (*Matrimonio d'inverno. Diario intimo*, 2010), ma possiamo osservare una scena teatrale anche frontalmente, in una dimensione di scambio conviviale. Gli attori e le attrici, nei loro lavori sono sempre intenti a preparare da mangiare per gli spettatori, c'è una sovrapposizione fra letteralità delle azioni della cucina (impastare, tagliare il formaggio, schiacciare le nocciole) e la trasfigurazione simbolica del gesto teatrale. Accade anche negli ultimi lavori, per esempio *Tutto quello che so del grano* (2016), dove la restituzione scenica di un diario intimo scritta da Paola e Stefano, coppia anche nella vita, è usata come traccia per confessare le difficoltà della vita insieme, o in *Trent'anni di grano*, uno degli ultimi racconti autobiografici che ha debuttato nel 2019. Nel loro ritornare a "fare teatro" c'è anche l'incontro con non professionisti, attraverso progetti sulla memoria, laboratori teatrali permanenti con adulti e ragazzi in territori *da cucire* (questo il nome di un loro percorso pluriennale nella vallata dove vivono, la Valsamoggia). Alla base dei progetti alcune domande ricorrono: che cosa posso fare io, qui, per riportare quello in cui credo un po' meno ai margini? E come

faccio a rendermi al contempo credibile? Raccontiamo ora lo spettacolo tenendo a mente queste domande.

In *Teatro da mangiare?* Paola, Stefano e “Ferro” ci attendono e ci indicano di sederci in una larga tavola imbandita, apparecchiata per noi che saremo almeno una trentina. Ci sono le lucine calde e la tovaglia a quadri, o almeno così io me lo ricordo. Sono andato a seguirli ad Aulla, in Lunigiana, una cittadina che prima non sapevo nemmeno dove fosse. Li raggiungo dopo avere seguito un loro laboratorio teatrale, all’Arboreto di Mondaino, ci coordinava Massimo Marino, il mio laboratorio prevedeva che dovessi fare il “diario” di alcuni laboratori del centro di residenze. Scelsi le Ariette, con Marino e gli altri partecipanti le andammo a trovare a Santarcangelo, dove stavano lavorando a un campo che avrebbe ospitato il loro nuovo spettacolo, *L’estate. fine*. Era poco dopo lo sbocciare della primavera del 2004, nello stesso anno avrei seguito il loro laboratorio dedicato a Pasolini. Da allora ho cercato di vedere tutti i loro spettacoli, recuperando quelli che avevo perso ancora in repertorio e aspettando i nuovi. L’ultima volta sono stato da loro con mia moglie, poco prima del Natale 2020, per l’intervista che qui trascrivo. Invece ad Aulla ci sono stato nell’autunno del 2004, presi l’auto verso uno scampolo di terre fra Toscana e Liguria, la notte mi sarei fermato a dormire “appoggiato” in una stanza della loro foresteria. Claudio Ponzana, l’organizzatore che all’epoca faceva parte del gruppo mi disse di non preoccuparmi, il posto per dormire si trovava.

Il ricordo di quella serata si mescola a tante altre sere con le Ariette fra Romagna ed Emilia, spesso nel loro teatro a Castello di Serravalle, o a Bologna, a Modena, a Ravenna. Quella notte Paola Berselli riparte dall’89, ci racconta con una certa solennità che in quell’anno hanno lasciato il teatro per “ritirarsi” nei campi. Sotto suona l’*Internazionale*, evocazione nostalgica di un tempo passato. Stefano Pasquini inizia invece in modo colloquiale, diretto, parlandoci come se fossimo a tavola insieme la domenica, in una famiglia allargata. Ci racconta del loro grano, della ricerca del mulino per macinarlo, della moda biodinamica, ci stuzzica facendo qualche battuta su alcuni di noi che stanno già mangiando le verdure che abbiamo di fronte, in piccole ciotoline. Sale una canzone di Gian Maria Testa e Paola recita, sempre più solenne e austera, una toccante lettera alla sua mamma. Le dice che la ama, e che vorrebbe regalarle dei sogni e un principe azzurro. Segue Stefano che canta con la chitarra una canzone di Tom Waits, raccontandoci di come lui e Paola si sono innamorati, della necessità di attraversare il fiume per incontrarsi, questo amore di provincia non ha come sfondo l’Hudson di Waits ma il torrente Lavino, noi ascoltiamo il testo della canzone tradotto

e adattato alla bassa emiliana. I piccolissimi bicchieri di vino rosso ci scaldano le gote, io sono già rapito dopo pochi minuti di spettacolo, in quel momento mi ero forse appena fidanzato oppure mi stavo per fidanzare, non ricordo, insomma sono incantato da quella storia d'amore sulla statale bazzanese. Li vediamo pestare nocciole, tagliare il formaggio, tirare la sfoglia, pestare il rosmarino. Non si fermano mai, e intanto raccontano. Prende la parola Maurizio, dice che prima lavorava in banca e che è separato, ha una voce dolcissima, una gentilezza rara ma anche una faccia da schiaffi che promette freddure irresistibili. Di nuovo Tom Waits, Paola accenna a una morte, poi la sentiamo cantare una canzone, tradotta in italiano. Sempre Paola ora è nei panni di un clown che declama il menù gourmet della serata, terminando la lettura con un immancabile «che schifo!». Dal menù si passa al racconto della vita nel podere delle Ariette, ci raccontano degli animali, Paola ci passa le loro fotografie e gli altri attori intanto sistemano la sfoglia e accendono candele. Resta il tempo per la lettura di un poema, *I contadini* di André Frénaud, «poche le metafore tra carreggio e terra». Non ricordo se poco prima o poco dopo Stefano aveva arrotolato le sfoglie, facendole diventare delle lunghe bisce. Con precisione da sfoglina aveva iniziato ad affettarle, partendo da un'estremità e generando via via delle strisce piccoline: le tagliatelle. Due finali, anzi tre: nel primo capiamo come termina la storia, quando Stefano e Maurizio raccontano che nel 2000 è stato inaugurato il teatro dove prima c'era un Deposito Attrezzi; nel secondo Paola legge l'ultima pagina de *Lo Straniero* di Camus, l'esausto augurio di incontrare una fine possibile ma anche il sogno di Paola che tutto resti immutato, vivo, pieno di luce. Nel terzo sale Edith Piaf, *je ne regrette rien, non c'è nulla di cui mi pento*: la sua voce s'impasta con le lacrime che ci rigano le guance, ora li vediamo rientrare in un piccolo corteo con le pirofile di tagliatelle sollevate, applaudiamo commossi, Stefano ci consiglia di non far freddare i nostri piatti fumanti.

Ci pare utile qui riportare quasi per intero la recensione di Massimo Marino (2011), uscita sulla webzine Tuttoteatro:

[...] Fra i colli bolognesi si replica da circa un mese uno strano spettacolo, straordinario: *Teatro da mangiare?*. È un pranzo vero e proprio, in un agriturismo sperso nel paesaggio di fine inverno, lungo una strada del vino fiancheggiata da spogli boschetti. Condito da azioni teatrali tese sul crinale della confessione, dell'autobiografia, in un allegro e impietoso scrutarsi dentro percorrendo sentimenti, fallimenti, sogni.

Da Bologna si prende la strada che porta a Vignola, nel modenese, e prima di Bazzano si sale verso Monteveglio. Fra campi e capannoni industriali si apre la via del Rio Marzatore. Ora la

campagna vince, fino alle Ariette. Si lascia la macchina di fronte alla casa che serve da ristorante e bed & breakfast e ci si arrampica fino al "teatro", una capannone quadrangolare tirato su mattone per mattone da Stefano Pasquini, Paola Berselli e Maurizio Ferraresi, il Teatro delle Ariette per l'appunto. Ci sono famiglie e comitive, per poco più di venti persone. Si entra tutti insieme e il caldo ci avvolge mentre i tre, in maglietta a mezze maniche e grembiule, sono intenti a tirare la sfoglia con piccoli matterelli. Un pentolone bolle. Una grande tavola è imbandita con un cesto di mele, un grande piatto di noci, stoviglie e posate, acqua e vino.

Teatro da mangiare. Mentre assaggiamo i primi antipasti l'Internazionale (Compagni avanti il gran partito... ricordate?) ci lancia alla fine degli anni Ottanta, al crollo dei muri nel ricordo di Paola: la città lasciata, abbandonati la politica, il teatro, per vivere in campagna. In un silenzio, in una notte che facevano paura. Un'irruzione che crea imbarazzo, che rallenta il ritmo naturale del pranzo. I tre cuochi-artefici si trasformano in narratori, in Virgili di un viaggio mentale attraverso dieci e più anni della loro e della nostra vita, scelte, immaginazioni, domande, sogni, dolori.

Stefano spiega il ciclo del grano e di come il pane che stiamo mangiando è prodotto là, o nei dintorni, biologico, biodinamico, e dell'ultimo caparbio mulino ad acqua che ha trovato per macinare quel grano. Non c'è nessuna Arcadia nelle sue parole, ma nuda precisione. Racconta di amori, di amore, con canzoni ispirate a Tom Waits, tradotte e adattate a quella pianura, a quella città da cui proviene, provengono i tre. Racconta di come questo spettacolo sia nato per Volterra, da uno stimolo di Armando Punzo a collegare le loro anime divise di teatranti e di coltivatori, cuochi, ristoratori. Narra e mostra il teatro che facevano prima quel 1989, quando sono andati via e hanno smesso per anni.

Le storie si moltiplicano, come pure i punti di vista: lo sguardo muto e profondo degli animali, la costruzione del teatro, certi silenzi e certi desideri, corse e morti, il rapporto con una madre che capisce e non comprende, i nomi dei loro tanti animali, il lavoro nelle assicurazioni, i figli, la mancanza di figli, il divorzio... Un clown corre intorno alla tavola ripetendo ossessivo, ansimante il menu, biologico, biodinamico. Ironia, dolore, gioia, malinconia. Due mani strette, due sguardi verso l'alto che sembrano vedere qualcosa che solo la nostra corta vista non ci consente di riconoscere, due noccioline sgranocchiate lentamente, col sorriso.

Uno strano teatro da mangiare. Continuano ad arrivare in tavola le portate, ma c'è qualcosa che rallenta sempre di più il nostro pasto. Facciamo fatica a servirci: ci stanno rapendo, prendendo alla radice dell'emozione. All'inizio lo senti come un'intrusione in quest'aria domenicale, da pranzo di famiglia: ti richiede troppa attenzione, si mettono tanto in gioco da trascinare anche te dentro, senza rete. Il teatro prende il centro, allora, ma non come rappresentazione bensì come intensità, svelamento, perfino affratellamento. Qualcosa di quelle storie sta insidiosa dentro ognuno di noi, non solo per motivi generazionali. Lo scorgi negli occhi non più imbarazzati dei bambini presenti, sgranati, dentro la storia. Il teatro si consuma con il coltello che taglia

finalmente la sfoglia, ritmico, martellante, su parole di un qualche altra sofferenza o smarrimento, per celebrarsi poi nell'arrivo delle tagliatelle fumanti. Gialle e verdi, profumate di pesto, sono la sintesi di quelle storie fatte a mano. Introducono il lieto scioglimento della tensione nelle chiacchiere intorno al cibo, in un momento ritornato quotidiano, necessario, prezioso sigillo a un viaggio così denso, alle soglie del sacro [...].

Ci sembra che in particolare due elementi riguardino la nostra ricerca sullo scrivere con la realtà: l'andamento performativo "a canovaccio" di parte degli spettacoli, nei quali il rapporto fra attori e spettatori resta acceso e vivo replica dopo replica; la materia interamente autobiografica dei testi. Proviamo ad approfondire questi elementi per poi trarre una possibile conclusione.

Nota Nosari (in Guccini, 2004a, pp. 11-12) come la narrazione sia da considerare anche nella sua dimensione performativa, vale a dire nella componente di scrittura del qui ed ora, la relazione che avviene ogni sera con gli spettatori. Il secondo incipit di *Teatro da mangiare?* possiede in effetti la grana del canovaccio, un copione in cui si fissano alcuni elementi strutturali ma poi si lascia il fluire del discorso libero di modificarsi sera per sera:

Dopo l'*Internazionale* comincia la mia lunga chiacchierata con gli spettatori. Come annotazione tecnica, diciamo, io ho sempre ritenuto molto importante un fatto: non ho mai scritto quello che avrei detto. Avevo un'idea e anche le prove sono sempre state fatte senza nessun appoggio scritto. Nemmeno man mano che si costruiva il pezzo ho appuntato quello che dicevo. Ho sempre voluto tenerlo non scritto. Quello che adesso si legge è una trascrizione fatta dopo due anni di repliche. Serviva averlo sulla pagina per farci sopra la traduzione in inglese (Pasquini in Marino, 2003, p. 41).

Dunque un frammento in cui a *scrivere* è di fatto l'interazione fra attore e spettatori, nella realtà variabile di ogni replica. Anche rileggendo il testo si notano certi segnali generati dal "tempo reale" del dialogo: «Due parole su quello che state mangiando». [...] «Non ride mai nessuno. Forse devo spiegare la battuta». [...] «Lo dico perché magari pensando che siamo degli alternativi avete immaginato che ci siamo messi lì con la falce» (cfr. *ivi*).

Questo scrivere sovrapponendo la scrittura al fluire del dialogo viene però in qualche misura messo in discussione, proprio nelle sue pretese di indeterminatezza. Stefano e Paola iniziano un breve battibecco sulla veridicità di quanto affermato, sulla necessità (o meno) di rispettare il copione: quello che dicono è proprio tutto vero? Stanno inventando qualcosa? A cosa ci

chiedono di credere, quale patto sigliamo con loro che raccontano? Inevitabilmente ci si accende una spia di non totale immedesimazione, quasi brechtiana:

PAOLA

Da dieci anni io abito in campagna.

Che non è mica vero. Ti ricordi quella pappardella lunga dell'89?

'89-2002... sono tredici anni?

STEFANO

Scusate, posso intervenire? Cosa c'è scritto sul foglio?

PAOLA

Dieci.

STEFANO

Allora leggi dieci.

PAOLA

Ma abbiamo visto che sono tredici

STEFANO

Questo è teatro? Questo è il copione? Allora leggi quello che c'è scritto sul copione (ivi, p. 26-27).

L'ulteriore dimensione "performativa" di questa scrittura teatrale è generata, come già accennato, dalle azioni dello spettacolo e dal loro mantenere salda anche la loro «letteralità autoriflessiva» (De Marinis, 2008, p. 57), il loro essere anche gesti e azioni che non rimandano ad altro (cfr. *supra*, CAP. 4). Tutto quello che viene fatto a teatro possiede sempre anche una dimensione reale materiale, in questo caso in modo scoperto perché si tratta delle azioni legate alla preparazione del cibo. In altre parole, in *Teatro da mangiare?* non è possibile mettere in secondo la letteralità dei gesti scenici, anche per la precisa scelta degli autori. Leggiamo ancora un racconto delle azioni dello spettacolo:

C'è un fatto da tenere presente, noi abbiamo detto subito: "Non facciamo nessuna azione che non sia assolutamente necessaria allo svolgimento del pranzo" Non c'è nessun pensiero estetico dietro le azioni, ma gli atti "di servizio" continuano a fluire anche sotto i racconti.

Mentre io faccio la mia introduzione tu e Maurizio preparate i piatti. Poi a un certo punto io dico: “Bene, non di solo pane vive l’uomo e quindi adesso Paola e Maurizio vi portano qualcosa da mangiarci assieme a ‘sto benedetto pane”.

E mentre io racconto sento sempre questi piccoli suoni, queste piccole azioni, e vedo come gli spettatori mangiano, mi ascoltano e vi guardano.

Per esempio, quando vi fermate perché non avete azioni da compiere, sono molto attratti dalla vostra immobilità.

Della scelta di fare solo quello che era necessario sono nati anche una serie di giochi, di relazioni sonore. Adesso noi prepariamo alcune cose in precedenza, ma quando andammo a Volterra, proprio al debutto, Maurizio durante una lunga parte dello spettacolo schiacciava le noccioline che poi avremmo macinato per fare il condimento delle tagliatelle. Durante la lettera alla mamma c’è un gioco di contrappunto tra Paola che legge e il rumore che fa Maurizio, nel silenzio che si crea, spaccando le noccioline e facendole rotolare nel cesto (ivi, p. 50-51).

Al piano performativo si intreccia ovviamente il nodo autobiografico, che vogliamo indagare, come avverrà anche nel prosieguo nel nostro studio, attraverso le dichiarazioni della stessa compagnia, da noi incontrata appositamente. A seguire proveremo a tracciare un’ipotesi di conclusione, vedendo come questo *scrivere con la realtà* sia una peculiare modalità linguistica fra narrazione e teatro.

Teatro da mangiare? è uno spettacolo-contenitore che alterna frammenti che si fanno discorso in un flusso, grazie anche alla cooperazione interpretativa degli spettatori. Tutti i frammenti sono legati a doppio filo con la materia biografica degli autori e in certi casi sono stati già “testati” in alcuni spettacoli precedenti: la storia del loro ritiro in collina e del loro ritorno a teatro, la proposta di Armando Punzo e Cinzia De Felice di raccontare la loro storia (quindi il racconto dello stesso spettacolo al quale stiamo assistendo), Tom Waits tradotto per raccontare del loro amore ma anche, in un’altra canzone che ascoltiamo, la perdita di un loro amico fraterno; ancora: la lettera alla madre e il clown come eredità incarnata di un modo di fare teatro del loro passato.

Stefano Pasquini: da un lato c’erano tutti questi pezzi autobiografici che avevamo raccolto negli anni e dall’altro il compito che ci era stato affidato: raccontare la nostra storia facendo le tagliatelle. Ci siamo immaginati che durante la preparazione arrivano degli amici (gli spettatori) si siedono a tavola e, mentre lavoriamo, ci mettiamo a raccontare alcuni frammenti della nostra vita. Una parte molto forte del racconto è legata alle azioni della tavola, nelle quali emerge la

componente autobiografica più vera e inspiegabile, quella che ognuno di noi si porta addosso scritta sul corpo. In quei gesti – stendere, tagliare, muovere le mani sulla pasta – si nasconde una verità che parla al di là di te. Anche la parola parla di te, ma è la ricostruzione di un reale che ognuno vede a suo modo.

Ricordo che all’inizio, forse per il fatto che eravamo noi stessi ad accogliere gli spettatori e a preparare il cibo in scena, la gente disorientata si chiedeva se lo spettacolo fosse già iniziato, oppure alla fine ci domandavano come avessimo fatto a provarlo in quella forma. In effetti prima del debutto lo spettacolo non lo avevamo mai provato, sapevamo solo che lo avremmo fatto in un granaio con un tavolo da ping-pong e alla luce di una lampadina.

Paola Berselli: Questo lavoro è nato dalla necessità di raccontare i cambiamenti profondi della nostra vita, qualcosa che in quegli anni aveva forse più valore di adesso. È iniziato tutto con la scoperta dell’autobiografia, del lavoro di introspezione. La richiesta di Armando ha acceso qualcosa che era già presente in noi ma non aveva ancora trovato una forma definita, una forma che io considero rivoluzionaria: un piano unico in cui tutti sono presenti insieme. L’abbiamo trovata senza esserne troppo consapevoli, per noi il tavolo era prima di tutto il luogo su cui fare le tagliatelle. Il nostro ruolo cambiava, diventavamo officianti e i racconti autobiografici, ancora un po’ letterari, entrando in contatto con la forma del rito non ci appartenevano più, si distaccavano da noi e dalla nostra vita. Quando leggo la *Lettera alla mamma*, anche grazie allo straniamento della parrucca non sono più Paola ma qualcun altro.

La dimensione autobiografica raccoglie già due sfumature peculiari, grazie all’impasto con l’esposizione teatrale: da un lato abbiamo la memoria del corpo e del gesto (cfr. *infra*, CAP. 14 su Virgilio Sieni) che riemerge come autobiografia archeologica. Qualcosa da ritrovare ripetendo gesti e azioni magari ascoltati o appresi da bambini, ma che è possibile riscoprire nella dimensione collettiva della relazione teatrale. Si assiste quindi a una trasfigurazione in senso rituale: l’attrice Paola sta leggendo una lettera a sua madre, ma lo fa in una dimensione conviviale e ritualizzata, abitando il confine fra rappresentazione e narrazione, un *limen* che trasporta quanto ascoltiamo dalla biografia di chi parla a quella di chi ascolta, dall’individuale al collettivo. Un “passaggio” misurabile al termine di ogni replica, di spettacolo in spettacolo, quando dopo gli applausi, dopo il pranzo o la cena, si creano momenti di dialogo e incontro fra artisti e spettatori, in certi casi già formalmente previsti come prolungamento dello spettacolo, in altri grazie alla formazione di capannelli di persone durante lo smontaggio. La strutturazione di questi momenti è “leggera” ma pur sempre presente e si invertono le parti:

chi prima aveva ascoltato ora racconta, portando esempi legati alla propria memoria. Ascoltiamo Paola Berselli e Stefano Pasquini su due passaggi dello spettacolo:

Dopo *Teatro da mangiare?* abbiamo iniziato a lavorare con maggiore consapevolezza sull'autobiografia. Era come se tutta la nostra vita fosse finita sotto una lente di ingrandimento, come se i momenti di passaggio più significativi – i lutti, i dolori, gli appuntamenti – fossero improvvisamente diventati condivisibili. Così la morte di mia madre divenne il lutto per definizione, quello che accade nella vita di tutti.

PAOLA Quel punto [il racconto di Stefano sulla loro storia d'amore, *n. d. a.*] è forse uno dei momenti centrali, più belli dello spettacolo. Perché a volte lo spettatore rivive la propria storia d'amore, la biografia diventa decisamente collettiva. Quanto tu parli del motorino è inevitabile che tutti dicano: «Ah, sì, il Morini» (Berselli in Marino, 2003, p. 53).

STEFANO [...] Mi ricordo che al debutto a Volterra una ragazza belga venne a dire a Maurizio: Ma sai che anche io avevo un fratello che si chiamava Stefano e che è morto? Queste cose strane e assolutamente casuali, dove c'è coincidenza di fatti e di nomi, sono tutte strade che aprono le autobiografie personali, perché proprio questo succede: piccoli dati, come l'amore degli otto anni, il lavoro da impiegato, le esperienze fatte, il voto preso al diploma, aprono una biografia individuale e collettiva al tempo stesso, dove ognuno ritorna alla propria storia, più facilmente se è della nostra generazione (Pasquini in *ivi*, p. 59).

L'autobiografia come leva per generare zone d'incontro fra chi parla e chi ascolta, e che via via negli anni si avvale anche di strumenti ricorrenti come la scrittura diaristica: i due autori e attori scrivono diari su quello che accade nelle loro vite nei campi e nel teatro; a seguire riprendono in mano i diari, ricomponendone frammenti nei testi degli spettacoli. Il tutto comincia quando Berselli e Pasquini scoprono un diario che teneva il padre di Paola, nel quale trovarono una pagina ricopiata e ripetuta identica (a causa della malattia del padre). La lingua teatrale delle Ariette si arricchisce dunque di uno strumento che, come già la scrittura autobiografica, porta a un'interrogazione sul gradiente di realtà di quanto stiamo ascoltando. Domande che entrano nel computo delle strategie di una scrittura con la realtà che approssima il teatro ai suoi spettatori:

Stefano Pasquini: L'autobiografia è la ricerca di una sincerità impossibile. Partiamo tutti da questa consapevolezza: il nostro è un tendere alla sincerità. È importante ammettere con se stessi che certe cose possono essere raccontate. Chi ascolta forse capisce che ci sono dei "pezzi

di bosco” in cui non è stato portato, ma in qualche modo li può comunque vedere. Per questo quando lavoriamo sul testo cerchiamo di non dire troppo, più si aggiungono dettagli meno chi legge sarà interessato. È una promessa allo spettatore: «Vedrai almeno il doppio di quello che ho detto».

La qualità performativa di una recitazione che si approssima alla quotidianità e l’oggetto autobiografico della narrazione sono gli elementi della scrittura con la realtà delle Ariette. Sono anche procedimenti tipici della “nuova performance epica”, per come è stata definita dalle ricerche di Gerardo Guccini (2004a). Pensiamo alle forme del raccontare, perché «la narrazione di una storia, in altre parole, è sempre anche narrazione della propria narrazione, è sempre cioè straniante [...] ogni testo, spettacolare o non, possiede una dose di autoriflessività, ma la narrazione teatrale lo porta allo scoperto (Nosari in *ivi*, p. 12). Ma pensiamo anche al procedere della scrittura teatrale *strictu sensu*:

L’attore/narratore interagisce col pubblico definendo una fase compositiva caratteristica del ‘teatro narrazione’. Se la “scrittura oralizzata” è una tecnica ben nota ai romanzieri e agli autori drammatici, ciò che qui definiamo come oralità-che-si-fa-testo è possibilità esclusiva di chi – narratore, attore, improvvisatore – condivide con lo spettatore la messa a punto del testo, facendola coincidere con l’esposizione pubblica della storia. In questa fase, il performer assume le indicazioni che emergono dal pubblico e dai propri impulsi, sedimentandole nella narrazione o traendone idee per successivi ampliamenti, tagli, revisioni (*ivi*, p 15).

Pur condividendo alcuni cruciali procedimenti con il teatro narrazione, manca qui un elemento che ci spinge a considerare il lavoro delle Ariette come un ibrido, un oggetto teatrale non identificato. Non c’è infatti un evento storico da raccontare, riattraversare o drammatizzare, fondamento della nuova performance epica, se è vero che il teatro narrazione è attraversato (definito?) dalla «metabolizzazione degli eventi storici in personali forme di memoria» (Guccini, 1999). Ovviamente non è del tutto assente l’elemento storico, ma si trova a coincidere con gli accadimenti minuti delle vite degli artisti che raccontano, con la loro autobiografia.

Per provare a concludere. Usando la sistematizzazione proposta da Guccini (2004b, p. 17), in *Teatro da Mangiare?* possiamo osservare: autori epici che parlano con la propria voce (raccontando di sé e della propria storia), attori immedesimati che accennano alla presenza di altre identità (il clown), attori straniati che manifestano il loro punto di vista (nel dialogo

sopra citato sul rispetto del copione). Mancherebbe il primo elemento: l'autore drammatico che fa parlare i personaggi. Ma se gli attori raccontano e si immedesimano nelle parole, nelle azioni, nelle canzoni, nei gesti tutti presi dalla loro stessa vita, dunque si fanno anche completamente e pienamente autori dello spettacolo, possiamo forse tornare a parlare di "personaggi"? Paola, Stefano, Maurizio, in questo procedimento di narrazione del sé, spettacolo dopo spettacolo hanno costruito un sottile ma presente velo di ri-artificializzazione, nel limbo fra narrazione e rappresentazione. Hanno dato forma a dei "personaggi degli attori": entità organiche sviluppate nel tempo e nel dispiegarsi della vita (Guccini in Guccini, Marelli, 2004, pp. 81-83). Hanno manifestato sulla scena, attorno a tavola e a teatro, esattamente quella cortina di cui parlava Goffman (1959), smascherando e ricostruendo le cornici della *presentation of self in everyday life*.



Illustrazione 2 - ph. Marco Caselli Nirmal

Due ragazzi in accappatoi bianchi stanno al centro dello spazio. Ci guardano entrare, lei lancia un grido e per un istante restano nudi, come due esibizionisti. Buio.

Nel folgorante inizio di *Made in Italy*¹⁶ di Babilonia Teatri sono celate molte delle tensioni che aleggiavano nelle opere di diversi gruppi e che oggi sono divenute lingua comune della scena. È una sorpresa, un atto osceno in luogo pubblico (qualcosa che non dovrebbe stare sul palco, ma eccolo lì), è una messa a nudo del discorso fino al suo nocciolo essenziale, è il disarmo di chi spacchetta la propria identità e la propria lingua e per vedere quello che resta, per capire cosa si può dire una volta che tutto l'inessenziale è stato tolto.

I Babilonia, al debutto dello spettacolo, sono due ragazzi che vivono la provincia italiana del Nord e che pensano al teatro come occasione di incontro, racconto, rielaborazione del tempo presente. Enrico Castellani e Valeria Raimondi sono attivi, oltre che nella creazione di spettacoli, anche in diversi progetti più vicini al cosiddetto teatro sociale, come l'attività laboratoriale nelle carceri. Sono "da soli" ma non rinunciano alla forma gruppo, preferendo i tentativi di scrittura e creazioni indipendenti al tradizionale percorso di chi inizia come attore, e che prevederebbe il diploma in qualche accademia e la ricerca di registi, teatri o compagnie con le quali lavorare. Decidono di formare il loro gruppo ma soprattutto fabbricare ex novo il proprio linguaggio, a partire dall'urgenza del palcoscenico. Un processo comune a molti gruppi nati negli anni Zero, un'eredità che proviene dalle onde lunghe e carsiche dell'avanguardia artistica del Novecento, nel teatro riaffermata e diffusa con forza anche dai gruppi nati nel decennio precedente. Le loro parole, da un'intervista rilasciata nel 2010, chiariscono un'attitudine dai caratteri meno ideologicamente orientati di quanto possiamo pensare e che pertiene all'artigianato teatrale, alla coincidenza fra il contenuto che si vuole condividere e la "forma" di cui si dispone:

Noi abbiamo provato a costruire un linguaggio che fosse nostro fino in fondo, e che ci permettesse di affrontare l'oggi in maniera reattiva. Diversamente da altri canali, altre forme preconfezionate che secondo noi ora non riescono a parlare, il nostro proposito è quello di raggiungere una comunicazione possibile, una condivisione reale. Per moltissimi anni si è combattuta una battaglia contro il linguaggio teatrale, basandosi sul pregiudizio che la parola a teatro fosse un problema costitutivo. Noi abbiamo deciso di bypassare la questione ricercando

16 *Made in Italy*, di e con Valeria Raimondi Enrico Castellani; scene Babilonia Teatri/Gianni Volpe; costumi Franca Piccoli; luci, audio e movimenti di scena Luca Scotton; organizzazione Alice Castellani; foto di scena Marco Caselli Nirmal; coproduzione Babilonia Teatri/Operaestate Festival Veneto; con il sostegno di Viva Opera Circus/Teatro dell'Angelo. Prima rappresentazione 19 e 20 gennaio 2008, Teatro dell'arte, Milano.

una forma personale che contenesse anche la parola. Siamo convinti del fatto che stiamo facendo teatro, e per noi non c'è in corso alcuna battaglia con quella forma comunemente definita rappresentazione (Castellani in AA. VV, 2010).

Negli stessi anni in cui viene creato *Made in Italy*, i due artisti stanno lavorando a *Underwork* (2017), fotografia di una generazione divisa fra precariato e aperitivi, e hanno già debuttato con *Panopticon Frankenstein*, spettacolo che intreccia storie di marginalità e immigrazione con una riflessione sullo sfruttamento spettacolare della sofferenza. Decidono di iscrivere *Made in Italy* alle tappe del Premio Scenario, e lo vincono¹⁷. Da qui prende abbrivio la storia più nota della compagnia e di un modo di *scrittura con la realtà* che ha segnato il teatro degli ultimi quindici anni.

Valeria ed Enrico stanno in scena in piedi, nudi, coprendosi le pudenda. Un'adamitica mela si disegna sul fondo dietro di loro, è una serpentina di luci rosse. Si rivolgono a noi, fermi e frontali, da quella posizione iniziano a urlare parole che immediatamente ci suonano famigliari: «Giuro di dire la verità, nient'altro che la verità, lo giuro [...] giuro davanti a Dio, alla Bibbia, al Corano, alla Patria, giuro fedeltà all'esercito». La ripetizione delle parole è un mantra dall'andamento ritmico da litania, mentre gli accostamenti lessicali procedono per assonanze di contenuto o di semplice omologia fonetica. Così si passa dal giuramento su un testo sacro a «un amore eterno, se non è amore me ne andrò all'inferno» di Ambra, un decennio e oltre dopo *Non è la Rai*. S'imprime una luce da fondo palco e i due si rivestono. Ora si dispongono pronti alla corsa, nella posizione di partenza dei velocisti di atletica, sui blocchi di partenza prima dello scatto. Solo che non scatteranno mai, rimarranno fermi dandosi la voce e proseguendo a gridare i loro monologhi, uno dei quali riportiamo dalla monografia a loro dedicata da Stefano Casi (2013, p. 43).

il padrone è al banco
davanti a lui due amici
il tg riporta la notizia dell'abbattimento del quartiere marocchino a padova
e lui

17 Il Premio Scenario è organizzato dal 1987 dall'omonima Associazione, un punto di riferimento per i gruppi che sono all'inizio. Una cinquantina di soci a livello nazionale concorre a organizzare le tre fasi di selezione, prima regionali poi nazionali, con una finale e il debutto. Possono concorrere compagnie che non abbiano compiuto i 35 anni di età, con progetti totalmente inediti. Cfr. Valenti (2010) e <https://www.associazionescenario.it> (consultato il 30 marzo 2021).

coparli col napalm
coparli tuti
fame 'na bira
marochini de merda
frocì de merda
eto ciavà
albanesi de merda
fioi de putane
to mare roia
pioe ho apena lavà la machina
quela vaca che t'ha cagà
ebreo mori
prodi el volea farghe un monumento
ma se non ghe va mia ben el podea mandarghe so fiola e so moier
cosita i se la violentava a turno
cosita vedemo se dopo el gà ancora qualcosa da ridir_

La bestemmia è spesso pronunciata in dialetto veneto, in una scrittura che è calco delle parole ascoltate nei bar del Nordest. In scena i due tendono i muscoli senza scattare, rifiutano i personaggi, giocano a recitare “dal vero” allontanandosi non dalla finzione ma almeno da alcuni consueti codici di relazione con chi guarda. Attori e attrici semplicemente “stanno”, inventando una forma che tradisce la sua origine di “gioco”, di mascheramento che si distanzia dal vero. Così accadrà in quasi tutti i lavori successivi, come *Pop Star* (2009), la rinarrazione di un testo di Mark O' Rowe recitato dagli attori dentro a tre bare, o in *Pornoboy* (2009), impasto di quanto di più pornografico c'è nella nostra società al di fuori del sesso, dal *Ti faccio vedere come muore un italiano* di Quattrocchi ai plastici degli omicidi famosi (da Amanda Knox a Carlo Giuliani, tutti nello stesso calderone); seguono affondi “a tema” sulla morte e la sua idea (*The End*, 2011), su Gesù e la sua rappresentazione (*Jesus*, 2014), spettacoli che affrontano temi da “ridurre” nell'ora di uno spettacolo teatrale; la vena creativa del gruppo è generosa e procede con incontri e collaborazioni, per esempio con gli orizzonti della giovinezza in *Lolita*, 2013 (prod. Teatro delle Briciole), e con La casa dei risvegli di Bologna per uno spettacolo con i risvegliati dal coma in *Pinocchio*, 2012. Nel 2015, prodotto dallo Stabile del Veneto, debutta *David è morto*, tentativo compiutamente drammatico con in scena veri e propri personaggi, sebbene depotenziati, sabotati da scambi di identità e incastri da teatro nel teatro: fratello, sorella, genitori si raccontano dopo essersi

suicidati, c'è anche un cantante che vorrebbe sfruttare la tragedia per fini spettacolari ma qualcosa va storto e anch'egli mette fine alla sua vita. Lo scarto è notato da Roberta Ferraresi (2016):

La lingua è sempre quella frammentata del quasi-rap che li ha resi celebri, il punto di vista quello tenero e feroce dal cuore della provincia, il riferimento alla logica delle comunicazioni di massa (che qui si arricchiscono del registro dei talent show); [...] la scrittura di Babilonia, facendosi corale, raggiunge punte di efficacia drammaturgica nuove: esplose polverizzandosi nella pluralità di presenza, visione, azione dei quattro diversi interpreti, concedendo molto più margine alle potenzialità di immedesimazione e straniamento (nelle performance a due dei primi lavori spesso prevaleva quest'ultimo polo).

Gli ultimi anni vedono il gruppo impegnato in una personale rilettura della trilogia dantesca più sulle corde del cosiddetto "teatro sociale", ma anche proseguire il percorso di scritture originali indagando la figura del padre e in generale del maschile (*Pedigree*, 2016; *Padre nostro*, 2019, con in scena l'artista, attore e creatore di teatro di figura Maurizio Bercini e i suoi due figli). Il duo veronese torna poi a scavare nell'immaginario malato del nostro tempo attraverso la revisione della forma spettacolo, con *Calcinculo* (2019), dove la protagonista si "limita" a cantare alcune canzoni originali farcite di paure, razzismi, precariati, virando verso il musical¹⁸.

Torniamo a quei due trentenni sui blocchi di partenza, bloccati nei gesti di una corsa che non può mai davvero liberarsi. La stasi, scenica e metaforica, è interrotta da sequenze di ballo sfrenato sopra canzoni che invadono lo spazio sonoro, macrotasselli di un montaggio registico che alterna parole e musiche: in posa natalizia, novelli Giuseppe e Maria, ripetono il *tre* (tre civette sul comò, tre parole sole-cuore-amore, il tridente, le trilogie teatrali ecc.) e liberano la loro energia mimando gesti pornografici sulle note di *Acidò Acidà* dei Prozac +, lui leccando una specie di aureola che si sistema davanti alla bocca, lei ballando senza freni. Ora lei *offre*: «1000 marocchini alla guardia costiera, 30 vu cumprà, un servizio sull'ultima scopata di Lady D», mentre lui descrive con dovizia ecfastica alcune scenette degli stacchetti di Italia 1: «ITALIA 1 in camera con gli occhietti da piscina; ITALIA 1 un down che ride; ITALIA 1 un bambino seduto sul water», e così via, alternando pezzi dialoghi che in realtà assomigliano molto a brevi monologhi di persone che non si ascoltano e incatenano i loro discorsi

¹⁸ Per un racconto esteso degli spettacoli e dei progetti della compagnia si rimanda al sito <http://www.babiloniateatri.it/> (consultato il 10 maggio 2021).

rancorosi. Ballano: in una canzone udiamo Cecilia Cruz sostenere che *la vida sia un carnaval*. Arrivano due sequenze memorabili: le grida di Caressa ci fanno rivivere la finale dei mondiali, Castellani è in scena esagitato e in primo piano. Il suo esultare tradisce una rabbia feroce che lo porta a colpirsi, a cadere a terra supino a petto nudo rantolando, mentre piove una tempesta di coriandoli. Nel mentre il tecnico sul lato, che è sempre stato a vista e ha spostato fari e corde, entra in scena nelle vesti di angelo, indossando una tunica e ali finte. Ora sale l'audio di una cronaca dei funerali di Pavarotti, l'uomo resta a terra a pancia in su, non si muove, la donna siede con occhiali da lutto scuri su una sedia sul fondo. Buio. Quando torna la luce ora è l'angelo a essere a terra esanime e la coppia ascolta l'evolversi del racconto del rito funebre televisivo.

«Dalla pelle al cuore, io voglio ritornare»: sono le parole del tecnico, ponte sonoro che ci porta, come un montaggio cinematografico, verso la scena finale. Sale Venditti, la bellezza dell'amore che redime spazza via tutto e i due attori portano in scena, uno per uno, una famiglia di sette nani di terracotta. Le statuette sono alte come bambini, poco meno di un metro, anche loro “stanno” sul palco e ci guardano, mentre in audio riparte un'elencazione questa volta legata ai numeri e alle quantità di danaro che muovono il sole e le alte stelle, oggi.

Ai fini del nostro discorso risulta particolarmente rilevante questo procedimento di scrittura drammaturgica dal vero e con la necessità di una re-artificializzazione scenica. Stiamo forse descrivendo niente di meno e niente di più che il procedimento artistico e teatrale, ma nel caso di Babilonia Teatri si tratta di una reinvenzione generata dal parossismo dei due elementi: al massimo grado di vicinanza con la realtà, in un scrittura testuale che è quasi un calco, corrisponde il massimo grado di artificialità grazie alla sintassi paratattica (del testo drammatico) ma soprattutto grazie alla recitazione, a come le parole sono portate e dette dagli attori (nel testo spettacolare). L'esito è una scrittura scenica che in prima istanza colpisce gli osservatori e i critici, sia nel caso di testimonianze distese e letteralmente “trasportate” sia pensando ad approcci più sintetici e analitici:

Perché corrono questi ragazzi, da cosa scappano, cosa hanno visto di così terrorizzante? Hanno visto uomini al bar che nella piena legittimità della loro funzione sociale (cioè di “uomini al bar”, categoria che in Italia è considerata pensionabile e dotata di precisi diritti) dicono che bisogna “coparli tuti, coparli col napalm, questi marocchini de merda questi froci de merda”. Applausi. Tra una birra e l'altra. Tra un rutto e una bestemmia. E allora? Niente di speciale.

Tutto normale. Poi, poi, cosa hanno visto, cosa hanno sentito, perché fuggono? Hanno visto uomini comprare altri uomini e altre donne, ma il prezzo dato alle donne era sempre più basso di quello dato agli uomini, piuttosto equivalente a quello di altre merci esposte in discount. E poi? Poi hanno visto un servizio di Briatore tra i lebbrosi. Vero? Finto? Finto ma come se fosse vero. E che altro? Hanno letto un annuncio in cui un uomo cercava una signora “no bulimica no anoressica no nera non est no sud america no marocco no algeria no turchia no cina no sud no handicap” ma “amante del presepe” ed era, quest’uomo, anche molto deluso e incazzato per le conseguenze di un precedente “acquisto” andato male (la fidanzata di prima, che gli era costata tanto, l’aveva lasciato dopo soli otto mesi) (Ippaso, 2008).

Ma questi temi facili i nostri due artisti ce li montano con ammirevole abilità nel comporre insensate filastrocche di idiozie pluritematiche con ritmi vorticosi nell’espressività diretta di una scena di tubi luminosi, tra musiche a pioggia: una sorta di videoclip recitati dal vivo che cedono alla vena documentaristica nella proposta di un insensato servizio televisivo sui funerali di Pavarotti, ma si esaltano in raccolte di giuramenti più o meno rituali, di autointerviste, di giochi di parole, di fantasiose antologie regionali della bestemmia e annunci pubblicitari in uno sfrenato gioco sulla nostra idiozia quotidiana (Quadri, 2008).

Alcuni critici mettono l’accento sul procedimento di scrittura, delineando quel percorso che permette di registrare gli accadimenti del reale, con il piglio giornalistico di chi schiaccia il tasto “Rec” sul registratore, sbobina e poi rielabora le testimonianze. Si nota, anche nelle cronache, il doppio binario da noi sottolineato, fra “fedeltà” e trasfigurazione, sia a livello di restituzione testuale sia nella recitazione:

Tutto vero, tutto documentato. Valeria e Enrico li hanno raccolti aprendo le orecchie e facendo attenzione a quel che si dice in giro. Frequentando bar, pizzerie, fast food, campi sportivi, leggendo le rubriche degli annunci sulla free press, muovendosi per la strada. Poi li hanno montati in lunghe litanie, in filastrocche, in cataloghi di volgarità da cui l’abitudine, il consumismo generale, la ripetitività ci hanno anestetizzati. Ne esce un’Italia scontata eppure inaspettata, un’immagine linguistica impressionante, caustica, molto divertente. Se non fosse tragica (Canziani, 2018).

Una bestemmia ha il peso di una bestemmia certo, ma una bestemmia ripetuta mille volte come intercalare perde la sua carica di negatività, di blasfemia; un insulto ed un vilipendio alla dignità di un immigrato o di uno straniero pesa sulla coscienza di chi lo pronuncia e di chi lo ascolta, ma si fa leggero, comico, grottesco se ripetuto tra una pizza e l’altra, centinaia di volte. In un

gioco scenico cinico, ironico, a tratti doloroso, che smaschera quel drammatico meccanismo sociale e culturale per il quale ci si abitua a tutto in Italia, basta poterlo ripetere abbastanza a lungo perché sembri normale.

[...] Non c'è mimesi, non c'è immedesimazione: i due personaggi sul palcoscenico, Valeria Raimondi e Enrico Castellani (anche creatori dello spettacolo), divengo ad ogni quadro un'icona, un simbolo, non interpretando alcun ruolo ma facendosi di volta in volta veicolo dei ruoli altrui, pescati nella bottega sotto casa, nel bar all'angolo. Con voci atoniche, cantilenate, riportano sulla scena, quasi vomitandoli, i pensieri della gente comune, che in veneto, come in molte regioni italiane, usa il dialetto per esprimersi, specie a riguardo di donne, *sghei* (soldi) e *marocchini* (Guiducci, 2018).

La recitazione monocorde, senza i mezzi toni tipici delle scuole interpretative drammatiche è in effetti un marchio di fabbrica che ricorre in tutti gli spettacoli, e che si sviluppa a partire dalle origini del gruppo. Nella monografia a loro dedicata da Stefano Casi (2013), viene proposto un acuto accostamento non tanto con la corallità da stadio o paragonando questa recitazione alla prosodia del rap, bensì avvicinandola al cantilenare dei bambini, quando ripetono a memoria versi imparati a scuola. Apprendiamo leggendo che tale chiave recitativa nasce dal lavoro sul campo durante i laboratori di teatro nelle scuole: «la recitazione cadenzata all'unisono, era, per loro, il modo più semplice per gestire i gruppi di bambini» (ivi, p. 70). Anche qui la scelta è molto meno ideologicamente progettata di quanto non si pensi: è una recitazione che non interpreta ma dice, che non rappresenta ma presenta e lo fa per motivi di efficacia laboratoriale. Una lingua che, a conti fatti, nasce dentro all'artigianato del teatro e solo in seconda battuta viene adottata e “scelta” negli spettacoli. Come già detto: il gradiente di realismo del testo drammatico (con parole ascoltate, trascritte e montate) richiede una trasfigurazione finzionale di pari grado.

A questo punto ci si potrebbe domandare se tale procedimento finisca per riportare al centro l'idea stessa di personaggio, nelle figure dei due “dicatori” Enrico e Valeria, veri e propri “super-personaggi” (sopra gli spettacoli, lungo le diverse opere). Leggiamo una loro dichiarazione di poetica, che in qualche modo risponde:

Spesse volte abbiamo la netta impressione che la parola abbia un potere deflagrante.

Che i nostri corpi sulla scena non abbiano la possibilità di raggiungere un grado di verità e di violenza in grado di eguagliare la porta della parola.

Il peso specifico delle parole risiede nella modalità con cui vengono accostate e nell'atteggiamento con cui vengono dette.

Nel dire noi ci trasformiamo in una sorta di maschera contemporanea.

A parlare non è quasi mai l'attore e non è quasi mai la persona.

È una maschera che si fa portavoce di un sentire e di un pensare per consegnare ad altri la sua esperienza della realtà è del mondo.

La rappresentazione della realtà passa quindi attraverso una rielaborazione del parlato.

Attraverso il lavoro sulla lingua che ci permette di costruire dei testi che possono essere assimilati a dei rap, delle filastrocche, degli elenchi e dei tormentoni.

Una forma di scrittura intimamente connessa alla recitazione adottata sulla scena.

Recitazione atonale che prende forza grazie alla scrittura ritmica e sincopata.

Recitazione che risponde all'esigenza etica di non stare mai sulla scena fingendo di essere qualcun altro (Babilonia Teatri in Casi, 2013, p. 169).

Il procedimento poetico si configura allora come una danza fra dismissione della finzione e suo recupero. È la dimostrazione “sul campo” dell'impossibilità e della contemporanea necessità del personaggio nel teatro di oggi: Enrico e Valeria ballano per davvero, si divertono, non mimano: è tutto vero ma è anche rifatto. Sono loro e siamo anche noi, di carne e di “plastica”. Il finale di statuine di gesso mute, con l'elencazione dei dati quantitativi delle transazioni della nostra società, chiude il cerchio e torna in qualche modo all'inizio, alla visione di due ragazzi che si denudano e restano immobili nella posizione di scatto per una corsa che non c'è.

Potrebbe essere un discorso sull'afasia, sull'impossibilità di dire. Invece è un finale che ci ricorda come a volte sia meglio smontare tutto e rifarlo, per ricominciare, anche col teatro.



Illustrazione 3 - ph. Felisia Santagata

Siamo in piazza, dove ci è stato dato l'appuntamento per l'inizio dello spettacolo. Siamo un festival di teatro, in Italia e d'estate e sta per iniziare *Dominio Pubblico*¹⁹, siamo qui con quel misto di diffidenza e curiosità di chi immagina già cosa aspettarsi da un lavoro che avviene in cuffia e di cui si parla molto; vediamo molte facce note fra il pubblico, molti addetti ai lavori. Indossiamo le cuffie e una voce ci mette a nostro agio, ci invita a prendere posto nella piazza, alla giusta distanza dagli altri, ma non troppa; mentre aspettiamo ascoltiamo una melodia dal Flauto Magico. La voce inizia a farci delle domande, a ripetizione una dopo l'altra: sei venuto solo? Hai comprato un paio di scarpe, recentemente? Devi ai tuoi genitori le cose che sai? Hai mai ucciso un animale che non sia un verme? Chiami casa il luogo in cui vivi? Ricordi l'odore di cucina dei tuoi nonni? Alle domande si può rispondere sì o no, in base alla risposta ci viene chiesto di spostarci nella piazza, come in un grande gioco di ruolo dove osserviamo in tempo reale le "mosse" degli altri, anche per capire se si tratti di concorrenti o compagni di squadra. Sei stato in scuola privata? Ci sorridiamo, ammicchiamo, notiamo chi si è spostato da quella parte o dall'altra, ora ci chiedono se abbiamo un reddito alto, medio o basso. Il gioco continua e al divertimento si sovrappongono constatazioni legate alle classificazioni sociali, lievi ma presenti: sei nato in questa città? Spostati a destra. Sei nato in Italia? Spostati al centro. Sei nato all'estero? Spostati a sinistra. Chi è nato qui indossa delle pettorine fornite dagli operatori, chi è nato fuori ne è sprovvisto. Hai mai seguito uno straniero in città? Hai mai rubato un numero di telefono? Sei parte di una minoranza? Ci sono distanze incolmabili, lo pensi? Ci viene chiesto di salutare, di "fare ciao", e tutta la piazza saluta silenziosa. O meglio, una parte di piazza con le cuffie saluta qualcuno di invisibile: deve essere questa l'impressione che suscitiamo visti da fuori. I gruppi sociali creati e sciolti (ma avremo detto la verità? Quanto avremo "finto" le identità?) ora vengono ricostruiti ad arte, in una sorta di vero gioco di ruolo. Leggiamo le parole di Rodolfo Sacchettini, scritte dopo una replica al festival di Terni:

19 *Domini Públic*, creazione, regia e voce (versione spagnola) di Roger Bernat / FFF; Creación, Dirección y Locución (en castellano): Roger Bernat/FFF. Studenti collaboratori alla creazione: Adriana Bertran, Aleix Fauró, Anna Roca, Sonia Espinosa, Tonina Ferrer y Maria Salguero. Selezioni musicali, montaggio e missaggio: Juan Cristóbal Saavedra Vial. Fotografia di Txalo Toloza, dirección técnica di Txalo Toloza; disegni di Marie-Klara González. Coordinamento di Helena Febrés. Coproduzione di La Mekánica / APAP (Advancing Performing Arts Projects), Teatre Lliure, Centro Pàrraga y Elèctrica Produccions. Prima rappresentazione: 10/04/2008, Teatre Lliure, Barcelona.

gli spettatori indossano delle cuffie e ascoltano una raffica di domande ad ampio raggio che spaziano dai propri usi e costumi, passioni e abitudini, alla condizione sociale, fino alle aspirazioni. Ogni spettatore risponde muovendosi verso i lati della piazza, alzando un braccio ad esempio, o ancora compiendo dei gesti suggeriti dalla voce in cuffia, dando così vita a una sorta di sondaggio su scala tridimensionale. Oltre a compiere la propria scelta, ogni spettatore può osservare contemporaneamente gli spostamenti di tutti gli altri, assistendo in diretta a quella che se non è una sorta di visibile "stratificazione" sociale, è almeno un'indicazione sui consumi comuni e sulle sommarie generalità della piccola comunità di spettatori, che appare così a tratti un organismo impressionante per omologazione e similarità. I movimenti che gli individui compiono vanno poi in maniera inavvertita e inconsapevole a comporre altre azioni che precisano una storia; in particolare si dà vita agli scontri tra polizia e manifestanti, gruppi ottenuti a partire da una ulteriore suddivisione del pubblico al quale è rivolta una domanda sul proprio luogo di nascita.

Il lavoro di Bernat riesce così a trasformare la piazza in un grande "gioco di ruolo". E questo tipo di gioco ondeggia tra un divertente coinvolgimento del pubblico e un senso di crescente impotenza: la folla si sposta continuamente al ritmo incalzante - quasi drogante - delle domande, a cui sembra come obbligata a rispondere (Sacchetti, 2009).

In piazza ora "diventiamo" poliziotti o manifestanti, vittime o carnefici, senza averlo scelto né voluto ma grazie a un meccanismo stocastico: "per gioco" schiacciamo a terra un manifestante, gli leviamo il respiro e lo vediamo morire. Oppure muoriamo, o protestiamo, o conteniamo la folla. A distanza di diversi anni così ne ha scritto Matteo Boriassi, partecipante al laboratorio "Bologna Teatri", condotto da chi scrive con Massimo Marino, in occasione della replica bolognese²⁰ dello spettacolo:

Le domande che ci vengono trasmesse ci fanno dividere, fare gesti, chi va a sinistra e chi a destra. Spesso si forma un gruppo, con alcuni che ne rimangono fuori, ai margini. Tutti avanzano verso la parte destra, a quattro passi alla volta. Poi si girano e vedono me da solo, unico rimasto indietro. Saluto. Le cuffie ci isolano pur essendo in mezzo agli altri, ognuno è solo con le proprie scelte. Rispondere alle domande ci dà l'illusione di appartenere a qualcosa, di essere quello che formuliamo. Quando poi ci dividono in guardie e prigionieri la finzionalità del meccanismo si palesa. Ora sono un poliziotto. Questo ruolo mi svela come io non sia quello

20 31 marzo 2018, nel contesto de *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, progetto a cura di Cristina Valenti, in collaborazione con Carmen Pedullà, Bologna, 29-31 marzo 2017, https://archivi.dar.unibo.it/files/old_dar/web/teatro-partecipativo-bernat.html (consultato il 14 dicembre 2020).

che le domande descrivono, ma che al massimo posso solo rappresentarlo (Boriassi in AA. VV., 2018).

Il gioco procede fino al “rispecchiamento” finale, un *coup de théâtre*: veniamo fatti entrare in una stanza al chiuso, su uno schermo vediamo dei soldatini in uno scontro di piazza, la rappresentazione di quanto siamo stati chiamati a mettere in scena. Ci “rivediamo” a giochi fatti, ci domandiamo quanto siamo stati manipolati, ci chiediamo quanto le nostre azioni siano state scritte osservando il nostro comportamento sociale (cfr. *supra*, parr. 5.4), siamo inevitabilmente spinti a ripensare a tutte le nostre azioni: a come abbiamo risposto, al grado di sincerità, ai gesti che abbiamo scelto, alle “scelte” che abbiamo (o meno) operato.

Roger Bernat è uno dei più influenti sperimentatori dell'estetica relazionale a teatro (cfr. *supra*, PARR. 3.1.2), è noto per i spettacoli partecipativi ma anche per avere organizzato incontri e percorsi fuori formato. Dal 2008 in avanti i suoi spettacoli hanno chiamato sempre in causa gli spettatori come partecipanti di eventi in cui si riflette sul senso del vivere collettivo, sui raggruppamenti sociali, sui simboli depositati dalla storia. Nel 2009, come un atto fondativo della sua poetica, ha curato insieme a Ignasi Duarte una preziosa pubblicazione sullo spettatore, aprendo prospettive di pensiero sulle declinazioni della relazione teatrale vista come gioco, ma anche immaginando uno spettatore tifoso, fan, *prosumer* e *utente*, riallacciandosi alle avanguardie storiche (Bernat, Duarte, 2009). Bernat si è inventato opere processuali in cui l'imputato è Amleto e i giudici sono gli spettatori, chiamati a prendere parte e fare domande (*Please, continue (Hamlet)*, 2011), in seguito ricostruzioni di licenziamenti dal taglio documentario in cui il pubblico “doppia” i diversi personaggi alzandosi dalla sedia e recitando un copione mandato in tempo reale come sottotitolo (*Numax-Fagor-Plus*, 2014), e ancora azioni di arte partecipata nelle quali un modello del parlamento cileno è stato trasportato per le vie di Santiago (*Desplazamiento del palacio de la Moneda*, 2014), operazione dall'alto valore simbolico in un quartiere periferico, incontrando le comunità di attivisti locali²¹. I suoi spettacoli tendono in maniera asintotica alla realtà: come è noto ogni spettacolo possiede un doppio regime, essendo sia accadimento materiale (persone in carne e ossa, corrente elettrica per i proiettori, soldi per un biglietto ecc.) sia evento dal valore simbolico (ciò di cui parla lo spettacolo, ciò a cui rimanda); le opere della compagnia del

21 Per una panoramica dei lavori di Bernat e della sua compagnia FFF (The Friendly Face of Fascism) si rimanda al sito dell'artista catalano (<http://rogerbernat.info/en-gira/>, consultato il 15 dicembre 2020) e alla disamina proposta da Carmen Pedullà (2015) sulla rivista *Antropologia e Teatro*.

catalano, chiamata significativamente FFF (The Friendly Face of Fascism) tendono a riavvicinare il regime allegorico dell'arte con quello effettivo della vita quotidiana, al punto da mescolarli e a renderli non del tutto distinguibili. Il teatro di Bernat, a cominciare da *Dominio Pubblico*, spettacolo che ha avuto una diffusione internazionale con centinaia di repliche, è particolarmente significativo per la sua qualità di evento ludico. Noi torniamo a teatro per giocare, e non si tratta solo di un gioco di parole: non ci limitiamo a osservare i panni di qualcun altro ma li "giociamo" in prima persona, li assumiamo, e così forse ne comprendiamo le ragioni. È un procedimento inscritto negli stessi caratteri del teatro, nella sua origine ma anche nelle diverse reinvenzioni, dal rinascimento al teatro borghese alle rotture del Novecento. Il teatro partecipativo di Bernat riporta questo tratto nel qui ed ora di una relazione teatrale che ha dimenticato la sua vocazione a giocare, a mettere in discussione le identità e così contribuire a sfumarle. Seduti in platea e semplicemente osservando un personaggio è diventato molto difficile giocare; allora ci alziamo, ascoltiamo degli ordini in cuffia, fingiamo di essere poliziotti o manifestanti. Certo, c'è sempre qualcuno che ci sta dicendo cosa fare e come farlo.

È giunto il momento di dare la parola allo stesso Roger Bernat, da noi intervistato appositamente:

Come spettatore il ricordo più forte del teatro, di quando ero bambino, riguarda il rapporto fra me e gli altri spettatori, non è in relazione con la scena. Mi ricordo benissimo l'arrivare a teatro, l'alzarsi, le risate della platea... nel teatro esiste un asse che chiamerei "orizzontale" che è sempre stato molto importante, ma che forse non abbiamo discusso non a sufficienza. Lo diamo per scontato, non abbiamo pensato che ci fosse bisogno di "lavorarlo" artisticamente. Sto parlando dell'asse della relazione fra attore e spettatore. Eppure queste regole riguardano il nostro vivere sociale, nella società di tutti i giorni... dobbiamo prendere posizione, dobbiamo dire qualcosa su questo!

Come scrive in modo puntuale Carmen Pedullà (2016), il gioco del teatro di Bernat, le sue regole riescono a fare riflettere i partecipanti sui diversi frame in cui siamo immersi, perché le griglie dei giochi finiscono per ricordare quelle della società:

gli spettacoli della compagnia si traducono in sofisticate architetture progettate per e con gli spettatori, creando un frame di istruzioni e di domande tali da orientare l'individuo – non

dissimili dalle procedure utilizzate dagli user all'interno del web – chiamato così a riflettere criticamente sulle sue azioni e, di conseguenza, sul suo ruolo all'interno degli ingranaggi sociali.

Di nuovo Bernat:

La nostra epoca sembra avere un mandato specifico, un imperativo che subiamo tutti: partecipa! Nei lavori artistici di partecipazione degli anni 60 e 70 si invitava il pubblico a partecipare anche come forma di emancipazione e disinibizione. Nel teatro di questi anni, almeno nel teatro che io cerco di fare, dovrebbe avvenire il contrario: c'è un invito alla partecipazione che punta all'inibizione. La società attuale dice: esprimi quello che pensi! Non censurarti! Ma l'invito alla disinibizione è tendenzialmente fascista. Racconta quello che senti! No, io voglio vivere in una società con persone che siano capaci di inibirsi, non mi interessa la disinibizione, non mi interessa cadere in questo malinteso post sessantottino. Credo che *Dominio Pubblico* generi una sensazione di solitudine, il sentirsi individui in mezzo alla moltitudine, quando si capisce che le tue decisioni non sono condivise dalle persone che ti stanno attorno. Le fantasie comunitarie del secolo scorso ci hanno portato a situazioni deliranti, da un lato alla necessità di uniformità, le sfilate, gli ordini fascisti, fino alle fantasie di comunità disorganizzate ma basate sul consenso della danza del ventesimo secolo, da Laban a Judson Church. Fenomeni che si basano sullo stesso principio: comunità, come quelle fasciste, che si costruiscono perché al loro interno vige una predisposizione all'ordine. Le nostre società hanno rifiutato questa idea di sentimento comunitario, i nostri spettacoli vorrebbero ricostruire uno sguardo critico su queste voghe "comunitariste".

Se il teatro ha qualcosa di specifico è la sua capacità di riflettere sui meccanismi comunitari, sul vivere insieme ad altre persone. Facendolo nel qui ed ora. Viviamo scissi in due mondi: il mondo dello schermo, che è qualcosa che accade da un'altra parte, non qui. Dall'altro il luogo del corpo, qui, dove viviamo. Ho la sensazione che il ventesimo secolo abbia moltiplicato questa sensazione di un mondo diviso in due parti. Il mondo degli schermi assomiglia molto al dispositivo wagneriano, è un suo perfezionamento: noi spettatori al buio ci lanciamo nel sogno della finzione. Ma questo meccanismo di finzione oggi lo generiamo con un cellulare, seduti in metropolitana, non c'è più bisogno del buio, del teatro, dell'orchestra! Se il teatro vuole lavorare su uno specifico, forse non deve pensare a una scena che funziona come uno schermo, ma deve sporcarsi le mani, nel qui ed ora. Qui ed ora siamo io e te, nella stessa stanza, a farci domande e rispondere. Stiamo quindi lavorando con gli stessi identici strumenti della società attuale, ma cerchiamo di raggiungere una diversa consapevolezza "etica". Sì, è pericoloso ma ne vale la pena.

Cruciale è dunque la recuperata capacità di “giocare”, strada maestra per prendere coscienza delle regole del gioco stesso. Giocando vediamo le regole e, a gioco finito, potremmo riconsiderarne la filigrana, svelandone il funzionamento. Così si apre la strada per mettere in causa le regole del vivere sociale, anche e soprattutto quando queste si presentano in forma di gioco? Sulla cartina al tornasole del nostro divertimento si imprimono anche i condizionamenti e le manipolazioni, siamo gioiosamente tornati a giocare e a partecipare ma la catarsi del sentirci flusso collettivo ci viene sottratta, la rousseauiana festa si trasforma in *festa mesta* in cui ci sentiamo soli. Forse così torniamo a essere spettatori che coltivano un dubbio, spettatori “amletici”, come li chiama acutamente Roberto Fratini Serafide (2008), teorico e critico, dramaturg che lavora insieme a Roger Bernat fin dal primo spettacolo. La chiosa di questo attraversamento di *Dominio Pubblico* la lasciamo a Fratini e a Sacchettini, in due testi che sembrano corrispondersi nel cercare di sollevare la questione del gioco come grimaldello per crisi e il dubbio:

Tempi duri per il pubblico: tramontate le metafore comunitarie, lo spettatore ridiventa (tragicamente) se stesso, attivamente cosciente della difficoltà di essere un simbolo o una metafora della verità precisamente perché la scena che ha di fronte, sempre più scarna, sempre meno “persuasiva”, ha rinunciato a essere simbolo o metafora di una menzogna. La partecipazione *fa problema in sé*. Il rituale, per così dire, fallisce precisamente per dimostrare che a un livello etico il fallimento o il pervertimento di dinamiche che si pretendono comunitarie è necessario alla maturazione di una coscienza realmente sociale; e che a un livello poetico lo spettatore partecipativo, messo scrivere da solo il suo ruolo di spettatore, è l’ultimo Amleto di una lunga genealogia del dubbio. Per questo, laddove nei formati all’uso l’inefficacia performativa di quello spettatore, le “carenze” delle sua prestazione godono di una specie di sconto poetico (al contrario: il fatto che finga così male è un’ulteriore garanzia del miracoloso contributo alla verità che rappresenta con la sua presenza), nel teatro di Roger Bernat quella stessa inefficacia è essa stessa il motore di un’imprescindibile, amletica presa di coscienza delle possibilità, e delle impossibilità, implicite nello statuto di spettatore, cittadino, uomo. Laddove i formati di partecipazione all’uso cercano di eliminare o ignorare o sottovalutare tutto ciò che impedisce l’esperienza di un assoluto, di un’immersione totale e medianica (che risulta a volte, purtroppo, totalitaria e mediatica), Roger Bernat invita lo spettatore a una vera e propria teoria della relatività, all’esperienza poetica e non sempre consolatoria dell’insufficienza e del dubbio (Fratini Serafide, 2014).

È questa una direzione che può aprire davvero sottili e interessanti strade, perché punta su un senso ludico del teatro, provando ad aggirare i meccanismi della “fiction”, che pure si diverte a riprodurre, portando continuamente lo spettatore a interrogarsi sul suo trovarsi in un determinato luogo e tempo, e spingendolo a discutere i meccanismi di eterodirezione che lo circondano.

La riflessione è ancora aperta e per nulla facile. C'è da capire soprattutto la direzione che può prendere questo tipo di sensibilità, e quale tipo di immaginario può smuovere. La strada è certamente molto affascinante, seppur complessa e piena di rischi. Ne vengono in mente alcuni: il grado di seduzione può salire facilmente oltre la soglia della reale necessità, aumentando di divertimento e perdendo di sostanza; una sorta di sguardo democratico gettato sull'arte può creare equivoci populistici che fanno leva su ambigui e generici concetti di “creatività di massa”; ebbrezze mosse da intelligenti dispositivi possono generare dinamiche consumistiche trasformando il teatro in una sorta di luna park. “Consumo dunque sono”, afferma appunto Bauman, individuando proprio nella scelta consumistica l'opzione che più si oppone a quel teatro che nella singolarità degli spettatori, nel loro essere prima di tutto individui, ripone il suo motore primo, per poi creare una comunità plurale e un piccolo, provvisorio - e forse utopico - irriducibile “noi” (Sacchetti, 2009).

Discorso grigio di Fanny & Alexander. Eterodirezione e postproduzione



Illustrazione 4: - ph Enrico Fedrigoli

«Tra pochi minuti il Presidente parlerà alla nazione». In *Discorso grigio*²² udiamo una voce in audio che ci introduce quanto vedremo, mentre una trama di ticchettii elettronici accompagna l'azione, come un countdown a orologeria. L'attore esegue gesti che si inseguono e si affastellano senza la possibilità di depositarsi, susseguendosi a grande ritmo uno dopo l'altro: scrollamenti di braccia, tremolii di spalle, singulti del viso sul quale si disegna l'espressione della sorpresa. Marco Cavalcoli in scena è attraversato da una teoria di voci, riconosciamo modi lessicali notissimi di politici («sono qui a parlarvi con umiltà» «ho scelto di scendere in campo») e gestualità di personaggi noti che abbiamo già visto nei comizi, nelle interviste, nelle tribune televisive; Il Presidente indossa grandi cuffie, sembra prepararsi, è in camicia bianca e cravatta scura, un abbigliamento neutro d'ordinanza. Delle ventate elettroniche cosmiche si tramutano in riff accennati distorti, che confezionano l'atmosfera caricandola di inquietudine, come se qualcosa di grave stesse per accadere, come se covasse un'incipiente evento traumatico. Le braccia si agitano, la gesticolazione aumenta, lui tira fuori la lingua, poi un ritmo sincopato sonoro copre tutto e porta il buio.

La “bottega d'arte” Fanny & Alexander nasce a Ravenna nel 1994 per volere di Chiara Lagani e Luigi De Angelis, allora poco più che adolescenti. La coppia, il doppio, la visionarietà di chi crede fermamente nella possibilità di “attraversare lo specchio”, come Alice di Carroll: sono queste alcune delle parole che ricorrono fra chi ha accompagnato e raccontato i loro lavori fino dagli esordi, caratterizzati da un riassetto degli elementi della scrittura di scena, dall'invenzione di dispositivi architettonici di visione e racconto (teatri anatomici, spazi double-face, ma anche “spazi trovati” come discoteche e altri luoghi non teatrali), riferendosi al cinema e alla letteratura (Bergman su tutti), chiedendo la partecipazione non di semplici spettatori ma di veri co-creatori, qualcuno che «anziché assistere a un processo, parteciperà all'indagine, chiamato a colmare con il proprio gesto emotivo e intellettuale quel vuoto che gli è dentro e di fronte» (Ventrucci in Fanny & Alexander, 2006, p. 11; cfr. Molinari, Ventrucci, 2000). *Discorso grigio* fa parte di un ciclo di spettacoli, i *Discorsi* (2011/2014) attorno alle retoriche pubbliche: la politica, l'educazione, lo sport, il denaro²³. Il percorso è anche una

22 *Discorso grigio*, ideazione Luigi De Angelis e Chiara Lagani; drammaturgia di Chiara Lagani; progetto sonoro The Mad Stork; regia di Luigi De Angelis; con Marco Cavalcoli; annunciatrice Chiara Lagani; registrazioni Marco Parollo; abito di scena Tagiuri Abbigliamento; oggetti di scena Simonetta Venturini; maschera Nicola Fagnani; organizzazione e comunicazione Ilenia Carrone; amministrazione Stefano Toma; produzione E / Fanny & Alexander; prime rappresentazioni: 5 e 6 luglio 2012, Teatro La Cucina, Milano (festival Da vicino nessuno è normale).

23 Per una puntuale teatrografia si rimanda al ben curato sito e archivio online della compagnia: <https://fannyalexander.e-production.org> (consultato il 31 aprile 2021)

riflessione sull'attore, sulla recitazione e sull'arte, sulla possibilità che un atto artistico produca effetti nella realtà dopo averla osservata e assorbita. Chi è l'attore, oggi? Quanto la sua azione si deve mescolare, fino a confondersi, con i meccanismi retorici e narrativi dell'intrattenimento, dei mass media, della politica, della comunicazione? Per la prima volta nella storia del gruppo, i Fanny & Alexander fanno i conti con una materia direttamente prelevata dall'attualità, se ne fanno investire per restituirla mutata. Non è però la prima volta che il gruppo procede per cicli spettacolari, una vocazione "atlantica" dispiegata in due maestosi progetti: il ciclo *Ada*, dodici "momenti" dal 2003 al 2006 fra spettacoli, concerti, installazioni per attraversare le relazioni, i desideri, le attrazioni dei fratelli Ada e Van, secondo la linea dell'incesto, ma anche per scrutare il rapporto fra chi guarda ed è guardato, letteralizzando uno dei temi del romanzo di Nabokov nella relazione fra attore e spettatore (cfr. Majorana, 2020); il ciclo *OZ*, dal 2007 al 2010, nove "occorrenze" fra spettacoli, performance, concerti ispirati al *Mago di Oz* di Frank L. Baum: al centro il rapporto fra potere e rappresentazione, fra viaggio come scoperta e desiderio e manipolazione, con il personaggio di Him, un piccolo Hitler ripreso da Maurizio Cattelan, a rappresentare il truffatore Oz; fino al recente percorso dedicato alla tetralogia *L'amica geniale* di Elena Ferrante (2017/2019) e alla vita e alle opere di Primo Levi (*Se questo è Levi*, 2019). Efficaci e di carattere introduttivo sono le parole di Rodolfo Sacchettini (2020), che ci introducono nei mondi linguistici del gruppo di Ravenna:

Il "cinema teatrale" di Fanny & Alexander in realtà è una pellicola scomposta, che serve soprattutto ad immergere lo spettatore dentro l'immagine. Si cerca di offrire la possibilità di "attraversare lo specchio", citando Lewis Carroll, uno degli autori più importanti per Fanny & Alexander, o di precipitare nel proprio inconscio, vedendo per un attimo l'invisibile, come se la scena fosse una macchia di Rorschach, altro riferimento da non dimenticare. L'obiettivo è riuscire a creare sul palco un'immagine vivente che sia estremamente densa e dentro la quale sia fissata l'impressione e la memoria degli eventi, secondo le parole di Aby Warburg, il terzo e più importante riferimento iconografico, citato con costanza dalla compagnia soprattutto per *Mnemosyne Atlas*.

Negli ultimi anni e a partire dagli spettacoli *Dorothy. Sconcerto per Oz* (2007) e *West* (2009) una particolare modalità creativa attraversa tutte le produzioni della compagnia, l'"eterodirezione" degli attori e delle attrici. Si tratta di un meccanismo recitativo che influenza anche la modalità di composizione drammaturgica: chi è in scena viene

“comandato” in cuffia, gli viene detto cosa dire e che cosa fare. In un auricolare passa la traccia verbale, che l’attore o l’attrice dovrà ripetere tale e quale, nell’altro è mandato un catalogo gestuale, formulato in un codice condiviso. Anche in *Discorso Grigio* Marco Cavacoli recita *eterodiretto*: fra l’ordine impartito e la sua esecuzione non c’è infatti possibilità di “agio”, perché semplicemente manca il tempo per un accomodamento in una predefinita maschera finzionale:

il Presidente è colto dal dubbio, tentenna, è difficile capire se stia parlando a una folla, o tra sé e sé – sembra ricordare quei tipici fuori onda dei politici italiani durante le trasmissioni televisive, odierne *agorà* nostro malgrado. Fortemente sottomesso alla voci che lo attraversano fino a trasformarlo in una sorta di marionetta impazzita, il Presidente ora ipnotizza la Nazione con un discorso fatto di soli gesti: “scalda pugni”, “impazienza”, “vorrei dire”, “saluta la tribù”, “indica Obama”, “tacco flamenco”, “Berlusconi”, “scrolla spalle”, “De Gasperi”. Sono gesti codificati, frenetici, esagerati, alcuni nuovi e altri, invece, che ritornano da West (Fadda, 2016).

L’attore dunque è eterodiretto da una traccia audio che, a seconda dei casi, può essere prodotta in tempo reale (attraverso l’impartizione live degli “eterodirettori” in regia, che “mixano” gli ordini sussurrandoli al microfono e misurandone gli effetti in tempo reale attraverso la risposta dell’attore in scena) oppure può essere registrata e consegnata a chi dovrà eseguirla, modificata in alcuni dettagli di replica in replica, come nel caso di *Discorso grigio*. La ritmica della traccia è talmente serrata da rendere impossibile un suo apprendimento preventivo, ci si potrà al limite allenare alla velocità di esecuzione, dal momento che sono richiesti tempi di reazione serrati. Sull’operatività concreta della componente “gestuale” della scrittura ascoltiamo Chiara Lagani, da noi intervistata appositamente per questo studio:

Abbiamo un elenco di gesti nominati che a volte passano da uno spettacolo all’altro, e sono per noi un patrimonio, un vero e proprio archivio di gesti che va crescendo di spettacolo in spettacolo. Alcuni sono troppo caratteristici per fare il salto, altri invece possono e devono diventare bagaglio di tutti, anche gesti personali forniti dall’attore. Scriviamo di solito un copione a posteriori, anche in *Discorso Grigio*, i miei testi teatrali sono sempre a posteriori. Nei copioni registriamo quanto è avvenuto e si è fissato, anche per praticità dell’attore, che magari vuole rivedere un punto specifico dello spettacolo. Vorrei pubblicare alcuni testi, ma devo ripensare alla scrittura, affidandomi ad forma crittografica o comunque geroglifica.

Torniamo sulla scena. La luce sale dopo che il buio aveva inghiottito il Presidente, ora indossa anche una giacca e rientra con un'asta microfonica, sembra finalmente voler pronunciare il suo discorso. Prima avevamo udito dalla sua voce spezzettamenti di un discorso su un generico bene del paese che è necessario perseguire, dopo pochi istanti avevamo capito l'antifona: un giro a vuoto di promesse e intenti che in politica si ripete quasi identico da sinistra a destra. Entrando udiamo clamori di folle con echi mussoliniani. «La politica può essere diversa! (Veltroni) La nostra Costituzione è giovane, è figlia di una delle più straordinarie vicende di lotta di popolo. (Vendola) Però, è evidente che la gente oggi ne ha piene le scatole (Bossi)»²⁴. Udiamo queste parole senza l'indicazione dei rispettivi autori, che qui trascriviamo dalla partitura testuale dello spettacolo; mentre vediamo e ascoltiamo tutto si confonde nel flusso, ogni tanto partono applausi e risate registrate, sempre più spesso “appoggiati” a frammenti di testo in modo non coerente, andando a sottolineare passaggi in cui non c'è nulla né da ridere né da applaudire. La colonna sonora di tintinnii elettronici, una campana tibetana che sciaborda e persiste, ci fa pensare di stare osservando un sogno: il Presidente alza in alto le braccia, ci ricordiamo di una famosa immagine di Berlusconi, poi scuote la testa, parla di lavoro, riconosciamo la *r moscia* di Bertinotti. Echi di altri politici sono nelle vocali ora chiuse ora aperte, nelle cantilene accennate del sud o del nord. Il Presidente rientra, il sogno nel quale siamo precipitati marca ancora di più i suoi contorni di ricorsività, la partitura è divenuta solo gestuale: una pernacchia, un fonema ripetuto («C'haggia a ffà»), il microfono a gelato maneggiato nervosamente, una risata piena di ansia. Ora si lamenta dicendo che credeva che fosse solo una prova, subito dopo s'infiltra nel discorso il celeberrimo «la suggerirò per il ruolo di Kapò», poi scuote la testa.

Capita raramente di assistere a uno spettacolo che con tale forza funziona come uno specchio “inclinato” (Meldolesi, 1986; cfr. i processi sociologici, *supra*, CAP. 6) che ci rispecchia mandandoci indietro una nostra rappresentazione deformata: l'aria che respiriamo è precipitata in uno spettacolo che ce la restituisce filtrata, non sappiamo se con più o meno scorie. La sensazione è che *Discorso grigio* parli di noi aggiungendo o togliendo particolari che ci permettono di capire qualcosa che non conoscevamo. Mentre guardiamo Cavalcoli che “non sta nella pelle”, come un tarantolato, qualcosa a noi resta attaccato addosso, lui è attraversato dalle voci e posseduto come se stesse incorporando un'autobiografia collettiva.

24 *Discorso Grigio*, copione-base dello spettacolo, per gentile concessione della compagnia

Ascoltiamo Chiara Lagani e Marco Cavalcoli, a proposito di una scrittura scenica che è aderente al tempo presente:

Chiara Lagani: Ho sempre avuto la sensazione che il progetto *Discorsi* ingaggiasse un agone serrato con il presente, oppure con un passato o futuro molto prossimi. Adesso che siamo nel pieno del delirio mediatico, forse anche più che in altri periodi, a volte mi dico che bisognerebbe riprendere *Discorso Grigio*. Non sono abituata a ragionare con le cronologie, se qualcuno dovesse chiedermi la data del debutto di uno spettacolo è possibile che non me la ricordi. Eppure, se gli spettacoli non hanno un'età le forme invece le possiedono: le forme sono leve con cui si sferrano calci ai contenuti, per cui occorre che si adeguino a certe istanze che non possono non avere a che fare col *bios*.

Marco Cavalcoli: Come interprete non sento particolarmente la questione, nel senso che potrei fare *Discorso Grigio* esattamente con i personaggi del 2011. Eppure già a un anno dal debutto si avvertiva che il tempo stava scorrendo. Un'attrice nostra amica vide lo spettacolo e ci disse che lo aveva trovato cambiato: nella prima versione si avvertiva molto la presenza di Silvio Berlusconi mentre nella seconda c'era molto Matteo Renzi. In realtà lo spettacolo non era cambiato di una virgola, la questione dell'invecchiamento riguarda un rispecchiamento in un mondo che non riconosce più se stesso.

Una delle peculiarità della “scrittura con la realtà” sta probabilmente nella moltiplicazione dell'idea di autore. Chi “scrive” lo spettacolo? Se è la realtà a scrivere sulla scena, come muta l'idea stessa di autorialità, anche pensandola nei ruoli che tradizionalmente il teatro assume e rielabora (il drammaturgo, il regista, l'attore)? Ci pare uno snodo cruciale che abbiamo proposto a Chiara Lagani, attrice e fondatrice del gruppo ma anche drammaturga e traduttrice, il cui percorso è stato recentemente insignito della menzione speciale all'innovazione drammaturgica al Premio Riccione per il teatro (2019).

Chiara Lagani: In questi anni mi sono posta molte domande sull'idea di autore, un po' un emblema della nostra epoca in cui tutti dobbiamo per forza essere autori di qualcosa. Perfino nei social siamo tutti autori del nostro “pensierino”. La nostra generazione, da un certo punto di vista, ha lottato contro il verticismo nascosto nella parola, contro l'*auctoritas*. Le nostre poetiche erano di gruppo, orizzontali. Nell'eterodirezione diventa chiaro che la scrittura è veramente un veicolo, non né un punto di partenza né di arrivo. Che cos'è il personaggio? È un'essenza, un'entità che trova una possibile forma, perché altrimenti è un invisibile, grazie al

suo corpo l'attore si fa ospite di un'essenza. La scrittura è un veicolo di questo processo. Quando parlo di drammaturgia ai miei allievi, faccio spesso l'esempio del laboratorio di chimica: siamo come dei piccoli grandi chimici, l'unico nostro compito è scegliere gli elementi giusti per le reazioni. Devono essere giusti altrimenti potrebbe essere dannoso, quegli elementi reagiranno tra loro, con l'ossigeno che c'è in quella stanza, ma anche con quanto di chimico porta l'attore, che non sempre è prevedibile. Oppure potrebbe non succedere nulla. Un attore possiede sempre margini di imprevedibilità, dipende dalla sua vita in quel momento, non si può prevedere del tutto la reazione ma occorre essere pronti a *testimoniarla*. La *testimonia attiva* è il modo con il quale lavoro tutt'oggi: sono sempre *testimone attiva* di una voce, che mi parla dietro la nuca e che mi trasforma in un veicolo: è questa la mia concezione di scrittura teatrale.

Buio e nuova luce, ora il Presidente indossa grandi mani di pezza, la sua consistenza sta diventando come quella di Roger Rabbit, confonde e impasta realtà, finzione, menzogna e rappresentazione; si sfrega le mani, gli spasmi coinvolgono anche la parte bassa del corpo, le gestualità sono eseguite anche con le gambe, che scalciano in avanti. Le musiche si fanno percussive e inducono uno stato di trance, il discorso ora ha il tempo di articolarsi maggiormente, è meno spezzettato, più lungo. Nella vena sagace e nell'accento genovese riconosciamo Beppe Grillo, a cui risponde la flemma seria di Mario Monti, un dialogo mai avvenuto fra il presunto innovatore e il grande conservatore, un dialogo però fermo nei propri autismi: il genovese ammonisce sulla necessità di fare politica rivolgendosi ai movimenti, Monti sostiene che i giovani debbano abituarsi all'idea di non avere un posto fisso. Grillo chiede più luce sul palco e la ottiene, parla della democrazia e di Second Life: «Che cos'è la realtà io non lo so più.. voi lo sapete? Che cos'è la realtà se non... (Grillo) una percezione? Adesso sta arrivando qualcosa di strano... (Grillo) Che cos'è la realtà? (...) esiste? Non esiste?... adesso sta arrivando attraverso la rete una realtà virtuale». Nella luce che si affievolisce il Presidente pronuncia una frase in inglese sulla guerra, sulla battaglia della nostra patria. Diventerà una litania che si effonde in audio, i suoi gesti si trasfigurano fino a divenire una danza, o almeno una gestualità dai passi ripetitivi, come un rituale della pioggia. Udiamo le parole di Churchill: «*We shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and in the streets, we shall fight in the hills...*». Nei contorni in penombra ora lo vediamo indossare una maschera gigante che raffigura Berlusconi, ma è troppo grande per essere semplicemente mimetica. Ne esagera alcuni tratti, ha le orbite cave, ricorda un morto.

Il presidente si sfilava i guanti da *cartoon*, poi lentamente anche la maschera, appoggiata sulle assi del palcoscenico. L'attore ora ci guarda. Marco Cavalcoli sta di fronte a noi, in silenzio. Sembra volere prendere la parola, apre la bocca ma si limita a osservarci. Non sappiamo se è il nostro sguardo a proiettare un'intenzione, ma pare che voglia scusarsi. Ci sembra costernato, a tratti abbassa lo sguardo. Ci sembra che si stia chiedendo, in assoluto silenzio, come siamo arrivati tanto in basso. Che cosa è successo che ci ha fatto arrivare a cotanto disastro? Suda, si asciuga con un fazzolettino. È esterrefatto. È uscito dalla possessione. Si inchina, lo applaudiamo. Ma chi stiamo applaudendo? Il Presidente, l'attore, Marco Cavalcoli?

Va verso il fondo e rientra, con l'asta e il microfono. Parla. Dice che è pronto a pronunciare il suo *Discorso alla Nazione*. Buio.

Il procedimento di testimonianza attiva, che nel racconto di Lagani è il principio di base che "scrive" l'opera, si traduce in un effetto di "specchio inclinato", o di "realismo opaco" (cfr. supra, PARR. 8.1) anche per i critici che hanno recensito lo spettacolo. Rileggendole ricorre il tentativo di descrivere l'effetto di una fotografia sfocata, quando coglie qualcosa del soggetto rappresentato facendolo riconoscere ma al contempo svelandone lati nascosti. Iperrealismo e astrazione. Abbiamo scelto due scritture in una letteratura critica abbastanza nutrita, anche grazie a un numero di repliche non esiguo.

In questo *Discorso Grigio* in cui è protagonista un funambolico Marco Cavalcoli, tutto è grigio: la scena che sembra una camera oscura, l'abito con camicia bianca e cravatta che indossa lui, il protagonista assoluto, il Presidente che sta per fare un importante discorso. Il Presidente assomiglia a un attore che in camerino fa il suo training di preparazione e di riscaldamento per una prova fisica ed emotiva che si intuisce importante: scatti, movimenti spezzati, suoni lancinanti che provengono da chissà dove, quasi un balletto astratto mentre da fuori entrano folate di voci, immediatamente riconoscibili (Gregori, 2012).

Il suo intervento è colto da una vorticosità molteplicità di prospettive: prima in una sorta di prova preparatoria, molto simile ad un emblematico training teatrale; quindi nel suo farsi effettivo, che degenera però in un'allucinazione, in un incubo visionario; infine nel delirante dialogo tra due opposti, Grillo e Monti destinato a culminare in un lungo, disarmato silenzio.

Proprio questa inquietante intercambiabilità, in questa amorfa, grigia indifferenziazione sta il senso ultimo dell'operazione. Pur puntando sulla straordinaria vena metamorfica dell'interprete, lo spettacolo non ha nulla di cabarettistico, e forse in fondo neppure di veramente satirico: è piuttosto un'agghiacciante discesa nel vuoto che ci circonda, nella sdruciolevole mancanza di contenuti che ci rispecchia e ci modella. L'imitazione non è ma un mero esercizio esteriore, ma diventa la metafora di una condizione storica e che sembra risalire dall'oscurità delle nostre viscere, qualcosa che viene eloquentemente sintetizzato dalla grande testa di cartapesta che, alla fine, cancella del tutto l'identità dal personaggio: parrebbe Berlusconi, ma potrebbe essere qualunque altro fantoccio di un'autorità ridotta ad apparenza, a vacua maschera (Palazzi, 2012).

La scrittura con la realtà di *Discorso grigio* attinge dunque alla fonte della prossimità dei fatti narrati, ricalcando le parole dai discorsi dei politici del presente e del passato, ma le sbalza pure in una dimensione onirica e psichica, attraverso il lavoro dell'attore e dell'eterodirezione. Guardare un attore eterodiretto è come assistere al passaggio dallo stato naturale alla trance, dalla quotidianità alla possessione e ritorno, se l'attore riesce a maneggiare con relativo agio il meccanismo. In questo caso è una "possessione della realtà". Seguiamo il ragionamento di Sacchetti (2020) e ridiamo a seguire la parola a De Angelis, prima delle nostre conclusioni:

Il gesticolare delle mani non accompagna didascalicamente le frasi, ma è come se queste facessero parte di un sovra-discorso più ampio, che allarga i confini del senso offrendo sfumature nuove al testo rappresentato. La cifra compositiva è la dissociazione. Le parole e i gesti viaggiano su binari separati, ma continuano a dialogare, anzi trovano punti di intersezione inediti. Fra il forsennato susseguirsi di ordini e la loro nevrotica esecuzione si avverte inoltre una piccola "intercapedine", che è lo spazio autoriale dell'interpretazione attoriale. È uno spazio minuscolo, eppure dall'effetto gigantesco. In questa fessura si sviluppa lo stile attoriale che Fanny & Alexander comincia ad adottare in quasi tutti i suoi spettacoli. La recitazione si asciuga sempre di più, ci si allontana dalle cantilene espressioniste, dalle distorsioni vocali di tutta la prima frase del gruppo, per raggiungere un tono il più possibile iperrealista, a tratti cinematografico, molto attento a seguire il senso di ciò che viene detto, senza divagazioni sonore. È come se la ripetizione delle parole fosse un atto da compiere così rapidamente da costringere la voce a farsi più essenziale.

Si esplora un territorio più ricco dell'imitazione, perché la selezione drammaturgica distilla le caratteristiche dei personaggi, ma meno espressivo della parodia, poiché la finalità non sta nella derisione ma in un riconoscimento che ha il sapore della piccola rivelazione – e al contempo nell'angosciante e inevitabile rispecchiamento di un modello culturale di massa –. L'impronta

che identifica l'attore è prima di tutto di natura vocale. È la dimensione orale a trascinare dietro di sé anche la componente fisica e corporale. Nel progetto *Discorsi* l'eterodirezione diventa quindi un dispositivo di riconoscimento, in funzione mimetica e mediale.

Per andare ancora più nello specifico, ascoltiamo Luigi De Angelis, che ci aiuta ad approfondire la questione cruciale: chi scrive in *Discorso Grigio*?

Rispetto all'eterodirezione, in un lavoro come *Discorso Grigio* i gesti sono veramente degli ingredienti chimici-retorici, provenienti da quel serbatoio incredibile che è il "carnevale" della nostra politica. Appoggiando quei gesti su dei precisi sintagmi, sono convinto si creino piccole subliminali deviazioni nell'attore che li sta portando. La drammaturgia che scrive Chiara Lagani è anche acustica, un taglia e cuci del suono, una scrittura che si confronta anche con l'ascolto. Si ha a che fare con una dimensione inconscia, credo. Mentre ascolto un suono, col mio corpo, io da regista sento la necessità di inserire una gestualità. In tal senso è una scrittura collettiva, prima di scrivere siamo noi a *essere scritti* da una complessità di informazioni che ci attraversano di cui noi siamo i testimoni. Prendere un gesto e appoggiarlo vicino ad un testo fa sì che accada una nuova reazione, poi puoi metterci una musica sotto, o inserire una luce: sono tutte forme di scrittura, fili che si agganciano creando un'alchimia sempre complessa.

E a noi spettatori, che cosa accade? Riconosciamo ciò che ascoltiamo, ma allo stesso tempo qualcosa interviene e sabotava il dettato di un piano realismo; seguiamo l'attore nel suo rincorrere e incarnare le gestualità e le inflessioni verbali di personaggi famosi che ci tornano alla mente, ma tutto si alterna e "brucia" in un tempo così breve da rendere impossibile un processo di immedesimazione, dell'attore e nostro, anche nella versione di "impronta" che abbiamo imparato a conoscere in altri spettacoli (su tutti, il memorabile lavoro di evocazione di "fantasmi" di Andrea Argentieri per Primo Levi, riportato in scena come in una seduta medianica). Eppure non c'è nemmeno la totale dismissione dei personaggi: non siamo di fronte a una pura presentazione dell'attore, ma osserviamo una zona intermedia, in perenne fuga. Non diremmo nemmeno, però, che questa zona intermedia pertenga allo straniamento attoriale in senso classico. Viene in mente il concetto di *Post-produzione*, messo in campo dal critico Nicolas Bourriaud (2002) per descrivere una certa tendenza delle arti contemporanee: inventare nuovi mondi non attraverso la fabbricazione di nuova materia (oggetti, spazi, performance) ma miscelando e riorganizzando quella già esistente. *Discorso grigio* è uno spettacolo medianico (per l'attore e in parte per spettatore), immersivo senza essere rappresentativo, perché assume come paradigma l'estetica del frammento e della

ricomposizione elettronica del dj. Ma questa non è la realtà dove viviamo tutti i giorni? Un “montaggio” orchestrato da altri ma che non si presenta come tale, immersivo come un Matrix che gradualmente non riconosciamo più come tale. La differenza è che qui ne possiamo prendere coscienza. “Prima imitare”, come scrive il critico francese: «Denunciare, criticare il mondo? Ma non si denuncia nulla dall’esterno, bisogna prima abitare la forma che si vuole amare o criticare. L’imitazione può risultare sovversiva, molto più di tanti discorsi frontali che gesticolano la sovversione» (ivi, trad. it. p. 69).

Discorso grigio è un’imitazione in tempo reale capace di risalire alle fonti del nostro presente: mostra il codice sorgente dove collimano le parole e i meccanismi di impossessamento, che non sono poi tanto distanti da quelli che tutti i giorni subiamo nel bombardamento pubblicitario, nello spezzettamento dell’attenzione da social network. Cosa guardiamo, noi spettatori? Una forma teatrale che ci attrae e non si deposita, sfugge, costruita con tossine di immaginario collettivo che il corpo dell’attore indossa come guanti, mostrandoli nella loro “nudità”. Su di lui ci siamo noi, ma a differenza dei personaggi del teatro borghese, e della regia post-critica qui non possiamo andare a casa stigmatizzando vizi e debolezze del genere umano, illudendoci di imparare qualcosa per averli riconosciuti. In *Discorso Grigio* non c’è un’istanza critica intellettualmente “forte” che interpreta la realtà con i suoi paradigmi, insegnandoci a fare altrettanto: si prende coscienza di uno scacco, sul quale si può però imparare a surfare.

<age> di CollettivO CIneticO. Coreografare il tempo presente



Illustrazione 5: - ph Iliaria Costanzo

Sono Francesca Pennini regista del CollettivO CIneticO, compagnia che ho fondato nel 2007 come tessuto mobile di collaborazioni, partecipazioni e competenze. Ci occupiamo di arti performative in quel terreno ibrido e difficilmente classificabile che somiglia alla danza contemporanea, al teatro di ricerca e all'arte visiva senza però riuscire ad appartenere propriamente a nessuno di questi campi. Mi sono formata come danzatrice e ginnasta lavorando nell'ambito della danza contemporanea per Sasha Waltz & Guest, ma da sempre come autrice sono interessata all'eterogeneità disciplinare e al lavoro sul movimento con corpi provenienti da mondi differenti. Mi sono dedicata a varie discipline artistiche, principalmente legate alla visione, che ho praticato in percorsi paralleli e intersecati. Tra disegno, scultura, video, musica la danza però ha sempre avuto per me un carattere estremamente attraente legato alla povertà dei mezzi necessari. Il giusto "grado zero" dell'aver il proprio corpo sempre con sé. Del poter praticare ovunque poiché si ha lo strumento addosso e attivo. Di non poter smettere di praticare poiché l'esistenza stessa del corpo lo mantiene attivo e non ne esistono silenzi se non quelli dell'attenzione (Pennini, 2012).

Iniziamo questo racconto dello spettacolo <age> di CollettivO CIneticO con le parole di Francesca Pennini, coreografa, regista, danzatrice, formatrice. Francesca, da Ferrara, si è fatta notare subito dopo la fondazione del suo gruppo, vincendo con lo spettacolo *Eye Was Here* (2008) il Premio Giovani Danz'autoi dell'Emilia-Romagna, riconoscimento ora biennale riservato ad artisti delle arti coreutiche capaci di dare autonoma fisionomia al proprio linguaggio. I suoi spettacoli studiano le forme attraverso le quali il corpo "produce senso" nelle interazioni della vita quotidiana, nella formalizzazione rappresentativa e indagando la componente sociale dello sguardo; corpi come pagine bianche potenziali che i performer possono scrivere intrecciando finzione e biografia, ma anche corpi consumati, ridotti a icone mediali e avatar, come scriveva Andrea Nanni (2010), testimone fra i più sensibili nell'accompagnare la nascita di nuovi gruppi:

l'indagine sulla derealizzazione del presente e sulla pornografia dello sguardo – temi portanti di una ricerca declinata ora con ludica bidimensionalità ora con livida crudeltà – si appropriava dell'imperante immaginario *cartoon*. Mescolando celebri supereroi a stelle e strisce con anonime figure manga, la scrittura scenica mette a nudo i meccanismi di mercificazione che riducono il corpo a mero supporto di brand stampati sulla pelle. E tra una risata e l'altra ci si rende conto che l'osceno non è tanto nell'esposizione della carne quanto nella sua progressiva smaterializzazione.

La ricerca della coreografa e del suo gruppo, che negli anni si assesta assecondando alcuni ruoli come quello di Angelo Pedroni, dramaturg, e di Carmine Parise, danzatore e amministratore di compagnia, include sempre una riflessione sul meccanismo rappresentativo, mai assunto in modo neutro ma scomposto e scandagliato mettendone a nudo il funzionamento, come un *Amleto* (2014) trasformato in *talent show* dove il protagonista, insieme ad altri ignari volontari, partecipa a una serie di competizioni sceniche che determineranno chi sia vincitore, cioè il principe di Danimarca, una coincidenza fra le opache dinamiche del potere shakespeariane e i meccanismi dell'entertainment; o come un *Sherlock Holmes* prodotto dal Teatro delle Briciole (2015) e pensato per un pubblico di ragazzi, un'indagine sui "resti" di una coreografia che diviene "corpo del reato" e dunque oggetto da avvicinare e interpretare per i giovani spettatori. È una tensione, quella di Pennini, fra algida intelligenza scompositiva e "calore" del corpo che danza, un invito a farci corpo collettivo anche nella vocazione pedagogica costruita negli anni, e che ha dato forma a vere e proprie bande di performer e spettatori partecipanti attraverso workshop, seminari, laboratori di educazione nelle scuole. Tutto questo precipita nelle opere, come i *10 miniballetti* (2016), pezzo dove convive una spinta concettuale a coreografare ogni cosa, da un muscolo a un drone a una nuvola di piume, ma anche l'emotività della scoperta e condivisione di un quaderno di coreografie della Pennini adolescente; o come *Sylphidarium*, scandaglio a viso aperto nella tradizione coreutica, assunta, incarnata, restituita sul palco in forma di rappresentazioni iconiche della società "delle passerelle", in uno spettacolo che assume le fattezze di una sfilata di moda (2016). Siamo, come scrive Alessandro Pontremoli (2020), in un "terzo paesaggio" della danza italiana: dissoluzione delle estetiche per creare «nuovi spazi immersivi fra artisti e pubblico», la messa in discussione della corrispondenza fra movimento, corpo ed emozione, la trasformazione delle opere in formati dove «la coreografia manda in frantumi ogni elemento costitutivo della scena, ma non in termini caotici, piuttosto come una poetica ossessivo-compulsiva di disseminazione controllata» (cfr. *ivi*, p. 114-117). Siamo in quel processo che, in una delle ultime iniziative editoriali dedicate alla scena degli anni dieci è stato definito di «de-medializzazione» (Antonaci, Lo Gatto, 2017): data la crisi di ogni forma di rappresentanza, si tenta di assumere, senza del tutto abatterla, quell'istanza che "media" fra flusso della vita quotidiana e sua "rappresentazione" (ri-presentazione) artistica, problematizzando:

Questa dicotomia, questo rapporto tra il medium teatrale (decostruito, slabbrato, recuperato, allontanato, scomposto, ricomposto ma pur sempre carico di teatralità) quale frame che produce finzione, e il reale de-mediatizzato (quale esposizione e sovra-esposizione del sé nel presente, senza filtri, senza rappresentanza, senza mediazione) [...] (*ivi*, p. 15).

Qui ci occuperemo dello spettacolo <Age>, lavoro del 2012²⁵ che è punto di arrivo e di ripartenza per i percorsi di poetica della Pennini, ripresentato in una differente versione nel 2014 e in una nuova declinazione “per adulti” nel 2016. Lo spettacolo, fra l’altro vincitore di un bando di produzione dedicato a John Cage emanato da alcune istituzioni culturali nazionali, fra le quali Romaeuropa Festival e L’Arboreto di Mondaino, è frutto di lunghi mesi di lavoro con un gruppo di adolescenti, “alfabetizzati” alla pratica performativa e spettatoriale ma senza che vengano trasformati in danzatori o performer professionisti, chiedendo loro di abitare quella soglia che precede il professionismo e che al contempo si distanzia sia dall’occasionalità che dall’amatorialità. È un “allenamento”, appunto, qualcosa che chiunque potrebbe compiere. Ascoltiamo Angelo Pedroni (Vignotto, 2014):

innanzitutto abbiamo voluto che i ragazzi imparassero ed essere spettatori, non si può essere attori senza prima aver capito cosa succede quando qualcuno sta sul palco. Li abbiamo accompagnati a diversi spettacoli, sia a Ferrara che in altre città. Poi abbiamo cominciato a lavorare sull’attività scenica, chiedendo loro di compiere delle piccole missioni segrete, un po’ criminali, come quella di fare una coreografia in classe, riprendendosi col cellulare nascosto nell’astuccio, oppure quella di “rubare” i gesti ad un passante o a un familiare, di scambiarsi le valigie e le “vite” durante le residenze. Infine li abbiamo introdotti alle pratiche tipiche del CollettivO CINETICO. Inizialmente seguivano le attività in modo quasi scolastico, quando siamo passati alla creazione dello spettacolo è cambiato tutto, <age> è diventato qualcosa di vero e che gli appartiene al cento per cento. Il livello di esposizione è molto alto.

Lo spazio di <age> è vuoto, si riempirà subito dopo l’inizio con una postazione di regia a vista e con panche sui lati, usate dai performer in attesa di andare al centro del palco. Il fondale è uno schermo di proiezione per delle didascalie che dapprima descrivono le diverse componenti della scena, non appena vengono portate nello spazio (un tavolo, un laptop, una bottiglia d’acqua), abbrivio tassonomico che prosegue nelle successive didascalie, usate come istruzioni eseguite dagli

25 <age>, concept e regia di Francesca Pennini; assistente alla drammaturgia e alla didattica Angelo Pedroni; azione e creazione: Camilla Caselli, Luca Cecere, Carolina Fanti, Nicolò Ferrara, Melissa Marangoni, Gloria Minelli, Chiara Minoccheri, Andrea La Motta, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Giulio Santolini, Demetrio Villani, Fabio Zangara; produzione CollettivO CINETICO, Romaeuropa Festival, Armunia / Festival Inequilibrio, L’Arboreto Teatro Dimora di Mondaino, CSC Centro per la Scena Contemporanea / Operaestate Festival Veneto, Festival miXXer / Conservatorio di Ferrara; prima rappresentazione 21 ottobre, Opificio Telecom Italia, Roma Europa Festival.

adolescenti, nove in tutto, che ora sono in scena e ci guardano frontali, prima di sedere sulle panche. Il primo capitolo è l'«habitat», il secondo sono gli «esemplari», il terzo il «comportamento» e l'ultimo le «formazioni». Alle richieste di ogni didascalia gli adolescenti devono rispondere, leggendole e “interpretandole” in scena, qualora il contenuto della didascalia li chiamino in causa. Per esempio: esemplari muscolosi, esemplari patriottici, esemplari che si mangiano le unghie, aggressivi, vergini, che soffrono di allucinazioni, e così via. A ogni “chiamata” il palco si riempie, a volte di tre persone, a volte di cinque, a volte di una sola. Chi è in scena nel primo capitolo semplicemente ci guarda, si mostra al nostro sguardo, noi misuriamo la corrispondenza dei loro volti, delle loro figure con ciò che dicono di essere: aggressivi, indecisi, sadici, poveri, felici, di sinistra. Se qualcuno resta in scena da solo scatta un moto di ilarità, noi ci chiediamo quanto tale effetto sia stato progettato; altre volte s'imprime, senza che lo abbiamo cercato, uno sguardo “sociale”: diventa evidente che siamo noi a decidere come guardarli, a credere o non credere a quanto affermano. Non avranno mai dato il primo bacio? Sono davvero ricchi?. Leggiamo una cronaca di Massimo Marino che tocca questo nodo:

Comincia la presentazione, il gioco. Nel compunto eseguire, nell'intento di essere e cercare relazioni con gli altri, nell'indossare atteggiamenti e interpretarli in relazione alle situazioni ogni volta nuove, diventa evidente, subito, la capacità di toccare, pudicamente, la sostanza invisibile dell'adolescenza, le sue glorie, le sue emarginazioni, le sue incrinature, le sue a volte impossibili, stremanti ricerche di equilibrio, le sue metamorfosi. Si disegna una tavolozza poetica sorprendente, dove il videogioco e la tenerezza, l'aggressività e la dolcezza, il bullismo e la riflessione di genere, l'affetto e il coraggio, la prova, l'avventura, il desiderio, il fascino, l'esaltazione, l'abilità, la fiducia, la geometria e la barbara, trattenuta, esibita poesia coesistono, Si dipingono su volti, su gesti, su tipi diversi, tenaci, morbidi, spauriti, “sfigati”, impavidi... (Marino, 2015).

Gli fa eco Francesca Pennini, da noi intervistata per l'occasione:

Aver utilizzato la loro intimità come materia dello spettacolo ha reso tutto molto “caldo”, anche nel percorso assieme. Ha dato a loro la possibilità di mettere mano a dei nervi scoperti, credo sempre trattati con grande cura da parte nostra. Per alcuni di loro è stato un percorso terapeutico, una ragazza, per esempio, uscì da un'anoressia molto pesante. La consapevolezza che veniva messa in gioco passava dalle istruzioni sceniche alla “vita reale”: ciò che serve per la scena serve anche *per le persone che sono in scena*.

Nel terzo capitolo è la dimensione etologica a prendere il sopravvento, con una doppia indicazione didascalica: i pedanti devono adottare un comportamento di salto, chi ha paura di morire nel sonno adotta un comportamento di controllo, e così via: comportamento di canto per i belli (tutti cantano canzoni diverse); comportamento di fotosintesi per i forti (si levano la ti-shirt mostrando il torace); comportamento di bacio per chi pesa 61 kg (si baciano davvero, freddi e appassionati, come può essere un bacio a quell'età); comportamento genealogico per i nati in marzo (scendono dal palco e portano in scena persone di età differenti, come fossero le diverse generazioni di una famiglia). Se da un lato salta agli occhi l'impossibilità di generare discorsi collettivi, nell'affiancamento di personali incorporazioni dei codici, è altrettanto evidente l'esistenza di linguaggio che questi adolescenti condividono: quando sullo schermo si dice «linfatico», tutti si muovono secondo un vocabolario che noi spettatori stiamo apprendendo in tempo reale per la prima volta, guardandoli. Si passa ora all'ultimo capitolo, le «formazioni»:

la struttura di <age> consiste in una graduale ascesa dal particolare (il solo aggettivo, cioè la nuda individualità nel primo capitolo) al cumulativo (l'aggettivo combinato con l'azione, nel secondo capitolo) fino ad arrivare al collettivo (i nove esemplari che diventano un corpo artistico unico, eliminando le loro singole caratteristiche) (Giuzio, 2013).

Così, «Allarme» sono tre file di tre, in cui tutti gridano infoiati; la «transumanza» è una distesa di corpi a terra che rotolano, con sopra adagiato un unico corpo che grazie al movimento dei sottostanti si sposta con loro; l'«intimidazione» è una fila unica osservata frontalmente, con le braccia tese che divengono come gli aculei di un immaginario istrice; la «costruzione» è una piramide umana, il «segnale» è una pantomima dove i corpi assumono la posa delle lettere, fino a scrivere tutti insieme «these are words», fino alla «competizione», gioco di ruolo dove si ha a disposizione una sola mossa per turno e chi viene toccato perde, uscendo dal gioco. Sentiamo il racconto sull'impostazione della struttura dalle parole di Pennini:

In un primo momento le didascalie chiedono soltanto l'identità delle persone, poi si passa alle azioni dei singoli infine al gruppo, come in una piccola società. Ci immaginiamo come degli etologi che stanno studiando degli animali. Andiamo a vedere il singolo esemplare di animale, studiamo com'è fatto: anatomia, comportamento, la struttura sociale (gli stormi piuttosto che il formicaio, ecc.). Mi piaceva che a livello narrativo si andasse verso la creazione di un corpo unico, dopo essere partiti da

una differenziazione. Nei momenti finali si accentua la relazione tra il gruppo in scena e gli spettatori, anche a causa della costante frontalità. Nella prima parte dello spettacolo, anche grazie al feedback del pubblico, si creava una corrispondenza identitaria verso un singolo, e si sviluppava un senso di appartenenza fra singoli spettatori e performer: nella seconda parte si è portati a fare gruppo con gli altri spettatori, dietro l'intimidazione del gruppo sul palco.

Poco prima Pennini aveva parlato della coreografia come un dispositivo, e in effetti di questo si tratta. Nel corso dei mesi di laboratorio e prove, e attraverso l'improvvisazione dei partecipanti, si è creato un vasto catalogo di occorrenze e materiali in ognuno dei tre "setacci": numerose occorrenze di esemplari, altrettante di comportamenti e di formazioni. Gli adolescenti sono seduti sulla loro panca e non sanno quale di queste occorrenze verrà chiamata, sebbene non si tratti di improvvisazione, perché almeno una volta i loro gesti sono stati mostrati, così da essere catalogati. Ma quando sono sul palco non sanno che verranno chiamati i «timidi», né che dopo i timidi debbano agire un comportamento «linfatico»; l'unico patto è agire evitando di mentire, evitando di affermare qualcosa di non vero. Nemmeno coreografa e dramaturg sanno con esattezza a quali precisi gesti corrisponderà un «comportamento linfatico» richiesto ai timidi: prevedono l'effetto basandosi su precedenti esecuzioni, avendo a disposizione una matrice con un numero di occorrenze estremamente più vasto di quante se ne possano eseguire sul palcoscenico. Ma il punto è che dramaturg e coreografa non eseguono sempre la stessa partitura di richieste, in altre parole Pedroni, col suo laptop "manda" didascalie diverse per ogni replica, assecondando anche logiche di ordine ritmico e spaziale, come racconta Pennini:

per quanto riguarda la sequenza sugli esemplari si tratta di un incastro tra le diverse personalità messe in mostra drammaturgicamente, in modo da generare un equilibrio per ogni performer, così che lo spettatore non si perda nessuno. Conta anche il piano ritmico: valutiamo se un comportamento abbia un'energia più forte oppure se posseda una maggiore "densità demografica". Creiamo degli incastri: se sono appena "uscite" tre persone, la prossima chiamata è riservata a chi era rimasto seduto prima; oppure, da tabella, scegliamo la composizione che produce l'uscita di cinque persone.

Per chi guarda si tratta dunque di una "lettura" di uno spettacolo che si viene componendo quasi in tempo reale, c'è qualcosa di non distante dalle strutture ricorsive dell'improvvisazione jazzistica, che non è mai libera di fluire senza rete ma al contempo asseconda le "temperature" del presente (interprete, ascoltatori, sala ecc.). Volendo enumerare le "voci" che producono il discorso di <age>:
1) la partitura che ciascun interprete sa di dovere eseguire leggendo ed eseguendo la richiesta di

quella specifica didascalia; 2) la variazione della partitura che ognuno ha in mente assecondando una scrittura coreografica aleatoria (*cageiana*) e che dunque non permette a chi esegue di fissare delle strutture esecutive chiuse; 3) l'effetto generato dalla giustapposizione di ogni sequenza, in altre parole dalla scrittura compositiva, che però a sua volta non è fissata in partenza, ma lascia una zona ampia di *alea* anche al dramaturg, che di fatto si configura come "coreografo del tempo reale". Anche nel caso di *<age>* siamo dunque di fronte a una scrittura scenica che prova asintoticamente ad approssimarsi alla realtà, cioè che scrive con la realtà, come sostiene Alex Giuzio (2013), critico che all'epoca della visione aveva una manciata di anni in più rispetto ai performer:

C'è l'adolescenza in scena con le sue azioni performative fresche e ormonali. Ci sono le facce perennemente serie dei performer a combattere contro le frequenti risate del pubblico per le loro azioni (comiche, anomale, accentuate) e per le descrizioni che pescano elementi insoliti (come esemplari che fanno la cacca in piedi). Ci sono il caso e la sorpresa che tengono in attenzione costante i performer, in attesa di conoscere il gesto successivo da eseguire, e il pubblico sempre più curioso grazie alle caratteristiche accidentali selezionate dallo schermo e associate a soggetti reali. C'è l'intreccio di questo caso e di questa sorpresa con il preciso repertorio di gesti costruiti, preparati e performati dagli adolescenti, che affrontano l'ordine inaspettato delle azioni senza improvvisare, ma con doti artistiche ben allenate e molto forti, mai incerte. È proprio quest'ultima miscela a far emergere il contrasto più profondo di *<age>*: gli adolescenti non sanno cosa li aspetterà nello spettacolo, così come non sanno cosa li aspetta nella vita.

Quella di *<age>* è di fatto un'aporia: inventare una scrittura coreografica il cui effetto si approssimi al fluire della vita quotidiana così tanto da arrivare a coincidere con essa. Ma può esistere davvero un dispositivo il cui obiettivo sia, in sostanza, dare l'impressione di "non disporre"? E qualora lo si avesse messo a punto, avrebbe ancora senso parlare di danza e di coreografia, di teatro o di spettacolo? Le parole per rispondere le prendiamo in prestito da Fabio Acca, nel già citato intervento sulle danze anfibiae (Acca in AA. VV, 2019, p. 190):

In tale scenario, ciò che rimane dello spettacolo è spesso – appunto – anch'esso solo residuale, ovvero la realizzazione di principi e incidenze plastiche in termini di diretta relazione del corpo con lo spazio: più che di veri e propri spettacoli, si tratta, infatti, di pratiche rituali di immanenza, che si avvalgono dialetticamente, da un punto di vista sintattico, della tensione teorica fra coreografia e composizione; tra rappresentazione e presentazione; tra corpo e corporeità; tra immagine e figura; tra drammaturgia e dispositivo; tra opera e formato; tra impaginazione e messa in scena; tra postura e movimento; tra paesaggio e spazio. Condizioni in cui la creazione è pensata dagli artisti più come possibilità di

adattamento, senza una necessaria unità di senso, piuttosto che la realizzazione di forme compiute razionalizzate nel codice della danza.

HOME_ quattro case di Virgilio Sieni. La danza della prossimità



Illustrazione 6 - ph. Virgilio Sieni

Virgilio Sieni è uno dei maestri indiscussi della danza italiana. Si muove in quel territorio che pertiene alla coreografia ma la sua influenza si prolunga su tutto l'ambito delle ricerche sceniche, tanto è l'impatto dei suoi percorsi, sia pensando alle produzioni coreografiche più tradizionalmente intese (ospitati nei maggiori teatri italiani, dai festival alle stagioni di balletto classico) sia riferendoci al vasto territorio della danza di comunità, di cui è uno dei massimi interpreti attraverso una miriade di azioni e percorsi che prendono il nome di "Accademia sull'arte del gesto". Il suo lungo percorso parte negli anni '80, dapprima con la compagnia Parco Butterfly, vicina agli ambienti della postavanguardia italiana, poi scoprendo e "creando" una propria tradizione, fondando la Compagnia Virgilio Sieni e «scandagliando simboli fra culture dell'Oriente e condensazioni tecniche dell'Occidente» (Pontremoli 2018, p. 143), indagando trasmissioni sciamaniche e gli universi della fiaba, con al centro la disarticolazione e riarticolazione dello scheletro e del movimento (per una disamina articolata del percorso di Sieni si veda la ricca monografia di Rossella Mazzaglia, 2015). Gli orizzonti della trasmissione, l'idea di fare danzare più persone possibili si confermano e amplificano dal 2003, grazie alla gestione del centro di ricerca e residenza Congo, a Firenze, divenuto poi sede del Centro Nazionale di Produzione Danza dal 2015, ma anche lungo gli ultimi due decenni, attraversati da imponenti progetti di danza corale e comunitaria: dal maestoso percorso sull'*Arte del gesto nel mediterraneo*, prodotto da Marsiglia 2013 Capitale Europea della Cultura, alla direzione di quattro edizioni della Biennale danza di Venezia, dal 2013 al 2016; dall'invenzione delle "Camminate popolari" ai percorsi partecipati sui Cenacoli Fiorentini, dalle creazioni corali *Cena Pasolini a Bologna* (2015), con oltre centocinquanta non professionisti coinvolti alle diverse versioni dei *Grandi balli popolari* (come *Firenze Ballo 1944_ Grande adagio popolare*, nel 2018 prodotto dal Maggio Musicale Fiorentino). Il tutto tenendo saldo un percorso di creazione di compagnia più canonicamente "da palco", con assoli e spettacoli di ensemble che hanno girato i teatri di mezza Italia (da *Solo Goldberg Variations*, 2011, a *Isolotto*, 2015, da *La natura delle cose*, 2008, a *Le Sacre*, 2015)²⁶.

26 Per la teatrografia e altre informazioni biografiche aggiornate, si rimanda al sito <http://virgiliosieni.it> (consultato il 12 aprile 2021). Un ritratto articolato, benché non aggiornato è in Oliva, 2012. Cfr. anche la già citata monografia, Mazzaglia 2015.

La scelta di uno spettacolo apparentemente minore come *HOME _ 4 case*²⁷, esito della costellazione dei processi innescati dell'Accademia sull'arte del gesto, deriva dalla coincidenza di diversi fattori particolarmente rilevanti nella *scrittura con la realtà*: il lavoro con non professionisti che, “educati al gesto” si appropriano di un linguaggio del racconto spostando i contorni della rappresentazione; la prossimità con un evento storico di grande risonanza, il terremoto che ha colpito l'Emilia nel 2012, e la scelta di depositare nelle maglie del fraseggio coreografico una diretta trasfigurazione del reale; l'incontro con l'orchestrazione corale musicale della Corale Savani di Carpi, la cui presenza sarà centrale in molte delle creazioni successive di Sieni.

Il racconto dello spettacolo sarà alternato dalle considerazioni nostre e di studiosi e critici, per approfondire quei nodi di linguaggio che ci paiono indicare delle strade concrete dello scrivere con la realtà. A livello introduttivo dobbiamo specificare come questo lavoro, così come altri dell'Accademia, si basa sull'incontro del coreografo con persone non professioniste e che decidono di dedicarsi a un lavoro su di sé, sul movimento e sul gesto. A partire da una chiamata pubblica, in questo caso favorita dalla produzione di Emilia Romagna Teatro (all'epoca diretta da Pietro Valenti, che propose ad alcuni artisti di lavorare nei territori a un anno dall'evento sismico²⁸), il coreografo incontra gli “amatori”, inizia un percorso di ascolto e *estrazione* dei gesti che prosegue guidato dalle assistenti alla coreografia. Regolarmente Sieni torna a incontrare i cittadini e le cittadine per disegnare i contorni della coreografia e accompagnarli al debutto. Tale schema è grossomodo rappresentativo dell'operare del coreografo nei suoi progetti comunitari, con la specifica qui di trovarci in un contesto “ferito”, dove la presenza dell'arte diviene occasione per prendere la parola, per cucire i traumi evitando che si cicatrizzino senza una adeguata rielaborazione collettiva (cfr. Guccini, 2011). Descrive questo procedimento Alessandro Pontremoli (2018, p. 144) :

Sieni taumaturgicamente col tocco del gesto (scambiato, donato, ricevuto e danzato) guarisce (o quantomeno allevia) le ferite di uomini e donne dominati da un'incancellabile memoria apocalittica

27 *HOME_quattro case*, coreografia e regia di Virgilio Sieni; assistenti alla coreografia Elena Annovi, Sara Catellani, Daina Pignatti; accompagnamento musicale “Corale Giuseppe Savani” di Carpi, diretta dal maestro Giampaolo Violi; con la partecipazione di Claudio Bassi, Kristina Bychkova, Agnese Cavazzuti, Franca Giovanardi, Arif Junaid, Anaïs Luongo, Crescenzo Luongo, Leandro Manrique, Vito Melita, Maria Grazia Pecorari, Michele Rampon, Elena Revegilia, Lorenza Sacchi, Antonia Serino, Andrea Zamparo. Produzione Compagnia Virgilio Sieni, Accademia sull'arte del gesto. Prima nazionale: 1 giugno 2013, stazione autocorriere di Via Peruzzi, Carpi (Mo), Vie Festival.

28 Ricordiamo anche un memorabile *Viaggio al centro della terra* firmato da Marco Martinelli per il Teatro delle Albe.

personale. Nei progetti con le comunità il coreografo contribuisce al risanamento delle vistose patologie, che sembrano condizionare, nel presente, la memoria.

HOME_quattro case si svolge in un hangar grigio, con le tettoie basse: una stazione di corriere di provincia con il pavimento di cemento lucido, i grandi portoni di ingresso montati su guide e lasciati aperti, così che possano filtrare i raggi di luce del tramonto. Lo spazio si estende per diversi metri quadrati, alcuni autobus sono parcheggiati pronti per i viaggi dell'indomani. È da dietro agli autobus che entrano, tutti insieme, solenni: una piccola umanità che inizia a cantare sistemandosi di fronte a noi. Entra anche il direttore, un uomo sulla cinquantina con una lunga chioma che gli scende sulle spalle e sulla camicia di jeans, indossata con pantaloni informali e sandali.

Dal coro fuoriescono tre bambini, un maschio e due femmine, uno più alto delle due, comunque intorno ai dieci/dodici anni. Lui sta al centro dello spazio, si agita con fendenti nel vuoto come un pugile, ma i suoi arti si disarticolano. Le due bambine lo cingono da dietro, lo toccano, gli piegano le ginocchia prendendo le giunture con le mani. Poi si alzano, si tengono stretti a un qualche invisibile supporto, le ginocchia di tutti e tre si piegano, iniziano a tremare, d'improvviso ci assale un nodo alla gola: lo sapevamo che lo spettacolo era scritto a partire dall'esperienza del terremoto ma ora è qui di fronte a noi, il terremoto, trasfigurato nella memoria e nei gesti, e strozza il respiro.

Un brulichio spezzettato, delle rivoluzioni intorno a un fulcro mobile che genera ellissi irregolari, il movimento delle molecole. La via metaforica ci aiuta a descrivere quello che vediamo: arti di bambini che si sollevano, braccia tese con movimenti circolari, rotazioni del corpo seguiti dalle bambine in corsa. Il coro intanto esegue un mormorio melodico unisono, i tre si segnano il volto, portano al centro un piccolo telo, lo stendono a terra: la loro nuova casa? Il maschio si sdraia sul telo e le bambine lo ricoprono di coppi, un'immagine in bilico fra il ricordo della tragedia e la cura che genera ricostruzione. Il coro canta *Fields of gold* di Sting, così la loro "passione" diventa anche la nostra, in mezzo a questi *campi d'oro*.

Per approfondire il processo che porta allo spettacolo, ascoltiamo le parole di Sieni raccolte da Alessandro Leogrande, nel catalogo dedicato all'*Arte del gesto del mediterraneo* (Sieni, 2013). Leogrande, anche curatore del volume, introduce il lavoro (ciclo coreografico in cui *HOME* s'inscrive) parlando di un teatro che è «teso al recupero del gesto originario e alla sua ricollocazione in una dimensione della rammemorazione non finalizzata alla riproduzione seriale», e che produce una nuova verticalità, perché «sottrarre i gesti alla loro riproduzione vuol dire riflettere sulla loro origine, sull'attimo di sospensione e di stupore che precede ogni successiva codificazione» (ivi, pp.

9-10). Ma come avviene in primo incontro, e come si sviluppa il processo? Ascoltiamo Sieni in un'estesa narrazione del suo procedere poetico:

In genere le azioni nascono dall'osservazione dei gesti marginali. Li mettiamo in una condizione preparatoria, in una forma di iniziazione. Prepariamo il corpo cercando di spostare la concentrazione, la consapevolezza, su altre cose. Quando riflettiamo sulla costruzione dell'edificio, sulla costruzione di questa casa che è appunto l'azione, io guardo gli interpreti, dico loro qualcosa e loro iniziano a nascondere delle reazioni, quasi fossero dei tic nascosti del corpo. È da lì che incomincio, con un lavoro molto tenue. In tal modo nasce un arcipelago di microdinamiche e posture: in fondo non lo sanno ma sono loro a creare, io non faccio altro che indirizzarli in questo senso. Viene fuori una coreografia estremamente misteriosa, però nel momento in cui nasce, con questa attenzione su di loro, sulle domande che pongo, tendo a portare la loro consapevolezza anche sullo sguardo, su come osservano il gesto che compiono e sulla memoria del movimento, quindi molto spesso questi azioni sono un qualcosa che gli riporta a una totalità di presenza. Nasce così una dinamica legata a una sorta di mistero: agiscono domandandosi continuamente “che cosa sto facendo?” – però agiscono. Per cui di giorno in giorno affinano la qualità della memoria del gesto, fino a quando il mistero va a irrorare la concentrazione su altre cose, sul gesto stesso, in relazione allo sguardo. È allora che iniziano ad accennare qualcosa che non è legato solo alle proprie memorie, ma anche al presente, al rapporto con l'altro. Si producono degli inserti, a volte anche di tipo vocale, e nascono delle narrazioni che sospendono continuamente il loro modo di osservare l'altro e di osservarsi. Si crea così una dimensione che si distacca dalla linearità del racconto, tutto viene dilatato. Il gesto esce dalla metrica quotidiana e si sospende attraverso pause, cesure: nel gesto di andare a prendere un fiore, la sospensione porta a osservare la mano che va verso il fiore. Tutto ritorna in un baratro e in una caduta di senso, anche per chi lo fa, perché dal fiore l'attenzione comincia a spostarsi consapevolmente o inconsapevolmente sulla postura dei piedi. Lo dice più volte Lucrezio nel *De rerum natura*: ci sono degli agenti naturali che si presentano in forma poetica nella memoria delle persone (ivi, p. 20).

Torniamo nell'hangar. Dal coro fuoriescono alcuni adulti, levano i cocci dal corpo del ragazzo e lo riportano in mezzo alla folla. Ora tutti gli elementi del coro si spostano, chiedendo anche a noi di seguire la loro rotazione di 45 gradi. Come se dovessimo assistere alla stessa sequenza ma da un'altra angolatura, per vedere tutti i connotati del paesaggio. Una rotazione che si ripeterà tre volte: per abitare la comunità serve uno sguardo peripatetico.

Le ginocchia di una signora e di un signore anziani si piegano: ci ricordiamo di quando la terra ha tremato cambiando la vita delle persone. Sono forse una coppia, moglie e marito? Che cosa hanno perso, a causa del sisma? I loro gesti sono lenti. A dividerli, come a impedire un completo

abbraccio, sta un tappetino con sistemate due sedie da esterno, di plastica bianca. Si danno la mano, inclinano i busti, sollevano una sola gamba, cercando un equilibrio difficile, data l'età. Come si fa a "stare" quando viene a mancare la terra? L'uomo prende una sedia, la sposta, entrambi alzano le braccia al cielo, poi legano le due sedie fra loro, con una cordicella: un accrocchio coperto col tappetino a richiamare un tetto. Ora lei può adagiarsi e lui può coprirla.

Nel terzo quadro di fronte a noi stanno quattro adolescenti, due ragazzi e due ragazze. Si tengono per mano, sembrano accennare a una danza rotante estatica alla Matisse ma il cerchio fatica a chiudersi, un ragazzo cade, gli altri lo sostengono e afferrano, lo risolvono, avanzano tutti e quattro frontali, un *Quarto stato* dopo le macerie. Il coro aveva introdotto le azioni con un brano che imitava il brusio della folla, un chiacchiericcio informe in cui si scioglievano i vocalizzi. I danzatori portano in scena dei pali di legno, li dispongono in equilibrio statico al centro dello spazio, di fronte a noi. Un semplice mantello viene indossato da una delle ragazze, disteso e picchettato: diventa la nuova casa.

Per scendere ancora più nello specifico del procedimento, ascoltiamo Sieni attorno allo scavo originario nel gesto, e su come questo influenzi il lavoro con i danzatori professionisti. Si tratta di un processo che sposta i connotati della scrittura coreografica, quando si trova a scrivere con la realtà:

In poche parole l'amatore esce da se stesso, perché non fa più i suoi gesti quotidiani, ma impara un'azione coreografica che – a sua insaputa – parte esclusivamente dalle sue movenze. Quando io compongo con i non professionisti parto tacitamente e principalmente dalla loro postura per accedere a tutte le possibilità di movimento. Gli viene proposta una coreografia che paradossalmente nasce dalla loro natura fatta di piccole reazioni in risposta al mio tocco, che applico seguendo le loro linee e suscitando così piccoli spostamenti. Nasce quindi una struttura, che chiamo "azione coreografica", che viene fissata, e il loro compito è quello di educarsi a questa struttura. Il fascino sta nel fatto che pur essendo un loro gesto, e quindi sono "abili" a farlo, non lo ricordano, si scontrano con la difficoltà della memoria. Si passa dalla dimensione neurologica, perché quel gesto gli appartiene, a quella mnemonica. Tutto questo lavoro, molto complesso, è sorretto sempre da una credibilità data dalle loro imperfezioni perché l'esecuzione non sarà mai precisa come avviene con la qualità di movimento di un danzatore professionista. Loro non hanno l'opportunità di ricadere nel gesto quotidiano perché devono sempre rimanere sospesi in questa dimensione di ri-creazione del gesto. E tutto questo lavoro va a infiltrarsi dentro una struttura importante dell'uomo che può essere di pensiero, di memorie, come gli odori che sono capaci di far scaturire gesti e pensieri, e viceversa (Sieni in Oliva, 2015).

In parallelo prosegue il mio lavoro con i danzatori professionisti. I due percorsi però si stanno influenzando sempre di più. Il danzatore impara frequentando l'amatore una serie di tecniche altamente sofisticate sulla tattilità, la vicinanza, lo sguardo sull'altro, particolarmente interessanti sui corpi fragili e inesperti degli amatori. Viceversa l'amatore prende dal danzatore tutto quello che è un senso "altro" del corpo, la sua trasfigurazione e complessità. Sempre più spesso il professionista affianca il lavoro dell'amatore, seguendolo come assistente, sostenendo il percorso, ma anche nutrendosene direttamente. Pure le ultime produzioni sono influenzate dalla generosità di partecipazione dell'amatore. È un continuo travaso (Sieni in Sacchetti, 2016).

L'ultimo quadro, la quarta casa, si apre con cinque persone mature che escono dal coro. Stanno piegate, con le braccia in alto e il tronco obliquo. Erano entrate portandosi in spalla una grondaia metallica, residuo di un qualche cornicione sbriciolato. Si intrecciano: l'avambraccio di una cinge il gomito dell'altro, in una catena di inanellamenti che solo a tratti si allentano, tutti iniziano a ruotare su se stessi, come fossero i pianeti di un sistema solare la cui stella ha smesso di esercitare la forza gravitazionale, così lo spazio si riconfigura sbalottando i corpi (celesti). Si prendono le giunture delle ginocchia a vicenda, si muovono e si manipolano, a turno divenendo marionettisti e marionette. Qui si avverte la strenua volontà di farsi corpo collettivo, i cinque si cingono e stringono per mano, riprendono la grondaia, la spostano e la appoggiano di fronte a noi, marcando una nuova prossimità.

Così descriveva le scene finali Massimo Marino (2013), una delle cronache uscite a ridosso delle repliche:

Ogni scena ha un colore, un ritmo, un'energia un po' diversa, legata alla presenza degli interpreti, persone comuni che sfidano i propri movimenti usuali confrontandosi con una spiccata formalizzazione. Ogni momento alla fine rammenta il terremoto: un ragazzino viene rivestito di tegole, lungo gli arti, a evocare una casa di cui non restano le fondamenta; una signora viene aiutata a sdraiarsi protetta da un fragile telo, quando manca il tetto; gli adolescenti vorticano, per sgretolarsi e, trascinando travi, edificano sotto una coperta gialla un provvisorio riparo; gli adulti dondolano, vagano, si intrecciano, si incatenano, come anime in pena, per risolversi in una processione in cui una grondaia rotta prende il posto della croce sulle spalle di un Cristo dei nostri tempi e paraggi.

Il coro esegue un'aria classica conosciuta, che ci risuona nelle orecchie come un motivo presente nella memoria. Tutti sono rientrati nel coro, che si avvicina a noi in una sorta di abbraccio finale. I

danzatori tutti insieme camminano descrivendo un'ellisse attorno al coro, proprio nel mezzo fra noi spettatori e il coro, trascinando gli elementi scenici prima usati, le loro personali macerie, divenute anche nostre. Assitiamo commossi a questa processione e ci vien fatto di pensare che dietro di noi stiano camminando altre persone, rappresentanti di un'umanità che si sta ricostruendo portandosi appresso i propri cocci. Il coro canta *Homework bound* di Simon & Garfunkel, che tradotto recita più o meno così: «Diretto verso casa / vorrei essere / diretto verso casa / Casa, dove i miei pensieri si perdono / Casa, dove si suona la mia musica / Casa, dove il mio amore giace attendendo silenziosa il mio ritorno». Ci vien fatto di pensare di essere parte attiva di un rito di metabolizzazione e racconto nel quale il nostro ruolo è la testimonianza, la moltiplicazione di una voce che può contribuire a comporre le ferite.

Che cosa è questo, se non il procedimento che permette di incontrare l'altro? La tessitura di Sieni, il suo scrivere con la realtà di fatto riforgia le possibilità della danza di operare in senso sia estetico che antropologico, dunque di approssimarsi all'alterità. Gli amatori si educano al movimento e al gesto, ma il loro "ingresso" nella danza invita a ripensarne i contorni, sia da un punto di vista sociale che più prettamente estetico. In tutti i casi c'è una indiretta ma ineludibile domanda rivolta a chi guarda, a spettatori di professione e occasionali, ad addetti ai lavori e ai cittadini: come "pensiamo" la danza? Quale posizione occupa nel casellario dei nostri consumi culturali? Non avremo relegato la danza in un empireo di consuetudini accademiche e di rituali alto-culturali (le prime, i velluti rossi, *les étoiles*, le serate mondane) che ne disinnescano il potenziale? Un discorso che a cascata potremmo allargare al teatro, alla musica e ai recinti in cui s'incontrano i pubblici e le arti. Se li scardiniamo, questi recinti, non attraverso prese di posizione ideologiche o proposte contro-culturali (che oggi spesso rimpiccioliscono la loro portata in ulteriori nicchie sottoculturali), se riusciamo a riaccendere il potenziale della danza, cosa incontriamo? Un'arte capace di metterci di fronte ai tentennamenti, alle difformità, alle peculiarità, ai rallentamenti, ai silenzi, alle imperfezioni, alle lentezze, agli scatti, agli spasmi "non nostri" ma che qualificano gli altri. Alla diversità altrui, in un'operazione di conoscenza attiva che avviene restando nei panni di chi osserva, nei panni dello spettatore. Così ne parla Rossella Mazzaglia (2015, p. 288):

Lo sguardo di chi osserva si diluisce, dunque, nell'attenzione protratta verso un gesto lento, dall'andatura "insopportabile", che costringe a fermarsi, a vedere oltre l'ovvio e il familiare: sono gesti luoghi che non dicono nulla (nel senso cunninghamiano, però, del non voler dire nulla), affinché, nell'immediatezza della visione, acquistino un senso intimo e personale.

Stefano Tomassini (2014) dimostra come la danza di Sieni in qualche modo si ribelli a un'idea di danza come iperbole, anche novecentesca, portando le arti coreutiche in quello spazio della prossimità che ci permette l'incontro con l'altro:

Un lavoro di incontro con mille abilità, e di trasformazione del gesto individuale e comunitario in una esperienza di condivisione e di confronto, che ora sempre incominciare a rivendicare il suo peso: madri, figli, anziani, artigiani e bambini. Una varia umanità, portatrice di un sapere artigianale e familiare, quotidiano e consueto, spesso piano, a volte conforme, anche dimesso e pieno di pudore ma la cui energia, per un coreografo famelico come Sieni, non ha contropartite. [...] E non di rado, ciò che è il risultato di un dono dell'immediato, il diretto pulsare dell'essere umano, un gesto vivente quanto il respiro, può essere invece scambiato, da uno spettatore distratto, come un artificio della composizione, della riproduzione. Ma nessuno può riprodurre, sostituire il proprio al respiro di un altro. Il punto di vista di chi guarda, la libertà del suo incontro con l'altro e la sua apertura emozionale in questi casi è decisiva. Chi non ha la pazienza di ricostruire, durante la visione dell'esito di queste pratiche, questo lento processo testimoniale, di sperimentare un ulteriore *grado* di libertà (pur transitorio o marginale) nell'accesso dell'esperienza, è meglio allora che non se ne occupi affatto (Ivi, p. 62).

In quali altri luoghi della nostra società sono ancora possibili questi spazi della prossimità? Dove ci è davvero possibile incontrare gli altri? Dove è possibile, perché progettato e lasciato libero di dispiegarsi, il confronto con quello che non conosciamo, che ci è distante? La danza di comunità di Sieni, la sua Accademia sull'arte del gesto, diventa dunque danza di prossimità: punto di incontro che si fa conoscenza sia per chi agisce, sia per chi guarda.

Le parole finali, rispecchiando la chiusa di un altro capitolo, le lasciamo ad Alessandro Leogrande, intellettuale e critico prematuramente scomparso che ha avuto modo di collaborare con Sieni:

Credo che la danza non sia solo lavoro sul corpo, ma lavoro sul corpo in relazione allo spazio che lo circonda. Questo spazio non è mai, o almeno quasi mai, un prodotto "naturale". È un prodotto "storico", fatto dall'uomo, o almeno da alcuni uomini e da alcune donne: è la città. La danza che interagisce con lo spazio interagisce con questo prodotto, e con i passati che lo hanno generato, anche con i traumi del passato che lo hanno generato. Non è solo un'operazione urbanistica o architettonica o artistica o psicologica o storico-sociologica: è piuttosto il mescolamento di tutti questi piani, nasce dalla reazione di tutti questi piani (Leogrande in AA. VV., 2013, p. 86).



Illustrazione 7 - ph Lorenzo Donati

I Rimini Protokoll sono una delle compagnie più influenti del teatro internazionale degli ultimi decenni. Basterebbe pensare che è grazie al loro lavoro che si parla di un avvicinamento dei linguaggi del teatro alla realtà, un fenomeno che a ben vedere è di derivazione e sviluppo articolati e al cui affermarsi concorrono diverse compagnie a livello internazionale (dai Gob Squad alle She She Pop, dai New York City Players di Richard Maxwell ai Forced Entertainment, solo per citare i nomi più universalmente noti). Il percorso dei Rimini Protokoll ha contribuito a canonizzare l'entrata di istanze prelevate dal reale dentro le cornici dello spettacolo dal vivo, che così ripensa radicalmente i propri fondamenti. Gli attori e le attrici nella maggioranza dei casi non sono professionisti che interpretano dei personaggi, ma persone che raccontano la propria biografia, "esperti del reale" e anche le drammaturgie sono quasi esclusivamente basate reportage e inchieste. Il gruppo è nato nel 2002 dall'incontro di Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel e si pone da subito come avanguardia delle forme del teatro documentario (cfr. Magris, Picon-Vallin, 2019). *Sabonation. Go home & follow the news* (2002) racconta il fallimento della compagnia aerea Sabena, portando in scena ex dipendenti; dei veri Muezzin narrano le loro storie in *Radio Muezzin* (2008); diverse persone in qualche misura influenzate dalla lettura dell'opera, come il suo vero traduttore, sono i protagonisti di uno dei più noti lavori del gruppo, la messa in scena integrale della prima parte del Capitale di Marx (*Das Kapital, Ester Band*, 2006). Così presenta i Rimini Protokoll Rodolfo Sacchetti, per l'Enciclopedia Treccani:

Rimini Protokoll svolge una ricerca che si interroga sulla "realtà", coniugandola all'idea di "finzione", insita in un contesto teatrale, con la messa a punto di un preciso procedimento. Individuato l'oggetto d'indagine o tema dello spettacolo, che di solito ha a che fare con le problematiche sociali, economiche o politiche di una comunità specifica, il gruppo conduce studi approfonditi, per poi coinvolgere i diretti interessati: un teatro non di attori quindi, ma di persone definite *esperte*, portatrici autentiche della loro vita, che raccontano sulla scena. Possono, a seconda dei progetti, essere i rappresentanti di una professione specifica (per es., responsabili di agenzie funebri), aver vissuto un'esperienza dolorosa (per es., malattia, licenziamento ecc.), essere appassionati di un hobby (per es., fermomodellismo), avere una biografia particolare (per es., adozione) (Sacchetti, 2015).

Molte potrebbero essere le linee di lavoro per introdurre gli spettacoli del gruppo, come i dispositivi creati per l'interazione degli spettatori, spesso immersi in meccanismi, istruzioni e architetture effimere: *Call Cutta*, 2005, performance audioguidata al telefono con dall'altra parte della cornetta veri addetti al call center indiani; *Cargo Sofia*, ricostruzione dei camion con i quali gli autisti europei collegano città fra Ovest ed Est Europa con gli spettatori in ascolto dei loro racconti fra persone, merci e capitali; *Situation Rooms* (2013), performance di realtà virtuale dove gli spettatori-

gamer interagiscono con situazioni legate alle armi e alla loro diffusione. Anche il gioco, nei formati da tavola, di ruolo o di società è un filo ricorrente nella poetica dei berlinesi. Negli ultimi anni, e pensando in particolare a Stefan Kaegi, autore di *Remote X*, lavoro oggetto di questo capitolo, il gruppo ha proposto una intensa riflessione sulla memoria e su ciò che resta dopo la morte. Una struttura di camere e corridoi, con porte la cui apertura temporizzata permette a piccoli gruppi di spettatori di entrare a turno, ricostruisce le stanze e i racconti biografici di alcune persone assenti ma mandate in video a grandezza naturale, presumibilmente decedute quando gli spettatori le incontreranno (*Nachlass*, 2018). Sempre fra animato e inanimato, fra memoria umana e archiviazione sintetica è il progetto *Uncanny Valley* (2018), spettacolo preceduto da una larga eco anche a livello di stampa internazionale. Kaegi ha lavorato con lo scrittore Thomas Melle, affetto da disturbo bipolare, costruendo insieme una partitura scritta a partire dalla sua vita e sui suoi studi su Alan Turing. In scena, però, va un androide, disegnato e costruito con le stesse fattezze di Melle, generando quella percezione perturbante che rimandano oggetti e persone dall'identità instabile. Così ne scrive Andrea Pocosgnich, dopo una replica milanese nel 2019:

E il pubblico? Noi, proviamo empatia per l'autore o per il suo avatar robotico? Il focus, come spesso accade nei lavori di Rimini Protokoll, non è tanto sul plot, che in questo caso rischia anche di essere tutt'altro che avvincente (bisogna aggiungere che il robot rimane seduto per tutta la durata), ma proprio nello spazio di relazione con gli astanti: il protagonista della performance/conferenza è lo spettatore; non a caso l'androide spesso si appella agli spettatori con una seconda persona che vorrebbe problematizzare questa relazione. «If you came here to see an actor, you're in the wrong place. But if you came to see something authentic, you're in the wrong place, too. This is why, today, it's not about me, but about you» (Pocosgnich, 2019).

Il lavoro dei Rimini Protokoll afferisce a un'ampia tendenza delle arti sceniche europee, il cosiddetto "Reality Trend", categoria critica introdotta dalla rivista tedesca *Theater der Zeit* (Savo, 2016) e diffusa in Italia in particolare dalla rivista "Alfabeta 2", dove si legge che «L'arte contemporanea ci fa fare esperienze non tanto di opere, quanto di azioni espositive che sollecitano a partecipare all'opera come presenza senza rappresentazione, in una dimensione performativa che esige il consenso dei presenti e la condivisione nel presente» (Valentini, 2013, pp. 32). Qui ci preme rilevare come tale immersione nella realtà determini uno spostamento del linguaggio teatrale, al punto da invitarci a rivedere i caratteri di quella che chiamiamo performance. La stessa rivista tedesca ha dedicato più volte spazio al lavoro dell'ensemble berlinese, pubblicando per esempio una monografia a loro dedicata (Haug, Kaegi, Wetzels, 2012), dove traspare un candore apparente e ben

progettato, quando affermano che: «Il nostro teatro consiste soltanto nello stare a guardare» (Fiorentino, 2014) ma dove in realtà:

Rimini Protokoll propone un teatro che si immerge proprio nella cattiva realtà, se ne fa contaminare, la porta così com'è sulla scena, su una scena che spesso è la realtà stessa: quella dell'assemblea degli azionisti della Daimler o di un'aula di tribunale, che diventano teatro per il solo fatto di essere guardati come tali. Allora un tribunale berlinese può apparire come «il più laborioso di tutti i teatri» (*ibidem*).

Scorrendo l'elenco dei lavori del gruppo si scoprono una teoria di formati differenti: spettacoli, installazioni, performance sonore, interventi *site-specific*, conferenze, radiodrammi, giochi ecc.²⁹, tentativo di «ri-definire lentamente i confini della pratica del teatro occidentale» (Frattali, 2018, p. 107). La performance audioguidata *Remote X*³⁰ è stata largamente replicata e “diffusa” in Europa, in Italia e nel mondo, con il nome dalla città in cui viene ospitata (sostituendo la X del titolo, dunque: *Remote Milano*, *Remote Madrid* ecc). Si tratta di un percorso audioguidato dove chi ascolta e partecipa gradualmente si trova a fare i conti con le maglie del dispositivo, con ciò che è lecito e non lecito fare. In termini teatrali si tratta di un dispositivo che mette brechtianamente in evidenza l'intelaiatura della performance, la silhouette delle norme, pur preservando il carattere immersivo e a tratti aristotelicamente rappresentativo del patto stipulato fra partecipanti e opera.

Una possibile introduzione al racconto dello spettacolo la fornisce direttamente il suo autore, Stefan Kaegi, fondatore dei Rimini Protokoll. Lo abbiamo intervistato appositamente.

Remote è in sostanza un lavoro sull'intelligenza artificiale. Siamo abituati a pensare all'intelligenza artificiale come qualcosa di esterno all'essere umano, ma non è così, si tratta di umani che predicono e programmano eventi che potrebbero accaderti. Lo spettacolo è di per sé una domanda su quanto, come e che cosa possiamo predire dell'immediato futuro, per me è una questione fondamentale anche per il teatro, un'arte che deve cercare in tutti i modi di prevedere le reazioni del pubblico, le abitudini umane

29 <https://www.rimini-protokoll.de/>, pagina web che rappresenta un vero modello di archivio vivente, ricca di materiali per approfondire, ascoltare, vedere le performance del gruppo.

30 *Remote X*, ideazione, testo e regia di Stefan Kaegi; testi e direzione sui luoghi di Jörg Karrenbauer, Anton Rose; Sound Design di Nikolas Neecke; Sound Design nei luoghi di Nikolas Neecke, Ilona Marti, Ekaterina Reshetnikova, Peter Breitenbach, Karolin Killig, Tobias Koch, Jascha Dormann; Dramaturg: Aljoscha Begrich, Juliane Männel; Production Management: Epona Hamdan, Monica Ferrari; Produzione di Rimini Apparat, coprodotto da HAU Hebbel am Ufer Berlin, Maria Matos Teatro Municipal and Goethe-Institute Portugal, Festival Theaterformen Hannover/Braunschweig, Festival d'Avignon, Zürcher Theater Spektakel, Kaserne Basel. Prima rappresentazione: 24/04/2013, Hebbel am Ufer Berlin.

quando si applicano allo sguardo, anche quando non chiede alle persone di muoversi ma le lascia sedute in platea. Di fatto gli algoritmi fanno qualcosa di molto simile: cercano di prevedere dove sarai e come starai, ti propongono di comprare, di andare da qualche parte, di cambiare farmaci. Si basano su predizioni.

Remote è una pièce *site-specific*, sviluppata localmente nelle città, senza scenografie, immersiva. Nello specifico la compagnia è composta da due tecnici audio e da uno scrittore che viaggiano con uno zaino di materiali per trasmettere. Lavoriamo ovviamente anche sull'effetto secondario legato ai due livelli di spettatori: chi segue con le cuffie, ma anche il pubblico casuale che vede le persone che stanno partecipando a una performance. Chi osserva "si osserva" reciprocamente.

Berlino, *Remote Mitte*, 27 aprile 2017.

Mi chiedono di camminare per un cimitero e di trovare la tomba di qualcuno con cui abbia voglia di passare del tempo, è una voce sintetica che ci entra nelle orecchie tramite cuffie, siamo con una cinquantina di altri spettatori sconosciuti. Sembra vera, la voce, ma in realtà gli intervalli fra la grana dell'eloquio tradiscono la sua origine sintetica. Siamo in un cimitero, in una città. Siamo uno spazio protetto pieno di alberi, spira un vento gelido in audio, anche in città tira aria, ascoltando pare che spiri il vento del cosmo. In audio sentiamo una voce, da ora in avanti qui la trascriviamo in corsivo: *Perché questi corpi hanno smesso di funzionare? C'è una fotografia? Ci sono corpi fisici, come il tuo? Che differenza c'è tra corpo e ossa?* Mi aggiro da solo in mezzo a tante persone che non conosco, la voce si presenta: *My name is Rachel. Perché non chiudi gli occhi e cerchi di immaginarmi? Se pensi al mio corpo penserai a labbra e bocca, ma non ne ho. Io non ho mai avuto un corpo. Voglio stare con voi per capirvi.* Guardo le lapidi, le tombe di cemento, la morte dei corpi e questa strana declinazione di un umano trasferito sinteticamente. Il cortocircuito dismette subito ogni mia resistenza. *Immagina di essere morto, cosa resta di te? Quanto tempo possiamo ricordare una persona morta?*

Ci incamminiamo verso la città, incoraggiati dalla nostra guida. Ci viene chiesto di stare uniti, di fare gruppo, di *sentirci* gruppo. Mentre camminiamo siamo invitati a osservare le aggregazioni di forme urbane: le linee del traffico, le code di pedoni agli attraversamenti, le geometrie di un campo; la voce ci instilla un pensiero sull'artificialità della natura, quando questa è lavorata dagli uomini, per ragioni produttive o abitative. Parte una musicchetta cool, ascoltiamo, osserviamo una fontana: *gli altri influenzano la tua velocità? Ti piace stare vicino agli altri? Vi chiamo l'orda. Mi piace lavorare con gli uomini, dall'evoluzione si impara molto. Guardatevi, fra voi, diventate famigliari.*

Notate le scelte dei vostri vestiti: il 99% dei vostri jeans è fatto dello stesso materiale, ma è differente il software. Io sono il vostro centro, senza essere presente.

Quanto siamo preordinati? Quanto siamo liberi di uscire da un tracciato? Come stiamo costruendo le linee del nostro futuro? Nei pensieri si innestano riflessioni sui massimi sistemi, riaffiorano nozioni di base della sociologia studiata a scuola, ci ritroviamo a pensare al nostro comportamento quotidiano come a una rappresentazione tessuta dall'esterno. Ci perdiamo un po' trasognati, illusi di stare dalla parte giusta, quella di chi sa riconoscere criticamente il perché delle cose, spiegando così i movimenti delle persone nelle trame del capitalismo e delle merci della città. Ci muoviamo, la voce sintetica ci dà il via esattamente quando scatta il verde al semaforo, come se sapesse dove siamo e come camminiamo, come nelle narrazioni seriali da fiction fantascientifica (esattamente come fa la "Machine" di *Person of Interest* della Cbs, 2011-2016, intelligenza artificiale che segnala crimini ed eventi efferrati prima che si producano fornendo i codici identificativi delle persone, resasi autocosciente e capace di osservare la vita quotidiana tramite telefoni, altoparlanti, telecamere). *Qualcuno esce dalle linee? Se vi chiedessi di saltare, mi seguireste?*

Saliamo su una metropolitana, facciamo le scale di una stazione sopraelevata nel quartiere Mitte di Berlino, prendiamo un vagone giallo con gli adesivi trasparenti della porta di Brandenburgo. Siamo sempre guidati in ogni nostro passo e in ogni pensiero. Osserviamo "gli altri": la voce ci indica di prestare attenzione ai dettagli, svincolando "gli altri" dallo statuto di folla: stanno diventando persone. *Chi è felice? Chi è elegante? Sembrano tutti normali, ma più li guardi più diventano individui.* La voce ci parla, ci chiede cosa facciamo noi umani quando aspettiamo, dato che lei semplicemente non esiste, se sta in silenzio. *Abbiamo, anche noi umani, uno stand by?* Sulla metro continuiamo a osservare, entomologi con un occhio alla nostra stessa alterità, etnologi da metrò come insegna Marc Augè ma immersi in un gioco di ruolo in cui proviamo ad assumere il punto di vista di una macchina. *Guardate gli adulti negli occhi: distoglieranno lo sguardo. Sono programmati così. Solo i bambini ti guarderanno. Non sono ancora stati del tutto programmati.* Scendiamo, osserviamo dei soldatini in un negozio di giochi da tavolo, sorge il sospetto di essere divenute pedine di questa intelligenza, manovrati e diretti da un'entità imperscrutabile (quello che forse penserebbero i soldatini in mano a un bambino, disposti nel campo di battaglia).

Ora si susseguono delle istruzioni, degli ordini che eseguiamo sempre di buon grado, sempre più presi dal gioco: con in audio rumori di folle e competizioni sportive ci viene chiesto di correre e noi partiamo sprintando, fino a quando la voce non ci intima di fermarci; *per che cosa ti batteresti, per che cosa manifesteresti? Prendi un oggetto nella tua borsa, tienilo alzato e inizia la dimostrazione, inizia a marciare!* Ora mimiamo i gesti delle proteste, assomigliamo a chi ha perso il lavoro, agli studenti cui sono stati tagliati servizi essenziali, ai cittadini preoccupati per le guerre... ci

ricordiamo di loro, citiamo quelle gestualità, le raddoppiamo, forse qualcuno vedendoci ci scambia per un gruppo unito da comuni istanze di protesta e rivendicazione, per un gruppo che fa politica? Torna la voce, come un tarlo: *ora siete orda, siete più forte dei singoli. Insieme vi sentite forti, siete maggioranza. Democrazia: sto ancora cercando di capire cosa sia.*

Più avanti nella camminata salirà una musica con uno swing irresistibile e noi attacchiamo a ballare, balliamo per far fronte al pensiero della morte più volte evocato (è sempre la voce che ci induce un simile pensiero), balliamo, stiamo tutti insieme raggruppati e danziamo da soli, ma insieme. Questa come le altre sono diverse forme di collettività indotte, ricostruite, eterodirette... ma nonostante tutto effettive, concrete nel loro manifestarsi. Basta così poco a sentirci parte di qualcosa, a riconoscerci simili, a farci un sorriso complice, ad ammiccarci reciprocamente, a pensarci in maniera meno solitaria? Basta una voce registrata che finge di essere senziente, basta una traccia audio digitale manipolata e che assomiglia alle voci metalliche delle fiction mediali? Sì, basta. E noi stiamo al gioco e ci accorgiamo di quanto ci manchino le occasioni per pensarci collettività. Ora entriamo in una stazione dei treni e osserviamo la folla che si sposta, la voce ci invita come sempre a metaforizzare: un viaggiatore cammina dritto e concentrato, noi ci vediamo la rappresentazione plastica di percorsi obbligati nei nostri destini. Siamo in quella zona di mezzo fra fantascienza e controllo sociale, fra letteratura e teorie socio-economiche. La voce ci dispone come fossimo un pubblico a teatro, noi osserviamo la realtà come se fosse una performance (la realtà si può osservare *as a performance*: non può non venire in mente il fondatore dei Performance Studies Richard Schechner, praticamente preso alla lettera; cfr. *supra*, CAP. 5). Arrivano persone dalle scale, si sentono osservate, sorridono. Noi applaudiamo. Osserviamo e ci facciamo osservare, consapevoli della bizzarria di un gesto indotto dall'arte ma esposto nello spazio pubblico, un pezzo di finzione a basso gradiente di rappresentazione incanalato nel flusso del reale. Accade qualcosa di simile proseguendo il cammino, quando entriamo in un vero ospedale, scorgiamo pazienti, ci camuffiamo fra i visitatori (Rachel chiede: *la faremo intervenire quando non saremo più in grado di vivere? Osservatevi: perché siete disgustati dalla fine se amate l'inizio?*). Passiamo dentro a una chiesa, una vasta piazza berlinese ordinata e spoglia, dentro uno spazio immenso e vuoto, fuori le guglie e i campanili gotici altissimi, riflettiamo con la voce sulle *tante immagini di sofferenza presenti lì dentro*, e di nuovo sulla persistenza della memoria, sulla caducità del nostro stesso pensare. Un organista, mentre stiamo uscendo, attacca una melodia, un suono tristissimo che ci ricorda un tempo antico dove le persone si radunavano nei teatri, formando delle collettività che godevano della compresenza fra corpi e pensieri, un qui ed ora che evidentemente non fa più parte di questo nuovo mondo delle macchine (la mutazione è stata dolce e quasi inavvertita, non ci sono state guerre come in *Terminator*, non ci sono *Servocittà* che funzionano senza esseri umani come

nella letteratura fantascientifica...). La voce ci riporta al punto: *io e te siamo una strana squadra, tu pianifichi le tue strade, ma io dirigo i tuoi passi.*

Nel frattempo la voce femminile è stata soppiantata da una maschile, non è più Rachel ma è Peter a parlare. Saliamo con lui e con tutti all'ultimo piano di un grattacielo, le pareti di vetro ci ricordano di trovarci nella *city*, nel cuore pulsante economico di una capitale europea occidentale, sebbene con la storia di divisioni di Berlino. Saliamo in ascensore. In cima c'è un terrazzo che permette di vedere il centro città. Guardiamo l'orizzonte, la città dall'alto fa pensare al nostro passato, *ora siete pronti.* Ci avvolge una nube di vapore acqueo, *questa storia sta per dissolversi*, insieme alle nostre domande. *Voi siete il gregge, io il pastore.*

A metà del cammino, in una svolta laterale in una strada minore, avevamo incrociato uno specchio stradale, di quelli usati per permettere agli automobilisti dare la precedenza in incroci ciechi. Farsi una foto è attività ancora indubbiamente umana, per quanto indotta dall'attuale società del *selfie*. Una macchina non si scatta una foto, è la memoria umana che ci spinge a fermare gli istanti, a congelare quello che vediamo. Il 27 aprile 2017, a Berlino, ho scattato una foto (illustrazione 7, *supra*) al gruppo di spettatori, a quel "noi" che si è creato solo in quella giornata, solo in quel momento. Ho preso qualche appunto sullo spettacolo su un blocco note grazie a un'app online. Risalendo dagli appunti al giorno esatto ho ritrovato quell'immagine, ferma in un archivio digitale che non avrei mai riaperto, almeno non per cercare quella specifica foto, se la mia memoria umana non mi avesse spinto a farlo. Ma, allo stesso tempo, senza quel frame conservato in un archivio fisico in una qualche Valley statunitense (come racconta Dave Eggers nel romanzo di fantascienza quotidiana *Il Cerchio*, cfr. Eggers, 2012), senza dunque una dematerializzazione, senza la cooperazione fra memoria corporea e supporti artificiali questo ritrovamento non sarebbe stato possibile. Riguardo quell'immagine, la scruto cercando qualche segno, qualche traccia della verità che mi pareva di avere colto quel giorno.

Partecipare a questo *Remote Mitte* è stato come giocare. Ma un gioco pieno di istruzioni, richieste, domande e considerazioni profonde e intime. Un gioco audioguidato che invitava a porsi domande sul nostro essere soli, lì in quel gruppo, ma anche in mezzo agli altri raggruppamenti, un gioco dove le istruzioni di una voce artificiale ci portano a riflettere su di noi. Cosa ne faremo, ora, delle risposte e della libertà che forse un poco ci restituiscono, una volta usciti dal teatro? *Remote X* è una performance guidata che permette di intravedere un margine di libertà celato nelle istruzioni, mette così in rilievo l'autonoma creatività celata nel gioco e nel teatro. Lo notavano in occasione delle repliche milanesi Renato Palazzi e Maddalena Giovannelli:

Il testo che si ascolta in cuffia, inoltre, non è solo un manuale di istruzioni: pone domande, suscita pensieri non banali. Per quanto si possa prenderne le distanze, non lascia comunque indifferenti. Fa riflettere sulla morte, sulle foto dei defunti, su ciò che resta di noi dopo la nostra fine. Fa riflettere sull'identità, sull'essenza dell'individuo in rapporto alla comunità. A poco a poco lo spostamento fisico diventa un tragitto interiore, la camminata fra edifici e cantieri diventa una discesa in se stessi. Qualche invenzione aguzza lascia il segno. Indicando le statue sulle tombe, ad esempio, l'invisibile guida non perde l'occasione di porre un'inquietante considerazione: «loro sono corpi senza voce – dice – io una voce senza corpo. A chi pensi di assomigliare di più?» (Palazzi, 2014).

Remote Milano offre un'esperienza apparentemente intima, privata, esclusiva: ogni spettatore è chiamato all'ascolto individuale della voce in cuffia, quasi a ricalcare la prassi di una normale conversazione a due. Ben presto, però, ci si accorge di essere costantemente in relazione con l'altro, con gli altri, con l'"orda", il "gregge", il "gruppo" (per riprendere alcune delle definizioni chiamate in causa dal testo). C'è di più: all'opposizione tra se stessi e il gruppo si affianca quella tra il gruppo e il resto dei cittadini, che guardano ora stupiti ora incuriositi la spiazzante occupazione di massa degli spazi urbani. Ed ecco che gli spettatori si scoprono – loro malgrado oppure con un pizzico di compiacimento – attori di uno spettacolo che ha come palcoscenico l'intera città. È lo spettacolo a sovrapporsi per un istante alla realtà, o è piuttosto la realtà a trasformarsi in performance? (Giovannelli, 2015).

Anche in questo caso lasciamo la chiosa al regista dello spettacolo, a cui abbiamo chiesto una riflessione sulla libertà, dello spettatore e non solo, pensando al suo lavoro nei Rimini Protokoll. Quella libertà che riemerge come sospetto della sua mancanza nelle maglie delle istruzioni e dei pensieri indotti durante l'immersione performativa.

Quando parliamo di libertà a proposito del teatro partecipativo io domando sempre quale sia la libertà di uno spettatore seduto in un teatro classico barocco. Nessuna. Devono stare seduti, non si possono muovere, devono stare zitti, al buio. In *Remote* hai apparentemente molta libertà, puoi fare quello che vuoi, compreso andare lontano dal segnale di trasmissione e sentire male. Puoi correre o non correre, puoi rispettare le consegne o non farlo. Sei molto libero. In generale la libertà è una questione cruciale, penso ai libri di Yuval Noah Harari e alla sua tesi per la quale l'essere umano, storicamente, finge di volere la libertà. L'essere umano si libera dalla religione, acquisisce libertà di scegliere il sesso, oggi siamo liberi di lottare contro le malattie, abbiamo una speranza di vita raddoppiata, molte più nazioni e persone sono in democrazia, almeno nella parte che si suppone "libera" del mondo. Ma se scendiamo nei dettagli ci accorgiamo di quanto stiamo esternalizzando le nostre decisioni, in un processo

outsourcing sempre più vasto: ai consulenti, ai dottori, ai programmatori, alle *corporation* (che ci rendono schiavi, ci fanno lavorare per loro). Quello che vogliamo è una “percezione di libertà”, una percezione che ha sostituito ciò che la rivoluzione francese intendeva con libertà. Siamo divenuti forse più complessi e più trasparenti, sicuramente più efficienti, ma non più liberi. Abbiamo optato per la crescita economica e per lo sviluppo della tecnica, sacrificando parti della nostra libertà.

Con *Remote* abbiamo cercato di tratteggiare una sensazione che, sia chiaro, non mi vede semplicemente e univocamente critico, io sono un *theatre maker* e come tale il mio lavoro consiste nell’invitare le persone a sottoporsi volontariamente a una manipolazione. Voglio sedurre le persone, senza forzarle. Il teatro ti invita a seguire i suoi schemi di pensiero, vuole che lo spettatore si identifichi coi personaggi e anche il teatro immersivo propone qualcosa di simile, coinvolgendo attraverso esperienze multisensoriali. È una sensazione che mi piace, come spettatore: per un’ora sono consapevole di cedere parte delle mie libertà per entrare in un altro mondo. Ma quel mondo deve essere davvero “altro”, non come accade in questi giorni di virus, dove siamo spesso chiusi nei nostri pattern di pensiero e comportamento, siamo recintati nelle nostre personali visioni. Non c’è nulla di più noioso di essere sottoposti agli algoritmi che consigliano di comprare la stessa cosa che ho già acquistato ieri. Servono altre opzioni, altri consigli.

Io credo molto nel teatro e nella sua capacità di farci percepire come comunità, è uno degli obiettivi del teatro, da sempre. Noi non siamo gli ultimi e non siamo i primi. *To perform rituals together*: così possiamo credere, sperimentandolo col teatro, che esista quella cosa chiamata società, uscendo per un po’ dalle bolle dei nostri network.

Mdlsx di Motus. Il patto autofinzionale



Illustrazione 8: - ph Simone Stanislai

Corpi dematerializzati nel loro essere scrutati dalle telecamere in scena, corpi costretti in gabbie e teche, corpi-manichini da esporre, corpi raddoppiati dai video dentro a stanze d'hotel ricostruite, rimandati in tempo reale su schermi che occupano lo stesso spazio delle scenografie. Partiamo dagli spettacoli del primo decennio di lavoro di Motus, dai corpi di *Catrame*, 1996, *Orpheus Glance*, 2000, *Twin Rooms*, 2002, per arrivare alla centralità drammaturgica del corpo in *Mdlsx*, 2015, oggetto di questo capitolo³¹. Non si tratta di una ricorsività puramente formale, ma di un principio compositivo che si configura come peculiare modalità di *scrittura con la realtà*, una via tutta teatrale per il racconto autofinzionale. Vedremo perché.

I Motus (per una disamina del loro percorso cfr. almeno Balzola, Monteverdi, 2004; Casagrande, Nicolò, 2006 e 2010; Chinzari, Ruffini, 2000; Molinari, Ventrucci, 2000) sono una compagnia fondata a Rimini nel 1991 da Daniela Nicolò e Enrico Casagrande, la loro è un'avventura nell'arte che ha previsto la ridefinizione degli elementi del linguaggio assecondando le diverse processualità dei percorsi spettacolari. Dopo gli orizzonti della narrativa statunitense esplorati nel progetto *Rooms* (2001/2004), dopo le messa a fuoco delle soglie della rappresentazione fra corporeità recuperata e artificializzazione filmica portate avanti in diversi spettacoli dedicati a Pasolini, i Motus approdano una secchezza linguistica in cerca di zone incolte e di *terzo paesaggio*, in un'investigazione dal piglio reportagistico e narrativo sempre con l'ausilio della macchina da presa (nel progetto *Ics. Racconti crudeli della giovinezza*, diversi spettacoli e performance fra 2007 e 2008); segue l'investigazione dialettica sul potere, la violenza, la protesta seguendo l'eredità di Antigone (progetto *Syrma Antigones*, 2008-2010), riletta nei corpi e nei pensieri di attori e attrici, mai semplici esecutori ma creatori di partiture spettacolari che riportano nel presente, attraverso la discussione e il ragionamento, i gesti e le azioni dei personaggi classici. Da *Ics* in poi al centro della scena di Motus c'è sempre Silvia Calderoni, performer, interprete cinematografica, autrice, danzatrice, dj. La sua è una presenza "autorale" non solo nel contributo creativo nelle scritture sceniche, ma anche nel suo essere performer "quotidiana" nella cura dell'immagine, nella ricerca stilistica sull'abbigliamento e nella confezione della sua immagine pubblica sui social media. In altre parole, la qualità della sua presenza interviene prima della scrittura dei singoli spettacoli, nutrita negli anni di diverse esperienze artistiche con Motus e Teatro della Valdoca, iniziata alle arti

31 *Mdlsx*, con Silvia Calderoni; regia Enrico Casagrande e Daniela Nicolò; drammaturgia Daniela Nicolò e Silvia Calderoni; suoni Enrico Casagrande; in collaborazione con Paolo Panella e Damiano Bagli; luce e video Alessio Spirli e Simone Palma; produzione Elisa Bartolucci e Valentina Zangari; distribuzione estera Lisa Gilardino produzione Motus 2015, in collaborazione con La Villette – Résidence d'artistes 2015 Parigi, Create to Connect (EU project) Bunker/ Mladi Levi Festival Lubiana, Santarcangelo 2015 Festival Internazionale del Teatro in Piazza, L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, MARCHE TEATRO. Prime rappresentazioni: 11-18 luglio 2015, Santarcangelo Festival.

del movimento da Monica Francia, affacciata recentemente sul cinema (a cominciare dal *La leggenda di Kaspar Hauser* di Davide Manuli, 2012) e sulla moda attraverso il sodalizio con Gucci (cfr. Scattina, 2018).

Mdlsx è uno spettacolo particolarmente fortunato, dopo il suo debutto nell'estate 2015 la sua circuitazione si prolunga fino alla prima parte del 2019, toccando oltre cento diverse piazze in Italia, in Europa e oltreoceano (Stati Uniti, Canada). Uno spettacolo visto da un numero altissimo di pubblici fra spettatori appassionati, casuali e addetti ai lavori. Per questo motivo ci avvarremo in via esclusiva di testimonianze e critiche e saggistiche, usate come sostegni all'analisi del contesto delle risonanze teatrali e "sociali" che lo spettacolo ha avuto (non a sproposito è stato proposto di considerare il lavoro come un "cult", cfr. Menna, 2016). Procederemo dunque nel racconto raccogliendo la letteratura critica esistente e tentando un affondo analitico per mettere a fuoco il nodo cruciale nella nostra ricerca: l'autofinzione a teatro.

Mdlsx inizia con un filmato di famiglia, una bambina che canta *C'era un ragazzo* al Karaoke proiettata su uno schermo tondo sospeso. Quella bambina è Silvia Calderoni, che sta anche in scena di fronte a noi, dietro a un tavolo con strumentazioni foniche e da djing. Lo spazio di fronte è lasciato vuoto, a terra è occupato da un telo argenteo a forma triangolare. *Mdlsx* si apre portandoci negli anni '80, esibendo una carta d'identità dell'immaginario. Le azioni di Calderoni sono riprodotte in tempo reale con una tecnica di ripresa a bassa risoluzione, che permette alla performer di rimandare la sua stessa immagine sul grande schermo, dunque di verificarsi, controllarsi, progettarsi e in certa misura "manipolarsi" in tempo reale (Gemini, 2018). L'attrice parla cadenzando la voce, si gira di spalle per maneggiare la consolle, si muove con la naturalezza di chi racconta una storia in pubblico, sul confine di una presenza che abita la soglia fra persona e personaggio. Vediamo Silvia in un altro filmato di famiglia, ci viene spiegato che un dottore userà una visita per diagnosticare il suo non essere né maschio né femmina; ma presto la "realtà" del racconto biografico, mandato sempre in video attraverso i filmini d'epoca, s'innesta con le parole e con interi passaggi presi dal romanzo *Middlesex* di Jeffrey Eugenides, al punto che non è più chiaro cosa provenga dalla sua biografia e cosa dalla trama narrativa; i racconti sono inoltre puntellati con *statements* di stampo politico filosofico, dal *Cyborg Manifesto* di Donna Haraway al *Manifesto Contra-Sexual* di Beatriz Preciado. La udiamo pronunciare un credo sul nostro essere formati da innesti di parti diverse, le parole di Eugenides nel suo discorso diventano leve per affermare l'impossibilità di dare nomi ed etichette alle cose: «Le emozioni non possono essere descritte da singole parole», afferma l'attrice, raccontando la pubertà, il desiderio che spuntino i peli sul corpo, lo strizzarsi i capezzoli per farli

sbocciare, i viaggi lisergici del fratello refrattario ai valori della famiglia («i membri della mia famiglia hanno sempre avuto un certo talento nel trasformarsi»). Sta parlando della sua famiglia, o di quella del romanzo?

MDLSX viene da *Middlesex*, romanzo dello statunitense Jeffrey Eugenides, premio Pulitzer 2003: storia di Calliope (successivamente Cal), ermafrodito, nato maschio in corpo di donna, e delle sue peripezie, dagli esami medici per l'accertamento del genere, alla fuga, dalle umilianti esibizioni in locali burlesque, al ritorno a casa, tra autostop e stazioni di polizia. A questo intreccio Motus mescola frammenti di manifesti queer e teorie sul genere, da Judith Butler a Preciado, da Donna Haraway a Pasolini, e soprattutto il corpo androgino di Silvia Calderoni, per costruire un «ordigno sonoro, inno lisergico e solitario alla libertà di divenire, al *gender b(l)ending*, all'essere altro dai confini del corpo, dal colore della pelle, dalla nazionalità imposta, dalla territorialità forzata, dall'appartenenza a una Patria» (Menna, 2016).

Anche il setting scenotecnico pratica quel limbo fra realtà e costruzione rappresentativa, siamo infatti di fronte a un tavolo del tutto simile a quello che userebbe un dj/vj. La Calderoni racconta quasi sempre di spalle ma come detto si riprende, noi la osserviamo sullo schermo. Dal mito di Narciso all'*epoca del Narcisismo* (Lasch): per essere credibili occorre moltiplicarsi in video, giocare sul confine fra presentazione di sé e autorappresentazione. Questa modalità espressiva “sui confini” a ben guardare ricorre nella storia della compagnia, anche pensando nello specifico alla recitazione, al rapporto fra attore e personaggio, qualificato in passato con il concetto di “meta-fiction” (Pitozzi in Casagrande, Nicolò, pp.120-130). Dal progetto *Rooms* in avanti gli spettatori possono ascoltare i pensieri degli attori, ci sono voci fuori campo o inserti “epici” che ne restituiscono gli stati d'animo, in una sorta di «straniamento del soggetto parlante», uno «scollamento tra l'attore e il personaggio» (ivi, p. 125-126) che poi diverrà la cifra ricorrente anche del percorso su Antigone, nel quale attori e attrici interpretano le parole dei classici e dialogano tra loro uscendo dai personaggi, nel tempo presente della rappresentazione, per chiedersi quanto dei testi proferiti risuoni nel presente, nelle loro vicende biografiche.

Quella di *Mdlsx* è una scrittura che intarsia elementi disparati, procedimento notato in molte cronache:

Come sempre negli spettacoli dei Motus (Enrico Casagrande e Daniela Nicolò ne firmano la regia) il linguaggio teatrale è misto: parola, presenza dell'attore, movimento, musica, filmati a suggerire una profondità – ma anche, chissà, una via di fuga – , da un palcoscenico che rischia di essere stretto, a ricordarci, forse, che quello che si vede è solo un'immagine, un soffio del nostro scontento (Gregori,

2015).

Calderoni e compagni concentrano il proprio operato sulla tensione produttiva che si innesca nel combinare autobiografia “esibita” (incarnata dal corpo androgino di Silvia Calderoni) narrazione (quella multimediale, fatta di musica e video e quella delle diverse narrazioni sul genere come, tra gli altri, quelle di Butler e Preciado) e narrativa (quella dei diversi testi a cominciare dal romanzo che da titolo all’opera). Un mix che trasforma *MDLSX* in una notevole opera di montaggio e smontaggio (Sullam, 2016).

Come detto, l’altro elemento al confine fra biografia e costruzione finzionale è legato alla funzione concretissima e “simbolica” di Silvia Calderoni nei panni della Dj. Alla consolle l’attrice manipola i pomelli dei volumi e dei *fader* per mandare una playlist emotiva lasciva fra post-punk e indie che intercala, spezza, evidenzia i passaggi del racconto; i titoli delle canzoni compaiono sullo schermo, così riconosciamo autori e band, seguiamo un discorso musicale che appare come ulteriore chiave di fuga nella costruzione di quello che gradualmente capiamo essere il tentativo di dare corpo a un immaginario, sul limbo fra divertimento notturno e controcultura. I Dead Man Bones, i Vampire Weekend, The Dresden Dolls, gli Smiths accompagnano la crudezza di certe visioni, come quando l’attrice si denuda e si mette in posa da crocifissione efebica, oppure cosparge l’ambiente con lo spray di un flacone di lacca e si adagia senza abiti, lasciando che un laser le penetri il sesso scoperto. Col procedere dello spettacolo i contorni fra biografia e finzione si fanno un poco più solidi, ora riconosciamo quando a parlare è Cal, protagonista di un “road movie” per le strade statunitensi dopo il cambio di identità da femmina a maschio come accade nel romanzo *Middlesex*. La Preciado, in una intervista video di Jodorowsky, ci ricorda che prima di poterci definire siamo definiti, mentre l’identità sessuale dovrebbe essere il frutto di una scelta. Cal viene assunta in un circo freak, messa a nuotare in una piscina ed esposta al pubblico ludibrio. Infine sceglie di tornare a casa, ridiventando anche “Silvia”; noi la vediamo infine ballare i Rem in video col padre.

A farsi rilevante non sono dunque i margini fra verità e finzione, fra rappresentazione ed esposizione biografica, che progettualmente giocano a restare sfumati, ma la corporeità, la presenza, l’esserci, il condividere lo stesso spazio e lo stesso tempo degli spettatori della performer. Quello che conta è la sottoscrizione di un “patto teatrale autofinzionale”. Seguiamo il ragionamento di tre analisi di critiche teatrali:

Il Novecento, già a partire dai primi esperimenti delle avanguardie storiche, è caratterizzato precisamente da quella rifondazione che mette in discussione la convenzione rappresentativa

opponendovi una istanza di “autodeissi”, per cui il significante artistico, per significare, non necessita più di rinviare ad altro da sé. Lo sparo di un colpo, in scena, significa lo sparo, e non lo sparo finto di un personaggio all’interno di una trama a cui abbiamo deliberatamente deciso di credere.

[...] Ora, tale rifondazione linguistica fa capo al famoso sconfinamento tra arte e vita novecentesco, per il quale il reale viene elevato a segno: il rumore che diventa suono, l’abbraccio tra due persone che diventa danza, essere capolavori e non fare capolavori... Questo meccanismo mette ovviamente in crisi il tradizionale patto di finzione, di sospensione volontaria del dubbio, che viene infranto in nome di un “patto di realtà”. L’artista dichiara cioè lo statuto non finzionale di quanto sta presentando in scena, modificando intensamente il segno della relazione con lo spettatore. Dalla rappresentazione alla presenza (Menna, 2016).

A saltare è prima di tutto la deissi: il qui ed ora che è quello del romanzo in prima persona con il suo tempo al passato, per lunghi tratti sembra sovrapporsi con agio alla cadenza narrativa di Silvia, salvo poi essere squarciato da intermezzi ad alta tensione performativa, dove Calderoni si traveste, balla, cambia la musica. Insomma: mai accomodarsi in una sola narrazione, sempre chiedersi: a chi è riferita? Di chi si sta parlando?

[...] La sua prima persona non istituisce un legame diretto con il corpo in scena, ma si serve dell’io di Eugenides, delle parole di Preciado proprio per disinnescare nello spettatore qualsiasi domanda scontata: ma allora, Silvia, che cosa sei? (Sullam, 2016).

La corporeità della performer è costruita, costretta, denudata, toccata, violata e prima di tutto esposta al pubblico, alla sua pruderie e alla sinuosa eccitazione. Maturo e coraggioso, contemporaneo nella misura in cui parla di questo tempo e ne anticipa le conseguenze, abbattendo le categorie dell’universo eterocentrico per ribadire il dominio delle parti, dei molti e diversi (Medri, 2015).

Attorno all’autofinizione si è molto discusso, negli ultimi anni, soprattutto in ambito letterario. Dalla vasta bibliografia, estraiamo alcuni concetti chiave particolarmente assonanti per discutere di teatro, e in particolare di *Mdlsx* e del lavoro di scrittura autofinzionale di Motus e di Calderoni. Mazza Galanti (2010) parte dal presupposto che sia il disorientamento fra piano della realtà e dell’invenzione a definire compiutamente l’orizzonte dell’autofiction, insistendo sul necessario “tormento” che questa confusione dovrebbe generare. Solo così l’indecisione della forma, il suo stato “gassoso” può produrre senso. Detto altrimenti: la patina di ambiguità fra esposizione del sé e sua “rappresentazione” in salsa *storytelling*, che ci ritroviamo addosso quasi in ogni contesto della vita quotidiana, non può essere assunta e data per scontata con spensieratezza. È altrimenti altissimo il rischio di stare domandando una semplice “adesione” ai dettami di un linguaggio in qualche modo imposto da “poteri” dello spirito dei tempi: gli spezzettamenti dell’attenzione pubblicitari, le

pretese di verità dei *reality*, la scomparsa del privato dei social... scrive Mazza Galanti che «soltanto un approccio critico alla questione del disorientamento (o dell'ambigua euforia) indotto dalla confusione dei livelli di realtà tipica della nostra epoca ipertecnologica potrà, a mio avviso, dare consistenza e valore a quella che altrimenti non saprebbe essere altro che una moda fra le tante» (*ibidem*).

Anche in altri interventi si mette in guardia dai rischi (Siti, 2013): l'autofinzione si è così grandemente sviluppata in anni in cui prolifera il bisogno di mentire, dunque la pretesa di "realtà" rischia di produrre racconti che si conformano alla sparizione del reale. Che cosa è reale, oggi, se non quel palinsesto di narrazioni fatto di esperienze mediate, frame biografici riartificializzati, confessioni da social?

Ebbene, sempre più i narratori contemporanei assumono una postura da testimoni diretti di una esperienza irriducibile – non maschere di un supposto individuo collettivo, né soggetti sperimentali, ma veri e propri individui singolari autobiografici.

[...] il tutto all'ombra di un io enorme (e insincero) che sta colonizzando la società e l'estetica: quello che chiacchiera nei social network.

Venendo meno la distanza romanzesca tra autore e personaggio, sfuma quello che è uno dei principali (e più evidenti) segni caratteristici del racconto di finzione, l'interesse per gli altri; (Simonetti, 2018, p. 95).

Qui abbiamo uno spettacolo precipuamente basato sulla sfumata distanza tra autore e personaggio, ma anche sui caratteri mobili dei ruoli scenici e performativi, come avviene nelle forme teatrali post-drammatiche: la Calderoni è attrice, agitatrice musicale, narratrice, danzatrice, performer. Una mobilità di ruoli che corrisponde sia alla tesi del piano narrativo (il rifiuto della logica sessuale sociale binaria in *Eugenides*), sia a quella del piano autoriale della drammaturgia (la galassia di testi scelti insieme a Daniela Nicolò) ma soprattutto a quella della scrittura scenica, per la regia di Casagrande. Siamo di fronte a una disseminazione polifonica del concetto di autore, procedimento peculiare (cfr. *supra*, CAP. 8) della scrittura con la realtà. Ma non siamo sicuri che questo basti per mettere lo spettacolo al riparo dalla *moda autofinzionale*. Che cosa, in definitiva, permette alla Calderoni di mettersi in discussione, evitando di pretendere da chi guarda un'adesione acritica alla sua icona mediale fluida autofittiva, pericolo dal quale la performer altrove non è immune (sui social, per esempio)? Cosa la salva dal cadere nel rischio dell'autopresentazione, dispositivo ricorrente negli spettacoli degli ultimi anni, spia non di sincerità ma di una mancanza identitaria (cfr. Valentini, 2020, p. 56)? Crediamo si tratti della drammaturgia del corpo in presenza. Il qui ed

ora dove Silvia mette un brano, balla, si agita e lo fa per davvero, senza fingerlo, scalmanandosi, godendosela; il regime ambiguo scivoloso del *videoselfie* si ridimensiona, l'ossessione narcisistica e divertita cede il passo al tormento del corpo, alla contorsione delle carni in azioni che vediamo accadere di fronte ai nostri occhi nella loro concretezza, gesti che non solo "stanno per" qualcosa d'altro ma ci fanno precipitare nel tempo concreto dell'azione performativa. È come se *Mdlsx* ci facesse camminare, con Calderoni, in un labirinto di specchi dove è il corpo a indicarci la via, sono le sue ferite a spezzare le illusorie riflessioni, riportando a livello del terreno la sua verità inequivocabile:

Ed è qui che entra in gioco Silvia Calderoni come performer e co-autore che, anche grazie alla sua fisicità androgina, si fa corpo-medium, veicolo efficace dei contenuti dello spettacolo che non vengono rappresentati ma fatti emergere dalla connessione tra brandelli autobiografici dell'attrice e racconto finzionale a partire dal romanzo (Gemini, 2018, p. 161).

La pista autofinzionale di *Mdlsx* produce dunque senso grazie al corpo e il teatro torna a rivelarsi come luogo di incontro con l'alterità.

Dune. Sentieri possibili di Clessidra Teatro, regia di Gigi Gherzi. Il politeismo delle lingue teatrali³²



Illustrazione 9: - ph Cosimo Calabrese e Fabio Viola

32 Parte di questo capitolo, rielaborato e integrato, si rifà alla seguente pubblicazione prodotta negli anni della ricerca: Donati L. (2018), *L'audience development nelle poetiche. Clessidra del Teatro delle Forche a Chiatona*, in "Sociologia della comunicazione", n. 56.

Un gruppo di attori e attrici costruiscono con il teatro ipotesi temporanee di comunità, procedendo per costruzioni concentriche: ci sono prima di tutto loro, al lavoro in residenza in un territorio e per alcune settimane durante l'anno; ci sono le persone che li ospitano: familiari, parenti, amici, amici di amici, in una dinamica di gradi di separazione che permette a una comunità preesistente (quella di un luogo specifico) di accogliere, incontrare, "spostarsi"; infine si giunge all'anello più esterno, formato dagli spettatori che incontrano l'esito del lavoro, uno spettacolo itinerante nei luoghi (un bosco, una duna, la spiaggia). Questa dinamica possiede anche taluni caratteri "tradizionali", di fatto qualsiasi gruppo di attori e attrici procede secondo traiettorie simili. Eppure, nel caso del progetto Clessidra a Chiatona e dello spettacolo *Dune. Sentieri possibili*³³, per la regia di Gigi Gherzi, tali caratteristiche divengono l'intelaiatura che rende possibile il dispiegarsi di una poetica ma anche il suo contenuto, permettendo al teatro di porsi una domanda sul suo senso, sulla sua rilevanza sociale. Cercheremo qui di enucleare lo "spostamento linguistico" che interviene attorno ai due cardini della relazione teatrale, l'attore e lo spettatore.

Siamo a Chiatona, in provincia di Taranto. Un attore ci attende in uno spiazzo che funge da soglia, vediamo in lontananza gli sterpi di una duna e al lato un palazzo con l'intonaco scrostato; una rete si apre per permetterci di entrare. L'attore inizia a raccontare, spiega che nei giorni precedenti stavano cercando un posto per lo spettacolo e così si sono imbattuti in una signora polacca, Wislawa Szymborska, la quale ha raccontato loro che *tutto è politico*, poiché questa che viviamo sarebbe un'epoca politica. Noi che lo ascoltiamo ci accorgiamo che il confine fra presentazione e rappresentazione si sta intrecciando: da quel momento inizia un attraversamento fra sentieri sulla sabbia e sostando nelle radure, accompagnati da personaggi, attori e guide. Ascoltiamo scritture originali e parole poetiche che raccontano di rifiuti, di spazi abbandonati, di luoghi nascosti, del viaggio, della malattia, del mare, degli orizzonti e di molte altre cose. Ci muoviamo seguendo attrici e attori, facendoci prendere per mano, accovacciandoci per ascoltarne i sussurri, scalando piccoli

33 *Dune. Sentieri possibili*, Chiatona (Ta) Un progetto a cura di Teatro delle Forche in collaborazione con Reset; idea progettuale e organizzazione Erika Grillo; regia di Gianluigi Gherzi; aiuto regia Tommaso Franchin; con Michele Bramo, Giorgio Consoli, Francesca Danese, Andrea Dellai, Daniela Delle Grottaglie, Alessandra Gigante, Erika Grillo, Ermelinda Nasuto, Cesare Gurrado Pastore, Chiara Petillo, Fabio Zullino; coordinamento tecnico Walter Pulpito; organizzazione e comunicazione (grafica, foto, video) Alessandro Colazzo / sacodesign.it; staff tecnico Vincenzo Di Pierro; scenografie e allestimenti Mino Notaristefano; installazione artistica *I'm not your bitch* a cura di Reset; installazione video *e in mezzo un dramma vecchio come il nostro* a cura di Plasticity; staff di progetto (Teatro Le Forche) Giancarlo Luce, Mariella Putignano, Francesca Piccolo; staff di progetto (Reset) Carmine Elefante, Elena Elefante, Stella Pavone, Rocco Leggieri, Gabriele Leo, Grazia Mappa, Serena Vinci, Mariantonietta Mongelli, Annarita Digiorgio, David Cuscito. Prime rappresentazioni: 5-9 agosto 2017, Chiatona (Massafra, Ta).

promontori sabbiosi, osservando figure che declamano. Torneremo più avanti sul racconto del lavoro, che ha debuttato nell'estate 2017 a Chiatona, quinto movimento di un progetto che ogni estate lavora in un paese affacciato sullo Ionio³⁴ e ora prodotto dalla compagnia Teatro delle Forche³⁵. Prima del racconto ci preme rimarcare come questa tensione di “fuoriuscita” dai teatri sia di fatto una delle peculiarità del teatro italiano e del Nuovo Teatro in generale, pensando alle esperienze di quell'avanguardia che ha deciso di abitare uno *spazio degli scontri* (Scabia, 1973), memori ancora prima dei maestri che avevano cercato territori “vergini” in cui ritrovare un senso della scena, dal Brasile del Living Theatre all'Africa di Peter Brook al Salento dell'Odin. Come scrive Raimondo Guarino:

Le direzioni del dentro e del fuori, le esplosioni e i rifugi si alternano incessantemente negli spazi segnati dalle storie globali e locali. Nella nostra civiltà non esistono più i luoghi dello spettacolo se non come sedi dell'archeologia dello sguardo, circondate dalle correnti di eventi e messaggi. Uscire dai teatri è una decisione, spesso l'esito di un rifiuto, che può mobilitare movimenti di negazione e di ricerca rispetto ai modelli dominanti. Ma può essere il ripristino di una pratica che coinvolge gli usi dello spazio nella vita quotidiana, e la topografia generale (Guarino 2008, p. 8).

Torniamo sulla duna e camminiamo. Attraversiamo una prima soglia di rovi nel terreno sabbioso, le scarpe si impigliano in qualche spino e le caviglie si graffiano. In gruppetti siamo condotti dalle

34 Clessidra è nata nel 2014 ed è attualmente giunta alla quinta edizione. Ogni anno, dopo un periodo di residenza e ricerca nel paese, è stato prodotto uno spettacolo che ha invitato spettatori e cittadinanza. Il primo anno, sotto la direzione di Fabrizio Saccomanno e con la cura di Erika Grillo e del collettivo Reset Chiatona, lo spettacolo *Al mare* (4 agosto 2014) ha raccontato le storie degli abitanti del paese costruendo un percorso itinerante fra aie private e crocicchi; il secondo anno (4 agosto 2015) è stato messo in scena *Binari* nella stazione dei treni; dal terzo anno Clessidra è stato “adottato” dal Teatro delle Forche ed è iniziata la collaborazione con Gianluigi Gherzi, che ha firmato la regia degli spettacoli; il progetto ha assunto un'impronta che intreccia narrazione e poesia, lavorando su due luoghi simbolo di Chiatona: il bosco-pineta, con lo spettacolo *Al bosco. Sentieri fragili* (5-7 agosto 2016), che utilizzava fra gli altri materiali testuali rielaborati da *Sentiero interno di bosco e animali* di Giuliano Scabia; e la duna, nel 2017, spettacolo al centro di questo saggio.

35 Il Teatro delle Forche viene fondato a Massafra (TA) nel 1994. Si occupa della produzione di spettacoli (nell'ambito dell'infanzia e gioventù e del teatro di innovazione), organizza laboratori e workshop, progetta occasioni di incontro, produce rassegne e festival con una particolare attenzione al dispiegamento di formati capaci di produrre un'attivazione diretta con lo spettatore (es. teatro partecipato e sensoriale). Nel repertorio si contano una trentina di spettacoli firmati da Giancarlo Luce (anche direttore artistico del gruppo), Carlo Formigoni, Enzo Toma, fra gli altri. Dal 2010 gestisce il Teatro Comunale “N. Resta” di Massafra, sede di Residenza Teatrale e Artistica.

nostre guide, una serie di figure giacciono in piccoli loculi e spazi: una donna crea croci con sterpi nodosi, un'altra sugge spaghetti al pomodoro, un'altra ancora interseca i capelli nei rami di un cespuglio, come una medusa. Echeggiano parole: c'è una ragazza che menziona i ritmi foschi di un lavoro che opprime, le stiamo di fronte ascoltandola, si rivolge a noi indicando gli intrichi di tubi dell'Ilva all'orizzonte. Un uomo si spalma olio nei muscoli, un altro compare *en travesti* come uscito da un dramma di Genet, una ragazza impigliata in una rete metallica racconta di tartarughe che ingurgitano plastica. Attraversiamo questi "dannati", poi in uno slargo ascoltiamo l'enumerazione delle tipologie di rifiuti rintracciati sulla duna: siamo pronti ora a lasciare sullo sfondo un presente di guasti e tragedie che però non ci abbandonerà, siamo pronti a formulare un'ipotesi che temporaneamente dice addio al fosco della cronaca, raccogliendo l'invito di due donne che si intrecciano con gli arti, si aggrovigliano, si lasciano e si prendono:

Addio fumi, e polveri e terra rossa...

Addio ai reparti oncologici, addio agli 048

Addio alle madri, amorevoli e disperate, che accarezzano ancora i loro figli malati!

Addio agli operai, che hanno gli occhi lucidi ma non ancora rassegnati.

Addio inceneritore, addio discariche, addio ai rifiuti che sono dappertutto e invadono e devastano...

Addio ai villeggianti del "ce me ne futt a me"

Addio a chi "tanto, mica è colpa mia"

Addio a chi ha reso e rende tutto questo rifiuto³⁶.

Camminiamo, un uomo porta una cassa acustica sul torace, si ferma e rievoca Pasolini e le parole del poeta dedicate a Taranto («un gigantesco diamante in frantumi»). Lo osserviamo in piedi sulla duna. Da ora in avanti attraverseremo stati di intimità, fra prossimità e distacco, accompagnati da attori che ora si fanno guide, ora tornano personaggi interpretandone frammenti, ora raccontano in modo colloquiale. Una nuova radura e voci dalla sabbia che si alternano per dirci di quando alcuni cittadini venivano in spiaggia, a Chiatona; qualcuno inizia a cantare Lucio Dalla, perché «siamo noi, siamo in tanti e ci nascondiamo di notte per paura degli automobilisti, dei linotipisti»; in un altro slargo tutti gli attori e le attrici ci chiamano di fronte a loro, ognuno reca un nome del mare ripreso dal greco antico, ce li raccontano, sono mari che creano ponti, mari del sogno, della paura,

36 Dal copione di *Dune. Sentieri possibili*, inedito, per gentile concessione della compagnia.

del desiderio. Camminiamo, questa volta le figure sono a terra, ci chiedono di inginocchiarsi, parlano di un tempo stretto, di banchi che ci legano, sussurrano dolcissimi di un tempo aperto, di una nuova dimensione e del mare che sta per arrivare. Li seguiamo di nuovo, verso uno scioglimento sulla spiaggia, li vediamo che corrono, si azzuffano, cadono, ridono come bambini e ci chiamano, scendiamo verso la battigia e li ascoltiamo parlare delle gocce, di una collettività che non riusciamo più a essere, ma che forse a tratti abbiamo rimesso insieme, *qui ed ora*. Dalle acque arrivano due uomini in livrea da camerieri, ci donano una poesia che parla del cambiamento, ora viene sollevata una barca e noi guardiamo lo scafo che è pieno di specchi, per noi e per loro.

Il progetto Clessidra nasce nel 2014 per la volontà di Erika Grillo, attrice e operatrice culturale, che sprona il collettivo di architetti Reset Chiatona a pensare qualcosa capace di abitare il territorio della costa, raccogliendo le storie degli abitanti. Si legge nel sito:

Il progetto nasce nel 2014 [...] come un'indagine mirata a ri-cercare e ri-definire la memoria storica individuale e collettiva di una piccola comunità. Operando una vera e propria ricerca sociale, abbiamo riscontrato una continuità tra passato, presente e futuro a partire da alcuni luoghi identitari: le dune di sabbia, il mare, la stazione ferroviaria, il bosco.

Negli anni il progetto cresce e si trasforma; da mera forma di 'teatralizzazione', attraverso la narrazione, delle storie degli abitanti, diventa un modo di ri-pensare quei luoghi identitari, un modo nuovo di abitarli: da personaggi. Oggi Clessidra di fatto tende ad emanciparsi progressivamente dalla funzione di mera "produzione" e/o "programmazione" di spettacoli dal vivo, per prefigurarsi come uno spazio di socialità sperimentale. La località di Chiatona diventa in questo modo dimora per pratiche d'arte innovative e condivise, per artisti vivi e cittadini audaci. Clessidra, avvalendosi di attori professionisti e affidando di anno in anno la conduzione della residenza artistica a un regista, attraverso il mezzo del Teatro sperimenta poetiche innovative, che ambiscono a coinvolgere, assieme ai luoghi, il sistema di relazioni che questi stessi luoghi ospitano³⁷.

Ogni anno il progetto riunisce un gruppo di attori, musicisti e tecnici di diversa provenienza, che si radunano nel tarantino per il tempo delle residenze e degli spettacoli guidati da un regista (Fabrizio

37 Dalla presentazione sul sito <https://clessidrateatro.it> (consultato il 13 aprile 2021).

Saccomanno³⁸ nelle prime edizioni, Gianluigi Gherzi³⁹ nel 2016 e 2017; nel 2018 debutta *Lidi. La festa perfetta*, realizzato dentro le cabine di uno stabilimento balneare e sull'arenile antistante, cofirmato da entrambi; nel 2019 è stato il collettivo Kepler-452 a firmare la regia del lavoro *Alberghi. Una tremenda ostinazione*).

Questa modalità produttiva interroga al teatro italiano nel suo complesso, dal *piccolo* dunque emerge una domanda di senso per il *grande*, per il contesto generale (cfr. il capitolo sulla sociologia, *supra*, PARR. 6, 6.1). Le diverse culture professionali del teatro italiano tendono a non comunicare fra loro: i linguaggi di stampo registico-interpretativo definiscono sovente i teatri come gli spazi deputati per la finzione rappresentativa; la “nuova performance epica” descrive attori che monologano e raccontano attraversando diverse magnitudini di adesione e allontanamento dal personaggio e dall'identità dell'attore (Guccini, 2004a); i percorsi del teatro di poesia, che mescolano immagini performative simboliche con lo studio sulla vocalità, chiedono a chi guarda di sostare nei territori dell'ineffabile; la prosa e il personaggio, la narrazione e la prossimità, la poesia: tali linee dentro a Clessidra non si escludono anzi operano congiuntamente. Ci pare qualcosa che raramente accade e che potrebbe interrogare gli attori e le attrici e i loro percorsi di formazione, e in generale tutto un sistema che finisce per creare delle gabbie alle poetiche.

38 Fabrizio Saccomanno è attore, regista e pedagogo teatrale. Come attore ha recitato in diverse produzioni dei Cantieri Teatrali Koreja. Per molti anni ha diretto la scuola di teatro dei Cantieri Teatrali Koreja “Pratica in cerca di teoria” conducendo altresì laboratori nelle scuole e nelle carceri e con giovani della Comunità Rom di Smederevo (Serbia). Nel 2014 è protagonista insieme a Fabrizio Pugliese dello spettacolo *Katër I Radës* di Francesco Niccolini prodotto da Thalassia. Nel 2014 scrive realizza e interpreta lo spettacolo *Shoah, Frammenti di una ballata*. Lo spettacolo è promosso dal Consiglio regionale della Puglia e prodotto da FARM in occasione della Giornata della Memoria 2015. Nel maggio 2015 fonda la compagnia URA Teatro insieme all'attore e regista Fabrizio Pugliese. Nel giugno 2018 debutta a Napoli Teatro Festival *Il paese che non c'è*, cofirmato insieme a Gigi Gherzi.

39 Gianluigi “Gigi” Gherzi è attore, scrittore e regista teatrale. Ha recitato, scritto, e diretto spettacoli per alcuni teatri a livello nazionale fra i quali il Teatro Franco Parenti, Teatro Out Off, Teatro del Buratto, Compagnia “Quelli di Grock” di Milano, Teatro Stabile di Norimberga, il Teatro dell'Argine di Bologna (in collaborazione con Pietro Floridia), il Teatro Koreja di Lecce. Vincitore di premi teatrali nazionali (premio Scenario e premio ETI-Stregagatto), dal 2010 fonda il Teatro degli Incontri, esperienze di teatro d'arte civile che unisce l'arte e l'intervento sociale rivolgendosi in particolare ai nuovi cittadini stranieri. La sua pratica pedagogica si sviluppa attorno al metodo dell'attore-autore. *La strada di Pacha*, del 2009, cofirmato con Pietro Floridia, si fonda su un metodo che unisce l'inchiesta sociale e la narrazione ed è basato sulla biografia di Pacha, raccolta dallo stesso Gherzi attraverso incontri e interviste, donna nicaraguense che ha passato la vita a salvare bambini e persone da fame e guerre; *Report dalla città fragile*, del 2011 e con la regia di Floridia, debutta all'ex Ospedale psichiatrico Paolo Pini e invita gli spettatori a mettersi in gioco attorno a una possibile idea di disagio, attraversando uno spazio denso di testimonianze raccolte durante una residenza al Pini rispondendo a domande, scrivendo, lasciando tracce che il regista e attore utilizza come canovaccio per uno spettacolo che muta ogni sera.

Claudio Meldolesi ha introdotto il concetto di *Unificazione e politeismo* (cfr. Meldolesi in AA. VV., 1986) riferendosi in particolare alle culture d'attore e un'impossibilità di convivenza reciproca, segnalando l'urgenza di un'unificazione: un allacciamento fra sperimentazione e lingue della tradizione che preservi una polisemia attoriale, un polimorfismo (cfr. De Marinis, 2008). Clessidra tiene insieme diverse "fedi": un allievo di Luca Ronconi dialoga con un attore proveniente dalla sperimentazione, l'impostazione brechtiana incontra quella del teatro ragazzi, e così via. Se non fossero qui a Clessidra queste attrici e attori non parlerebbero fra loro, oppure si osserverebbero da zone del mercato contrapposte. Clessidra rende il dialogo possibile grazie alla sua natura di progetto stanziale che si nutre del nomadismo, qualcosa che assomiglia all'unificazione e al politeismo. Tale convivenza si proietta anche nelle nostre categorie critiche, invitandoci a *tenerle insieme*, dal momento che qui paiono manifestarsi e riemergere alcune linee carsiche della nostra storia teatrale: la fuoriuscita degli anni '70, le spinte di autodeterminazione e indipendenza degli anni '90, ma anche l'idea di rappresentazione frammentata, basata su procedimenti creativi spesso ipertestuali e collaborativa tipica dei gruppi degli anni zero.

Per non correre il rischio di elevare l'osservazione ad analisi senza riscontro sul campo, ci pare importante dare la parola alle figure che hanno costruito e attraversato il progetto, partendo da chi l'ha ideato e incontrando anche chi lo incarna e chi lo attraversa: le attrici, gli attori e gli spettatori. I frammenti che seguono sono stati raccolti da chi scrive in apposite conversazioni durante le repliche del 26, 27 e 28 maggio 2018.

Erika Grillo, ideatrice del progetto e attrice, ripercorre la nascita della comunità di spettatori e spettatrici.

Gli spettatori della prima edizione, nel 2014, erano tutti chiatonesi, erano le persone che avevano raccontato le loro storie e che si vedevano "raccontati" in scena. Eravamo partiti da una ricerca sociale sull'identità degli abitanti e lo spettacolo era una sorta di restituzione in forma di narrazione nei giardini, nelle strade, nei cortili delle case, entrando e uscendo da proprietà private e spazi pubblici. L'anno successivo abbiamo invece abitato la stazione, ora inutilizzata, e ci siamo confrontati per la prima volta con permessi e burocrazie e con una diversa risonanza, anche grazie ai primi comunicati stampa. Nel 2016 arriva Gigi Gherzi, il progetto prosegue sotto l'egida del Teatro Le Forche e assume una nuova misura anche di produzione spettacolare, tutti gli attori e attrici sono in agibilità, ci allontaniamo dalla dimensione casereccia di paese, iniziano ad arrivare spettatori da fuori, le residenze

teatrali pugliesi ci seguono, il pubblico diventa anche composto da alcuni addetti ai lavori, sebbene resti molto forte la dimensione di prossimità, il passaparola, lo spettatore abitante testimone.

Ermelinda Nasuto, attrice del Teatro Le Forche, riflette sulla prossimità con gli spettatori e sui diversi livelli di accesso, in particolare pensando agli spettatori adolescenti a cui daremo in seguito la parola.

Io faccio molti spettacoli di teatro ragazzi, ho spettatori bambini che intervengono nella storia, parlano continuamente, gridano, si alzano dalla sedia... urlano a Cappuccetto Rosso di non andare, vogliono venire a uccidere la matrigna di Biancaneve e la maestra li deve trattenere. Ho sviluppato un'attitudine nella quale provo a non ignorare che cosa stia accadendo, anzi cerco di inglobarlo, sempre avendo come punto di arrivo la storia. La grande prossimità ti permette di andare ancora più a fondo nello sperimentare il tuo pezzo rispetto a una reazione, a un respiro (non senti le persone che parlano ma senti proprio i respiri, i sospiri, le persone che ti guardano, che si girano, che si commuovono). È una grande possibilità, una libertà. Nella replica di *Dune* di stamattina, con i ragazzi, ho avvertito la necessità di non piegare troppo la struttura. Mi ero chiesta se avessi dovuto semplificare il testo... no, mi sono detta, non lo faccio. Senza cambiare le parole posso trovare in un tono, in una relazione differente, un modo di arrivare più "vicino". E se non arriva a tutti, pazienza. Credo che si faccia un torto se semplifichiamo, se non permettiamo agli spettatori di avere uno sguardo "all'insù" – uso una metafora – uno sguardo su qualcosa al quale non si riesce ad arrivare. Non è pericoloso se non arriva tutto. Bisogna permettere agli spettatori di avere uno sguardo più alto rispetto alla loro biografia.

Gianluigi Gherzi, regista, pensa a un nuovo spazio del teatro.

Oggi molti si stanno interrogando non solo sul nuovo spazio del teatro ma sullo spazio della città, dell'abitare, delle relazioni. La domanda è aperta: siamo sbandati, non sappiamo dove mettere le mani, allora il teatro interviene sapendo di abitare una sorta di "fine del rito". Il teatro sa che il rito non funziona più, nemmeno quello teatrale. Restituire allo spettatore l'esperienza del teatro vuole dire vivere un tempo diverso, una spaccatura del quotidiano, vivere delle *prossimità imbarazzanti*. Il rito del teatro e dello spettatore si sono incrinati, allora dobbiamo promettere di reinventarci insieme, dobbiamo reinventare il teatro e il mondo. È finito il tempo degli stilemi. Come il rapporto con l'alterità cambia il teatro da dentro? Abitiamo questo mare, questa spiaggia non eccelsa. Come cambia la regia, come si scheggia? Come cambia l'attorialità? Come muta la drammaturgia? Dobbiamo porci

una domanda rispetto alla lingua del teatro, e cercare di ingaggiare una battaglia. Se non c'è una vittoria sulla lingua del teatro, non esiste nessuna utilità sociale che può giustificare spettacoli inoffensivi e noiosi. Questa può essere una delle linee poetiche forti della domanda sul presente, per mutare radicalmente e dall'interno le nostre ipotesi sul fare teatro.

Gli fa eco Giancarlo Luce, regista e fondatore del Teatro delle Forche.

Il nostro è stato un vero e proprio progetto eversivo: costruire qualcosa da portare fuori dal contenitore. Una piccola stanza per fare degli spettacoli ce l'avevamo, l'avevamo chiamata "Scenari di pietra". Poi è subentrata la possibilità di gestire il teatro di Massafra, è nato dunque sia l'interesse per il teatro inteso come scatola ma anche la necessità di andare fuori, e nel "fuori" cercare altre possibilità e relazioni. Credo che le fratture fra attori e spettatori dipendano dalla cattiva relazione che si ha col luogo, quando si "compete" con lo spazio, quando non ci si abbandona come in un atto di amore, qualunque esso sia. Mi viene in mente l'immagine della perla nella conchiglia, che è frutto di una ferita. In Clessidra lo spettatore è lì, può piangere, commuoversi, incazzarsi... noi siamo dei tramiti per un'interazione fra attori e spettatori. Sofia de Mello, poetessa portoghese, sintetizza l'idea di portare il teatro fuori. Scrive: *l'opera d'arte fa parte del reale, ed è destino, realizzazione, salvazione e vita*. Noi all'inizio parlavamo di luoghi, di spostare... ma era il bisogno di cercare l'arte. Per me è sempre stato questo.

Infine ascoltiamo i ragazzi e le ragazze dell'Istituto Tecnico industriale Amaldi e dell'Istituto Agrario Mondelli di Massafra, che hanno partecipato a *Dune* nella replica mattutina di lunedì 28 maggio 2018. Con loro, e grazie a Giancarlo Luce, è stato organizzato un momento di confronto nel quale è stato chiesto che cosa li avesse maggiormente colpiti, e se ciò a cui avevano assistito fosse distante da quello che pensano essere il teatro.

Studente: è stato molto toccante soprattutto quando siamo arrivati alla discarica, dove è iniziato il racconto degli oggetti che sono stati trovati lungo il percorso. Quei rifiuti, quelle cose li abbiamo lasciati noi. L'attrice ha detto «che me ne frega a me»: ma siamo noi che stiamo rovinando il nostro territorio, il luogo dove viviamo. Ci stiamo auto danneggiando, dobbiamo essere più attenti, più consapevoli e dobbiamo ragionare meglio quando agiamo.

Studentessa: Ci avete messo di fronte alla realtà, quella realtà che noi cerchiamo di nascondere. La spazzatura, tanta spazzatura. Magari gettiamo questa carta, tanto pensiamo che ci siano altre persone che hanno il compito di raccogliercela, non riflettendo sul fatto che questo è il nostro territorio.

Studente: No, non è teatro. È il primo teatro che vedo in cui stai così vicino agli attori, dove si è partecipi dell'ambiente generale. Siamo un'unica cosa con l'ambiente e con il racconto.

Ci avviamo alle conclusioni, notando come tale progetto s'inscriva in quei percorsi artistici che ambiscono a innescare processi di diretto cambiamento, di costruzione o di mutazione delle comunità. Ma come cambiano i linguaggi, come cambiano l'attore e lo spettatore? Seguiamo di nuovo Claudio Meldolesi e la necessità di rintracciare poetiche che si mettano in discussione, un procedimento di matrice prettamente sociologica:

Altro processo sociologico: quello dei gruppi teatrali che si rendono conto di essersi isolati dalla vita, per un eccesso di fedeltà alle loro tradizioni (a teatro le tradizioni sono necessarie, ma non sufficienti a dare vita), e che quindi, per non rimanere soffocati, decidono di abbassare il loro livello formale, di ridurre al minimo il loro quoziente di "teatro". Verificando il loro lavoro per le strade, in temporanei radicamenti o in serie di *happenings*, questi gruppi riverificano in realtà un rapporto di civiltà, al contatto di un sociale osservato con partecipazione non ordinaria. E un contatto-ricerca che viola i confini convenzionali del teatro e della società; è un farsi carico di pregnanti interazionismi (Meldolesi 1986, p. 142).

Clessidra segnala la vitalità di poetiche capaci di praticare temporanei radicamenti e sradicamenti, partendo dai luoghi, dai territori, in cerca di un sociale da tornare a conoscere. Ma la questione dei luoghi è tutt'altro che risolvibile attraverso delle formule stabili, perché quello che è stato definito il Villaggio Globale è ormai esploso in tante «villette personalizzate prodotte globalmente e distribuite localmente» (Castells, trad. it. 2002, p. 396). Vero è che ci giochiamo la partita abitando un luogo fisico e concreto, e attraverso l'opzione non più derogabile di ricostruirvi, anche attraverso l'arte, frammenti di comunità. «La cultura funziona dove le persone si incontrano», scrive Alessandro Bollo (in Gallina, Carlini, Ponte di Pino, 2018, p. 116), ma anche se in quel luogo l'arte è in grado di parlare del mondo: una specie di costante delocalizzazione che invita a pensare ad altre latitudini e a mettere in discussione la propria. Una dinamica che cerca di attivare uno spazio dei luoghi contrapposto all'odierno spazio dei flussi, per usare la terminologia di Manuel Castells. Da una

parte i flussi del capitale, delle transazioni finanziarie, dei nodi e degli interscambi, delle élite che tendono a segregare e a uniformare, uno spazio denso di residui nascosti della produzione industriale (pensiamo all'Ilva), uno spazio sempre più astorico; dall'altro uno spazio dei luoghi che può produrre interazioni, e dove probabilmente il ruolo dell'arte è cruciale nel presente e nel futuro. Uno spazio che, come a Chiatona, abita i flussi e gli scarti, cammina sui rifiuti della duna, guarda i fumi dell'Ilva in lontananza, parla di oncologia ma transita anche verso il sogno, il viaggio, il futuro. Seguendo ancora Castells:

Pertanto, le persone vivono ancora in luoghi. Tuttavia, poiché funzione e potere nelle nostre società sono organizzati nello spazio dei flussi, il dominio strutturale della sua logica altera in modo fondamentale il significato e la dinamica dei luoghi. L'esperienza, essendo legata ai luoghi, si astrae dal potere e il significato si separa sempre più dalla conoscenza. [...] La tendenza dominante è orientata verso l'orizzonte astorico dello spazio in rete dei flussi, che aspira a imporre la propria logica a luoghi segmentati, dispersi, sempre più spesso non correlati gli uni agli altri, sempre meno capaci di condividere codici culturali. A meno che non vengano deliberatamente costruiti ponti culturali, politici e fisici tra queste due forme dello spazio, potremmo andare incontro a una vita scissa in universi paralleli i cui tempi non possono coincidere perché distorti in dimensioni diverse dall'iperspazio sociale (Castells, trad. it. 2002, p. 490).

Clessidra, e la sua peculiare modalità produttiva e “nomadica” è caso di studio capace di costruire ponti culturali, politici e fisici? A leggere anche solo le dichiarazioni degli spettatori adolescenti, la risposta parrebbe affermativa. Certo è complicato elevare questo progetto a “modello”, data la sua unicità territoriale e l'endemica scarsità di risorse in cui versa, come tutte le progettualità fuori formato. Eppure, aprendo una parentesi nello specificità del nostro studio, pensiamo qualcosa dello spirito, ma anche della “governance” di Clessidra potrebbe essere applicarlo al sistema e al suo plasmarsi (o al contrario rinchiudersi) a seconda delle esigenze delle poetiche. Roberta Ferraresi ha rimarcato in un recente saggio (in Gallina, Carlini, Ponte di Pino, 2018) come l'immaginazione di nuovi spazi per la cultura sia in realtà una costante della storia del teatro italiano del secondo Novecento, perché anche le configurazioni divenute poi istituzionali (es. i Teatri Stabili) sono nate da spinte autorganizzate, da istanze di contrasto verso le limitazioni dell'esistente. Allacciando la storia dell'immediato secondo Dopoguerra alle invenzioni degli anni '70 Ferraresi arriva ai giorni nostri, e indica una tensione al rinnovamento che mette in discussione gli orizzonti noti:

Al giorno d'oggi, la diffusione di nuovi spazi multifunzionali e multidisciplinari sta ponendo domande forti all'efficacia delle azioni istituzionali nel campo della gestione dei cosiddetti "beni comuni", sta mettendo in luce criticità e avanzando ipotesi operative alternative che finiscono per interrogare in profondità anche un luogo statutariamente pubblico come il teatro, dove da migliaia di anni le comunità si ritrovano e si rispecchiano (ivi, p. 57).

Tornando allo specifico nel nostro studio, crediamo che *Dune. Sentieri possibili* sia un esempio di *scrittura con la realtà* che favorisce un politeismo delle lingue teatrali, ma che si pone altresì come *vittoria sulla lingua del teatro* di cui parlava Gherzi poco sopra. Abbiamo introdotto, nella seconda parte del nostro lavoro, il concetto di Liveness (cfr. *supra*, PARR. 6.3). Si tratta di quella peculiarità prettamente relazionale prodottasi grazie ai mutamenti mediali e sociali, ma che si proietterebbe sulle opere anche quando queste non avvengono "in presenza"; la seconda accezione del termine la associa a un "tempo reale" del digitale, a una velocità di risposta, a una presenza immediata, *anche in assenza di dispositivi mediali*.

Scrive Gemini:

Il liveness in definitiva non è una caratteristica dell'oggetto, né un suo effetto ma è a sua volta una forma dell'interazione prodotta attraverso l'engagement del fruitore con l'oggetto e dalla sua volontà di accettare [...] il liveness digitale non dipenda né dai caratteri intrinseci delle entità virtuali, da una loro supposta ontologia, né esclusivamente dall'audience, ma piuttosto dal processo di co-determinazione reciproca di matrice relazionale (Gemini 2016, p. 54).

Seguendo la studiosa, se è vero che il liveness si è imposto come matrice epistemologica e fruitiva dei nostri anni, appare coerente che i ragazzi delle scuole secondarie di Massafra abbiano individuato in *Dune* uno spettacolo che non assomiglia alla loro idea di teatro, uno spettacolo che approssima attori e spettatori, che li avvicina e fa in modo che chi agisce risponda a chi guarda (come indicava Ermelinda Nasuto poco sopra). La relazione con l'opera d'arte di chi partecipa a *Dune* diventa più profonda, si inspessisce, non perché sono in atto processi di comunicazione o pratiche pedagogiche (entrambi processi che, lo ripetiamo, sono oggi più che mai indispensabili), ma perché è la poetica stessa ad avere subito una mutazione che la fa andare incontro alla mutazione dello spettatore, collocandosi non nei pressi della sua fine – la fine dello spettatore, soppiantato da una indeterminata e allegra e spensierata e creativa figura che osserva e co-crea – ma

situandolo nei territori di un “più e di un “post” (cfr. Boccia Artieri, 2012; Bartoletti, Paltrinieri, 2012).

Che lo spettacolo sia anche invito a rimettere a fuoco responsabilità e strumenti dello spettatore è stato notato anche dai cronisti, come si evince dalle parole di Nicola Delnero (2017):

È un percorso a tappe quello di *Dune. Sentieri possibili* di Clessidra Teatro, in cui l’occhio dello spettatore si fa necessariamente politico, costretto a parteggiare, a non rimanere indifferente, a (ri)prendere coscienza e condividere qualcosa che troppo spesso e da troppo tempo ha deciso di ignorare [...]. «Ed ecco ce ne andiamo come siamo venuti», dunque, portandoci dietro interrogativi cui cercheremo finalmente di dare una risposta, con una diversa percezione di quel profondo, recondito e imprescindibile legame che si instaura tra luogo e comunità.

È così: il processo di ripensamento delle lingue teatrali è un atto politico. Sullo sfondo dello “spettacolo” si indicano le ciminiere, si nominano le malattie, si elencano i rifiuti e i residui. Si prende coscienza dell’urgenza di prendersi cura dello spazio pubblico in prima persona, ma anche dell’intimità dei nostri desideri, nessuno lo farà al posto nostro. Quando si è chiamati in causa come individui e quando si immaginano ipotesi di collettività, il concetto di politica è l’approdo naturale. Così tanto dovremmo chiedere al teatro oggi, partendo dai piccoli progetti:

Sarà che il mare in inverno è triste e che assume un colore piatto e sbiadito fino a confondersi all’orizzonte con i monti della Calabria, ma, quando guardo la città ultimamente, non posso non essere preso da un senso di amarezza. La stasi mi angoscia, mi opprime. È come vedere un pugile nell’angolo che si fa riempire di pugni, senza che nessuno butti la spugna. Nessuno osa farlo, e nel frattempo la scarica di pugni produce una perversa estasi, una inconcepibile voglia di farsi gonfiare di botte fino allo sfinimento.

Punti di fuga all’orizzonte, almeno per il momento, non ve ne sono. E in attesa di gruppi pronti a mettere in atto un cambiamento, l’unica cosa che si può fare è ragionare sul possibile cambiamento. [...] Un cambiamento reale può essere, per il momento, solo un piccolo cambiamento, una piccola esperienza, che forse non serve a rigenerare il tutto, ma che almeno sta a dimostrare che nel tutto c’è qualcosa di diverso che tenta di affermare i valori e le aspettative verso cui la città dovrebbe orientarsi (Leogrande, 2018, p. 29).

Il teatro ci porta “naturalmente” alle parole dell’inchiesta giornalistica e della letteratura di Alessandro Leogrande, tarantino, scrittore e saggista scomparso prematuramente, del quale abbiamo trascritto un frammento risalente al 1988⁴⁰. Risuonerà a lungo questo suo invito a osservare le piccole esperienze, e con queste ragionare sul cambiamento.

40 A. Leogrande, *Da Taranto*, in «Lo Straniero», 1988/1989, n. 5.

Inferno del Teatro delle Albe. La coralità che scrive il teatro



Illustrazione 10: - ph Nicola Baldazzi

Che nell'estate del 2017 qualcosa di eccezionale fosse in procinto di accadere, a Ravenna, si era capito da diversi mesi. Almeno dall'inverno, da quando il Teatro delle Albe aveva lanciato una "chiamata pubblica" convocando cittadini e cittadine al Teatro Rasi per dare l'abbrivio al percorso di creazione partecipata della prima cantica della Commedia dantesca. Alla chiamata hanno risposto circa 700 persone, che si sono ritrovate nei mesi successivi in diversi gruppi coordinati dagli artisti del Teatro delle Albe. *Inferno. Chiamata Pubblica per la "Divina Commedia" di Dante Alighieri*⁴¹ ha debuttato il 25 maggio 2017 e le repliche si sono snodate per oltre un mese, fino al 3 luglio. La peculiare qualità "partecipata" dell'opera era chiara sin da subito, leggendo le note di presentazione, che qui riportiamo in uno stralcio:

La chiave con cui abbiamo tradotto il "trasumanar" dantesco è pensare l'opera nei termini della sacra rappresentazione medievale e del teatro rivoluzionario di massa di Majakovskij: tutta la città è un palcoscenico, tutti i cittadini sono chiamati a "farsi luogo", a farsi comunità. La sostanza da cui si è partiti è il riconoscersi tra artisti e cittadini in una creazione comune, allo stesso tempo radicalmente democratica, perché ci mette tutti nello stesso cerchio, e altamente aristocratica, perché i percorsi artistici realizzati negli anni hanno il loro giusto peso. Un paradosso fecondo, politico e spirituale⁴².

Crediamo che questo progetto, il suo essere in costante tensione fra democrazia e aristocrazia, fra collettività e solitudine, una dialettica attoriale tra *monade e cori* (titolo dell'edizione del festival di Santarcangelo n. 41, diretta nel 2011 da Ermanna Montanari, cfr. Martinelli, Montanari, 2014, pp. 218-219) possa essere considerato un pilastro della nostra indagine attorno allo *scrivere con la realtà*. In particolare proveremo a interrogarci sul mutamento del teatro a effetto della dimensione

41 *Inferno. Chiamata Pubblica per la "Divina Commedia" di Dante Alighieri*. Ideazione, direzione artistica e regia Marco Martinelli e Ermanna Montanari; in scena Ermanna Montanari, Marco Martinelli, Alessandro Argnani, Luigi Dadina, Roberto Magnani, Gianni Plazzi, Massimiliano Rasso, Laura Redaelli, Alessandro Renda e i cittadini della Chiamata Pubblica; musiche Luigi Ceccarelli con gli allievi della Scuola di Musica Elettronica e gli allievi della Scuola di Percussione del Conservatorio Statale di Musica Ottorino Respighi-Latina e con la partecipazione degli allievi dell'Istituto Superiore di Studi Musicali Giuseppe Verdi-Ravenna; spazio scenico Edoardo Sanchi con gli allievi del Biennio Specialistico di Scenografia per il teatro dell'Accademia di Belle Arti di Brera-Milano; costumi Paola Giorgi con Salvatore Averzano e gli allievi di Costume per lo spettacolo dell'Accademia di Belle Arti di Brera-Milano; regia del suono Marco Olivieri; disegno luci Francesco Catacchio; direzione tecnica Enrico Isola e Fagio; produzione Ravenna Festival in coproduzione con Ravenna Teatro/Teatro delle Albe. Prima nazionale: vie della città di Ravenna e Teatro Rasi, 25 maggio 2017.

42 Dalla presentazione dello spettacolo sul sito della compagnia (<http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=93>, consultato il 23 maggio 2021).

corale, sia dal punto di vista del processo creativo (drammaturgico, registico, di creazione autoriale degli attori e delle attrici) sia pensando alle conseguenze sulla fruizione.

Nella vasta bibliografia sulla coralità in ambito classico, ma anche inerente alle persistenze e rielaborazioni nel teatro moderno e contemporaneo, non possiamo non riconsiderare l'immagine storiograficamente tramandata delle origini della forma drammatica, legata alle «celebrazioni rituali di un gruppo in cui danzatori e cantanti costituiscono a un tempo il pubblico e gli artefici della cerimonia» (Pavis, trad. it. 1998, p. 106). Adottiamo inoltre la prospettiva di Martina Treu (2007, pp. 2-3), che riepiloga la funzione del coro tragico nell'espressione dell'«emozione di moltitudine»: la collettività di persone formata da coreuti e spettatori partecipa alla vita pubblica scambiandosi sovente la posizione di chi guarda e chi agisce, in una dinamica di partecipazione nella quale senza soluzione di continuità si agisce e si osserva. La distanza dalle *poleis* greche non ci legittima a operare diretti accostamenti con la partecipazione di attori, cittadini e spettatori di *Inferno*, eppure qualcosa dello spirito originario sembra essere stato riscoperto.

Per comprendere al meglio i procedimenti di tale scrittura con la realtà, partiamo da un veloce riepilogo del percorso del Teatro delle Albe, compagnia nata a Ravenna nel 1983 dopo una serie di esperienze seminali (nella vasta bibliografia critica e storiografica cfr. almeno Chinzari, Ruffini, 2000; Guccini, 2000a; Teatro delle Albe, 2000 e 2008; Montanino, 2006; Weber, 2007; Mariani, 2012; Pascarella, 2017; Pitozzi, 2017; Pesce, 2018). I primi anni del decennio degli '80 vedono il gruppo reimpastare una vocazione politica (maturata negli anni precedenti anche in azioni di strada) con drammaturgie e linguaggi fantascientifici, postmoderni, distopici-urbani, fino alle “scoperte” che renderanno la loro lingua teatrale nota in tutto il mondo. In primis l'ascolto di una conferenza sul distacco di una zolla africana che si sarebbe incastonata nell'attuale posto della Romagna, origine “mitica” del percorso delle “albe nere”, spettacoli che intrecciano tradizioni attoriali e domande antropologiche e sociali (*Ruh. Romagna + Africa uguale*, 1989; *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, 1993; *Griot Fulêr*, 1993); a seguire l'ingresso dei “Palotini” nella compagnia, gli adolescenti ravennati protagonisti de *I Polacchi* (1998), masnada di sgherri violenti e sboccati “inventati” da Alfred Jarry e “ritrovati” da Martinelli e Montanari nelle classi delle scuole ravennati (e nelle discoteche sull'Adriatica, o nei campetti da calcio di periferia). I Palotini sono stati incontrati grazie all'intuizione-invenzione della *non-scuola* (cfr. Martinelli, Montanari, 2001), un percorso annuale di laboratori condotti in licei e istituti, ossatura di quella comunità teatrale che tutt'ora a Ravenna si raduna attorno al teatro, considerandolo un luogo prossimo. Qui irrompe una vocazione “adolescente” che innerva il linguaggio teatrale delle Albe, e che si è irradiata in diverse parti d'Italia e del mondo: dalla Scampia del Progetto *Arrevuoto* (dal 2005) alla Chicago di *Mighty*

mighty Ubu (2005), dal Senegal di *Ubu Buur* (2007, spettacolo creato nella Diol Kadd di Mandiaye N'Diaye, compianto attore delle Albe prematuramente scomparso nel 2014 e parte del gruppo dall'inizio degli anni '90) alla Calabria di Lamezia Terme (*Capusutta*, 2010 e 2011), tasselli di una comunità ricomposta a Santarcangelo nella "creazione a cielo" aperto dedicata a Majakovskij (*Eresia della felicità*, 2011 in Romagna e altre edizioni in diversi luoghi negli anni successivi). A queste opere corali, segnate anche da una dimensione laboratoriale, vanno affiancati i percorsi "verticali" della ricerca autoriale di Ermanna Montanari, maestra di vocalità, autrice di riscritture attorno a "figure-mondo" che, spesso sole in scena, scavano nelle origini della lingua, del teatro, delle narrazioni (da *Rosvita*, 1991, a *Lus*, 1995; da *L'isola di Alcina*, 2000 a *La mano*, 2005, da *Fedeli d'amore*, 2018 a *Madre*, 2020). Infine non vanno scordati gli spettacoli di *ensemble* firmati dal "poeta di compagnia" Marco Martinelli, regista che "mette in vita" classici e autori contemporanei (da Shakespeare a Werner Schwab, da Boiardo a Antonio Tarantino) ma anche autore di drammaturgie originali pubblicate dalle principali case editrici nazionali, affreschi che scrivono nel presente e con la realtà aprendo una strada italiana al teatro documentario, in un «multidramma» che inventa «maschere» (cfr. Guccini in Montanino, 2006 e Guccini, 2020) che ci parlano del nostro presente avvicinandolo e distanziandolo fra realismo e tratto grottesco (da *Pantani*, 2012, a *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*, 2014; da *Slot Machine*, 2015 a *Va Pensiero*, 2017).

Ci sembrava necessario tratteggiare un veloce percorso negli spettacoli delle Albe perché, come già accennato, il progetto pluriennale sulla Commedia concentra diverse istanze poetiche maturate negli anni, come ci conferma Marco Martinelli, da noi intervistato insieme a Ermanna Montanari. Da dove si origina, questo *Inferno*? Come e quando è iniziato il processo di scrittura?

Alle spalle di questo *Inferno* ci sono inoltre i 25 anni di *non scuola*, in cui noi ci siamo rivolti agli adolescenti non in quanto spettatori ma in quanto cittadini. Questa differenza concettuale è particolarmente importante: la parola "spettatore" porta con sé un sospetto di passività, splendida quando osserviamo e ci nutriamo delle opere altrui. Ma quando la chiamata è ai *cittadini* questi arrivano con la loro dignità di persone, di creature con un volto, una storia, una lingua. Ognuno, insomma, porta in dote un mondo, dall'immigrato allo straniero fino alla signora di ottanta anni che interpreta un'arpia. Ognuno possiede la propria *techne*. È un cortocircuito sperimentato nella *non scuola* e qui allargato alla città, ed esploso. Abbiamo scommesso sul fatto che un ottantenne potesse stare in scena con il suo desiderio teatrale proprio come gli adolescenti.

Il nostro specifico punto di osservazione saranno le scene corali, elemento peculiare del linguaggio del Teatro delle Albe. Ciononostante procediamo con una descrizione preliminare, e per sommi capi, dell'intero andamento spettacolare.

Marco Martinelli ed Ermanna Montanari ci accolgono in via Dante, a Ravenna, via alla fine della quale sta incastonata la tomba del Poeta. Siamo ad aspettare in tantissimi, loro arrivano vestiti di bianco, il suono di una conchiglia scandisce l'inizio, Marco ed Ermanna proferiscono le prime parole dandosi i turno di battuta nei panni ora di Dante ora di Virgilio, ma più avanti nello spettacolo anche commentando i fatti, accompagnando in modo narrativo e brechtianamente epico (Martinelli) le visioni delle figure dantesche che prenderanno corpo di fianco a noi, oppure pronunciando i versi del poeta (Montanari). Noi spettatori siamo in mezzo a una folla che capiamo repentinamente essere un coro: quelli a fianco a noi sono dei cittadini, stanno ripetendo i versi del Poeta proferiti dai due artefici, secondo la tecnica dell'amplificazione collettiva del "microfono umano" (vedi coro #1 più avanti). Iniziamo a camminare, passiamo vicino al Teatro Alighieri, vediamo Martinelli-Dante che tentenna, ci fermiamo poi di fronte alla Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, rigata dal sole del tramonto. Sotto alla visione del campanile paleocristiano si staglia una minuscola figura di bambina, è Beatrice, prende la parola per rassicurare Dante e svelare il suo piano di "aiuto" a Virgilio. Ci muoviamo ancora, ecco il cancello del Teatro Rasi, antica chiesa usata anche come cavallerizza, sede del Teatro delle Albe dal 1991. Un cartello sulla facciata recita scritto «Per me si va». Prima di entrare nella città di Dite, dentro al teatro, siamo accolti da una brigata di soldati di colore capeggiati da un Caronte biondo con hitleriani capelli leccati. Il capo grida parole violente svelando il piano di governare con la paura, soggiogando i cittadini (sono parole da *Venezia Salva* di Simone Weil). Passiamo sotto un arco di tubi innocenti arrugginiti, Martinelli e Montanari ci danno la mano per incoraggiarci, notiamo che la platea del rasi è stata svuotata, ai lati stanno passerelle praticabili, sul fondo lo spazio è riservato a due musicisti e ai loro strumenti, tutto intorno frullano gruppi di attori e attrici, di cittadini e cittadine: un cerchio formato da presunti diavoli in tuta da lavoro, uomini e donne che si rincorrono inseguendo una bandiera (scialacquatori e avari), coppie di adolescenti che prima giacciono a terra poi ondeggiano in piedi tormentate da un invisibile bufera che fa tremolare i loro corpi, li fa abbracciare e slacciare. I giovani ci parlano sussurrandoci la loro storia (vedi coro #2). Ermanna su un praticabile guarda delle orde di dannati intrecciarsi a terra e rotolare formando una catena umana a livello del suolo, lei intona un rap («Rabbuffa, dai, rabbuffa»), noi facciamo in tempo a girarci verso la galleria e vedere il coro di Erinni, donne-cittadine di mezza età, intanto sul sipario si disegna in video un angelo di Gustave Doré. Ci dicono che non possiamo passare, guardiamo e vediamo tutta la sala del Rasi

riempita di scale; dovremmo salire al primo piano ma ci viene impedito, ora entra in gioco una bambina, un angelo che fa ritrarre le Erinni. Saliamo.

Passiamo in galleria e vediamo due attori vestiti da generali russi, sono Cavalcanti e Farinata, assistiamo al loro dialogo sul figlio del poeta ritenuto morto. Al termine una visione sul fondo del teatro, sul palco, ci riporta la mente ai dannati, scorgiamo corpi nudi che rotolano come nelle acque bollenti del Flegetonte, contrappuntati dal video del fungo atomico di Nagasaki, seguiti da Pasolini e dalla sua camminata sulla spiaggia di Ostia. Udiamo le note parole sulla mutazione antropologica e sul consumo come nuovo fascismo. Qui entra in scena Malacoda, diavolaccio che ci conduce sferzandoci e detta le regole del prosieguo della visita: ci intima di osservare in basso, dove giace Pier delle Vigne, il suicida, ci conduce dentro le stanze degli uffici, dove vediamo un ruffiano con una ragazza in valigia, in un'altra stanza c'è un giovane con una valigia di soldi e un cardinale corrotto che offre la sua immagine per i nostri selfie, nella terza incontriamo un usuraio con scrivanie piene di computer fuori uso; Malacoda ci ordina di uscire dalle Malebolge, ci fa scendere le scale ma i Diavoli ci accerchiano, la folla si accalca e dobbiamo risalire, si insultano, urlano, additano nostri concittadini e i loro peccati, riconoscono un ladro e un traditore: nessuno di noi può considerarsi assolto, siamo tutti all'Inferno, ora scendiamo e incrociamo Vanni Fucci e altri dannati-ladri che ciondolano in camicia di forza vagando nel foyer e nella saletta Mandiaye N'Diaye, stanze ricoperte di materassi ingialliti a ricordare un manicomio detentivo. Gli attori ci sussurrano qualcosa, noi ci spostiamo nuovamente in platea, dove su un altissimo montacarichi Ulisse racconta la sua vicenda, osservato dal basso. Di tanto in tanto Martinelli aveva preso la parola leggendo dei bigliettini, introducendo il pensiero dei commentatori (es. Boccaccio) e illustrando le scene; adesso Ermanna sta al centro del palco e, di fronte al dolore, le immagini dei corpi svaniscono, la versione teatrale del Poema cede il posto alla pura vocalità e all'austera bellezza dell'abside del Teatro Rasi: il Conte Ugolino è *detto* dalla voce di Montanari, introdotta da Martinelli che ci aveva spiegato dove fossimo giunti, noi come Dante: al cospetto dei traditori del lago Cocito. Ora siamo pronti per vedere Lucifero: un carillon con due amanti che, volteggiando, con un braccio si cingono e con l'altro si accoltellano. La musicchetta distorta del carillon accompagna la nostra discesa da una scaletta che conduce a una porticina e al giardino esterno, Marco e Ermanna ci guardano uno ad uno dicendoci «Usciamo a rivedere le stelle».

Nel giardino si staglia un grande albero, le fronde sono attorcigliate attorno a una scala che sale verso il cielo. Ci aspetta un grande cerchio formato da tutti gli attori e i cori di cittadini incontrati: per chiudersi serviamo anche noi, le nostre mani. Scroscia un lunghissimo applauso: tutti applaudono tutti.

Prima di discutere dei cori accenniamo al procedimento di intarsio drammaturgico, analisi che esula dai confini del nostro lavoro:

In questa prima parte della Commedia di Dante, così come l'hanno voluta i suoi ideatori, la parola mostra di essere sempre dialogica e di far propria quella altrui: Ezra Pound, Pasolini, Simone Weil, Boccaccio e i commentatori della Commedia. Le loro parole unite a quelle di Dante creano la vera coreografia dello spettacolo. Perché la parola nuova esiste quando si specchia in quelle già dette, non isolandosi ma rinnovandone i termini. È una sorta di polifonia per cui non possiamo evitare di confrontarci con i modelli e la tradizione. È questo che più colpisce in questo *Inferno*: riconoscere le nostre attuali situazioni emotive, soprattutto quelle più sofferte, e attraverso il dolore sollecitare un più profondo indagare (Legge, 2017).

Coro #1: un grado di separazione. Siamo tutti di fronte alla Tomba di Dante, Martinelli e Montanari iniziano a dire le parole del Poeta. Siamo immersi in una folla che immaginiamo essere composta da spettatori, invece ci accorgiamo della presenza di un coro di cittadini. Affinché tutti possano sentire, le parole proferite di fronte al sepolcro sono ripetute da tutti, amplificate, raddoppiate dalla collettività. Una simile tecnica è stata usata dal movimento Occupy Wall Street: anziché dotarsi di megafoni o di casse amplificate e microfoni, nelle assemblee pubbliche gli attivisti si rivolgevano alle 20/30 persone a loro vicine, che ripetevano all'unisono quanto ascoltato moltiplicando così il volume. Una dimensione di ascolto attivo e partecipazione molto distante dalle forme tradizionali dei comizi e dei cortei, che rispecchiano la natura *broadcast* (cfr. Writers for the 99%, 2012). Al posto della mia vicina corista potrei esserci io, infatti i coristi indossano abiti borghesi quotidiani, si presentano alla Tomba alternandosi di sera in sera, senza segnalare la loro presenza, in un flusso che non ha soluzione di continuità fra vita della città (il lavoro, la famiglia, lo svago ecc.) e dimensione della narrazione artistica.

Camminando di fianco al teatro denominato "Dante Alighieri", pensiamo a quante volte lo abbiamo visto e attraversato, noi e i nostri concittadini coristi e attori; arriviamo alla Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, una bambina emerge dalla folla nei panni di Beatrice. Se avessimo la sua stessa età sarebbe potuto toccare a noi; oppure a un nostro nipote oggi, a una nostra figlia. Questa semplice constatazione genera affezione alla storia, immediata vicinanza: «In mezzo a noi, agli spettatori, un gruppo di cittadini risponde a Ermanna/Dante, ripete i versi, sono parte in causa di una liturgia che lentamente si impossessa di tutti, coinvolge, e subito affratella» (Porcheddu, 2017). In

quei cori ci siamo anche noi spettatori, constatazione che diventerà ancora più evidente all'interno del teatro, quando vediamo i dannati incarnati dai nostri concittadini. Ne parla Federica Angelini, con un'annotazione che riprenderemo anche nelle conclusioni del capitolo, a cui facciamo seguire una testimonianza di Ermanna Montanari:

Creature che sono i tuoi vicini di casa, il tuo architetto, il tuo ex insegnante di karate, un'amica con cui da tempo volevi andare a bere una birra. Sono i cori, sono quelli che hanno risposto alla chiamata delle Albe e per mesi hanno provato e ora per qualche sera a settimana vanno a dar vita alle creature dantesche che popolano il Rasi. [...] Per chi ama un po' Dante, un po' il teatro e molto la propria bizzarra città questo *Inferno* è un'esperienza da non perdere, una giostra di emozioni e sensazioni, un gioco e allo stesso tempo qualcosa da prendere tremendamente sul serio, perché ora sappiamo che l'*Inferno* sta in via Roma 39 ed è popolato dai nostri concittadini (Angelini, 2017).

Ciò che cambia quando si lavora su un'opera è la vita dell'artista. Non è solo la creazione di qualcosa di bello, ma è lo stesso *fare* a cambiarti. Questo per dire che la chiave per stare all'interno di un discorso è lo *sbilanciamento*. Dentro il primo coro di *Inferno*, per esempio, è proprio lo sbilanciamento che mette lo spettatore in discussione, in quel momento c'è un grado di separazione tra lo spettatore e il corista, lo stesso che c'è tra quest'ultimo e il coro interno, tra il coro interno e l'attore. C'è una sorta di reciproca tensione che, nel porre lo spettatore in discussione, gli rivolge una domanda fondamentale: cosa sei? Cosa fai? Chi assiste deve ricercare la motivazione del suo essere lì, del suo voler guardare e capire, dello stare al fianco di quella data persona. Gli elementi sono così in tensione reciproca in virtù dei gradi di separazione che, seppur esili, sono presenti.

Coro #2: lo spettacolo moltiplicato. Siamo tutti seduti nella platea del Teatro Rasi, riorientata e privata delle poltrone usate abitualmente. Abbiamo appena visto gli avari e gli scialacquatori correre dietro una bandiera verde con la giduglia di Padre Ubu, ora osserviamo delle coppie di giovanissimi, ragazzo e ragazza. Sono Paolo e Francesca, moltiplicati in numerose coppie, otto per la precisione, dapprima sdraiati a terra, mano nella mano, poi sommosi dal vento: i loro corpi si avvinghiano e si agitano tremolando, scossi dalla bufera infernale. Si muovono nello spazio, si avvicinano a noi spettatori che siamo seduti ai lati dell'arena dei dannati, ci sussurrano la loro storia, le celeberrime parole («Amor, ch'al cor gentile ratto s'apprende»), noi siamo nel teatro nella città d'origine di Francesca, guardiamo studenti e studentesse dei licei della città, o degli istituti tecnici e professionali, *nonscuolini* insomma. Ogni spettatore riceverà una storia diversa, perché le stesse parole sono dette da 16 ragazzi diversi, con tonalità differenti, identiche e uniche nei loro

accenti. Questa moltiplicazione rimanda alle anime diverse della comunità e fa pensare allo *spettacolo infinito nella percezione dello spettatore* di cui parlava Luca Ronconi discutendo dell'impossibilità di una visione unitaria per gli spettatori del suo *Orlando Furioso*, un classico del Nuovo Teatro (cfr. *supra*, PARR. 2.8.4). Roberta Ferraresi usa la metafora acqua del "dilagare":

Allora *Inferno* dilaga anche dall'azione dei suoi ideatori attraverso i corpi delle decine e decine di performer che, insieme agli attori delle Albe, hanno dato vita ai gironi danteschi: con il contrappunto-guida, narrativo e epico di Ermanna Montanari e Marco Martinelli, si avvicinano coppie di giovani per mano nel canto V, avari e scialacquatori, una schiera urlante di Erinni, lotte corpo a corpo. Come il teatro è dappertutto, così gli attori: che stanno sopra, dietro, di lato, a fianco e di fronte agli spettatori in ogni momento. Accerchiati dal teatro, condotti a guardarlo da vicino, in certi momenti a farne concretamente parte (Ferraresi, 2017).

Come per Beatrice ci accorgiamo che al posto dei ragazzetti potremmo esserci noi, ma qui facciamo un passo ulteriore: «il coro nega la percezione di un individuo completamente staccato dalla collettività e al tempo stesso sposta questo statuto sulla lingua: quando i testi vengono detti coralmemente [...] vengono esperiti in modo nuovo» (Lehman, trad. it. 2017, p. 142). Nel nostro caso *l'esperienza nuova* inerisce la dilatazione della percezione di un racconto, quello di due giovani amanti "traditi" dalla loro passione, un racconto affidato nelle mani di spettatori-individui che potrebbero custodire delle parziali versioni del racconto e ricomporle collettivamente.

Coro #3: ipotesi di comunità. Traditori, scialacquatori, diavoli, usurai, ladri, suicidi, fedifraghi, assassini. I nostri accompagnatori ci prendono per mano e ci conducono a rivedere le stelle, guardandoci negli occhi, uno a uno. Ritroviamo il coro di donne Erinni viste in galleria, quando eravamo in basso in platea; ritroviamo Farinata e Cavalcanti, Ulisse e Pier della Vigna. Ritroviamo i cittadini che ci avevano accompagnato fin dall'inizio, nel corteo e ancora prima di fronte alla tomba. Siamo tutti lì insieme, ospiti occasionali dell'*Inferno* e abitanti stabili, in un'opzione comunitaria, a pensarla in fondo, che non dovrebbe essere semplice da accettare. Creiamo un grande cerchio, ci diamo la mano, tutti insieme nel "coro" finale che tutti ricomprende e ci fa guardare negli occhi, per l'unica volta in tutta la rappresentazione. A pensarci fino in fondo, questo gesto sta a significare la possibilità di accettare non solo il diverso ma il maligno come parte integrante di noi. Certo siamo nel regime della finzione, ma come abbiamo visto è solo un grado di prossimità, simbolico e concreto, a dividerci da chi era in scena. Non possiamo ritenerci assolti: nel dare la mano a un criminale non dovremmo prima di tutto pensare a quali "crimini" abbiamo

commesso noi? Dove alberga il male, dentro di me (Treu, 2007; cfr. De Marinis, 2001)? Grazie al coro questa domanda torna a farsi possibile, in quello che potremmo descrivere come un processo rituale che assomiglia a quelli delle società arcaiche ma realizzato mediante teatro: la fase di passaggio fra uno stato e l'altro, che nella società odierna porterebbe alla separazione e alla chiusura, qui si conclude con la ricomposizione, l'accettazione, la convivenza.

Ad attenderci fuori, l'aria fresca di una sera d'estate, una scala lunghissima, senza fine, appoggiata a un albero secolare e, disposti a semicerchio, tutti coloro che hanno fatto lo spettacolo: diavoli, dannati, peccatori. Ma ora sono persone, la gente di Ravenna, il coro che ci ha fatto strada, tutti coloro che hanno preso parte a quest'opera semplice e complessa, corale e individuale. Proprio nella dialettica tra l'uno e il noi si coglie il senso del lavoro: un percorso personale si fa collettivo (Porcheddu, 2017).

Non può non venire alla mente un'altra assonanza con il teatro classico, quella catarsi che qui non è liberazione dalla pietà e dal terrore generata dai fatti tragici, ma comprensione della natura umana, dell'errore, del dolore, dell'alterità: «Una sorta di rito collettivo ci fa riscoprire una facoltà di aggregazione lontana nel tempo e forse quasi perduta, che però a tratti sembra balenare: quando una moltitudine si fa carico di una forte emozione e la trasmette agli spettatori» (Treu, 2007. p. 23)

Dunque le coralità, viste in maniera cristallina in *Inferno* ma “replicabili” in altri contesti e linguaggi (ovviamente secondo specifiche peculiarità da individuare volta per volta), rappresentano a nostro avviso un'istanza potenziale di rinnovamento per il teatro del presente e del futuro. Le invenzioni registiche di *Inferno* semplicemente girerebbero “a vuoto” senza la potenza teatrale dei cori, che le innervano conferendo una particolare sostanza collaborativa alla stessa funzione registica, che si può finalmente mettere in salvo dal rischio di «dispotismo interpretativo» (Attisani, 2018, p. 128) erede della cristallizzazione della tradizione critica, rivivificandosi a contatto con i corpi, le voci, le fisicità, le cantilene, le grida delle persone. La presenza dei cori, in altre parole, legittima un'opzione registica collaborativa e polifonica, capace di “mettersi da parte” senza rinunciare a tracciare direzioni. Una regia che mentre orchestra si fa orchestrare.

Riportiamo la testimonianza di Montanari e Martinelli sul processo di scrittura drammaturgica e registica.

Ermanna Montanari: succedeva che avevamo almeno un migliaio di persone tutte le sere: c'era Giacomo di sedici anni che cantava dal balcone con la sua meravigliosa voce; un bambino che invece di andare a giocare, stava con noi a intonare l'Ave Maria, con il suo giunco. La prima ipotesi drammaturgia allora è stata di individuare il tipo di cori da proporre ai cittadini: abbiamo così

suddiviso gli iracundi, i golosi, gli scialacquatori, gli avari e un gruppo di Beatrici. Queste ultime avremmo voluto posizionarle sul campanile di Sant'Apollinare Nuovo, per una visione distanziata, in modo che si percepisse Beatrice come una figura velata dietro le finestre. Purtroppo la curia non ci ha concesso lo spazio, ma intanto ci avevamo provato. Tuttavia, una volta raccolte circa cinquanta Beatrici, deciso le stoffe per i costumi, individuato i colori, andati in scena, a un certo punto è stato tutto da buttare: per me e Marco l'idea non funzionava più, come accade tantissime volte. Così abbiamo deciso di togliere il coro di Beatrici, ma alcune signore si sono infuriate al punto da chiedersi se il motivo fosse perché Beatrice la volessi impersonare io, o quale cattiva idea potessimo avere di loro. A quel punto era come se avessi perso la parola, la voce. Inizialmente ho subito questa invettiva, poi ho le parole mi sono venute in aiuto: noi qui stiamo facendo un'opera, non è un luogo di espressione. Quel che mancava era insomma la trasposizione e in quel momento abbiamo pensato che l'unica Beatrice possibile dovesse essere una bimba, un'innocente di nove anni con la sua voce e la sua acerbità. Era forse l'unico modo per trasportarla in quel flusso dove tutto era teatro e al tempo stesso non lo era. Le signore, pur sedati gli animi, erano delle furie e questo ci ha fatto un gran bene perché Marco a quel punto si è reso conto che c'era la possibilità anche per un nuovo coro...

Marco Martinelli: ho proposto infatti loro di fare le arpie, esseri mitici e antichi che non subiscono la forza del maschio, ma la ribaltano. È il femminile terribile di cui parla Artaud. Ho chiesto loro di pensarsi come donne che hanno davvero il potere di rovesciare l'avversario e sottometterlo. A quel punto tutte erano diventate arpie: anche la signora che aveva deciso di andarsene è stata richiamata ed è tornata. Una di loro non si è assentata nemmeno una delle 34 repliche.

La testimonianza di tale processo ci riporta anche alla dimensione festiva della coralità, secondo la scansione proposta da Piergiorgio Giacchè (in Teatro delle Albe, 2008, p. 103): la festa che contraddice la distinzione fra processo e prodotto e che mette al centro la collettività, conferendo alla regia una funzione estrattiva, e al teatro una vocazione di *scoperta* e non di invenzione. In questo processo creativo *con la realtà* le responsabilità creative degli attori e del drammaturgo e regista restano cruciali ma si vivificano a contatto con l'istanza autoriale della coralità. Anche questa ci pare una via concreta al già invocato "politeismo" di Meldolesi (in AA. VV. 1986), ottenuto attraverso la messa in relazione delle lingue teatrali interne a un gruppo con l'esterno, incoraggiando il mutamento.

Siamo giunti, per concludere davvero, a individuare il procedere di una *scrittura con la realtà* che sposta i contorni del linguaggio artistico ma che al contempo opera dentro al reale modificandolo. Secondo Guccini (2020) esiste un modo peculiare attraverso il quale *la realtà scrive*, "rileggendo" i

testi con il passare del tempo e dei fatti storici. Rileggere oggi *Salmagundi*, testo del 2004 che narra di un'epidemia virale, ha tutt'altro sapore e significato rispetto al passato. Anche questo *Inferno* è scritto non solo con la realtà ma *dalla* realtà, dunque dalla mutazione socio-antropologica della società in rete di questi anni: da un lato tutti connessi, tutti *audience*, tutti *community*, mentre nello spettacolo riaffiora un'ipotesi di comunità degli sguardi e dei corpi; negli scorsi mesi tutti chiusi in casa, tutti isolati, tutti distanziati, mentre nello spettacolo non vi era nessuna distanza di sicurezza dai respiri degli altri. Il reale, oggi, ci invita dunque a “leggere” la coralità di *Inferno* oltre che come paradigma estetico anche come concreta e ipotesi di convivenza.



Illustrazione 11: - ph Felipe Fereira

La scena s'illumina su un attore, potrà avere fra i 35 e i 40 anni. Indossa una felpa con la scritta di un college statunitense, pantaloni corti e scarpe da trekking, a un certo punto si lega in capo una bandana. Abbigliamento casual, né troppo ricercato né trasandato. Parla con noi spettatori, si rivolge a noi nel qui ed ora della rappresentazione e sostiene di essere uno scrittore. Inizia un colloquio che ha il sapore del quiz. Sono uno scrittore, sono americano, dice. Indosso una bandana. Avete capito chi sono? Dal pubblico iniziamo a fare nomi, fino a quando non si indovina. Bravi! Sono David Foster Wallace: «Il che non vuol dire che io sia chi io dico di essere, ma facciamo finta che io lo sia».

Inizia così *Overload* di Sotterraneo, Premio Ubu come miglior spettacolo nel 2018⁴³. Inizia con una “presa alla lettera” del teatro e del suo patto finzionale, quel *come se* nominato e demistificato con piglio sagace; fin dalla prima scena si mette in mostra il patto rappresentativo sabotando la sospensione dell'incredulità, spingendo chi guarda a ragionare su che cosa stia guardando. Si ottiene così uno scetticismo attivo che in realtà finisce per rafforzare il patto fra performer e spettatori. È questo un tratto ricorrente della poetica del gruppo fiorentino, il cui percorso iniziato nel 2005 ha indagato grandi temi ma anche singole figure: dal senso della fine e della morte in un lavoro costruito come un collage di brevi sequenze (*Post-it*, 2007), all'indagine sulla giovinezza e sulla crescita in *La cosa I* (2008), uno spettacolo che avveniva con i performer che correvano, interrompendosi solo per brevi momenti di rappresentazioni ricostruite e posticce (una festa, un primo bacio, un colloquio di lavoro); l'evoluzione, Darwin e l'estinzione erano al centro di *L'origine della specie* (2010) e di *Dies Irae* (2009), mentre il dittico *Daimon Project* (2010) osservava la vita quotidiana di eroi e leggende al confronto con quella di chi aveva allora trent'anni. In ognuno di questi spettacoli la sala teatrale è concepita come spazio condiviso “politico”, agorà in cui l'opera è terreno di confronto per performer e spettatori, spesso invitati a parlare ed eseguire piccole azioni in un tempo scenico che coincide sempre con il tempo della finzione (cfr. Ubersfeld, trad. it. pp. 189-193). Si legge nella presentazione sul sito della compagnia:

Con opere trasversali e stratificate nella ricerca su forme e contenuti, Sotterraneo si muove attraverso i formati – dallo spettacolo frontale al site-specific passando per la performance – focalizzando le

43 *Overload*. Concept e regia Sotterraneo, in scena Sara Bonaventura, Claudio Cirri, Lorenza Guerrini, Daniele Pennati, Giulio Santolini; scrittura Daniele Villa; luci Marco Santambrogio; costumi Laura Dondoli; sound design Mattia Tuliozi; props Francesco Silei; grafica Isabella Ahmadzadeh; promozione internazionale Giulia Messia; produzione Sotterraneo, coproduzione Teatro Nacional D. Maria II nell'ambito di APAP – Performing Europe 2020, Programma Europa Creativa dell'Unione Europea, contributo Centrale Fies_art work space, CSS Teatro stabile di innovazione del FVG, con il sostegno di Comune di Firenze, Regione Toscana, Mibact, Funder 35, Sillumina – copia privata per i giovani, per la cultura. Prima nazionale 22/10/2017, Teatro delle Passioni, Modena.

contraddizioni e i coni d'ombra del presente, secondo un approccio avant-pop che cerca di cantare il nostro tempo rimanendo in equilibrio fra l'immaginario collettivo e il pensiero più anticonvenzionale, considerando la scena un luogo di cittadinanza e gesti quotidiani di cultura che allenano la coscienza critica del pubblico, destinatario e centro di senso di ogni nostro progetto⁴⁴.

Così è stato anche nei lavori pensati per un pubblico giovane e di bambini, come *La repubblica dei bambini* (2011), spettacolo interattivo dove gli spettatori davano forma a un'ideale costituzione, o *Il giro del mondo in ottanta giorni* (2015), performance fra teatro e letteratura in cui i personaggi del romanzo prendevano vita, ora narrati ora impersonati da attrici, attori e performer.

Overload inizia con un attore che chiede di prestar fede a una menzogna: dobbiamo credere che lui sia uno scrittore e che voglia raccontarci una giornata della sua vita di qualche anno prima, quando ancora era vita. In scena sta una vasca con dentro un pesce rosso, palesemente di plastica ma anche credibilmente semovente, l'attore vuol discutere delle possibilità della realtà nell'epoca della saturazione delle informazioni. Lo sapevamo, chiede, che a forza di multitasking noi esseri umani abbiamo la soglia dell'attenzione più bassa di quella di un pesce rosso? Entra un'altra attrice, vestita di nero come fosse un servo di scena, si rivolge a noi e ci spiega le "regole" del gioco (cioè dello spettacolo): ogni volta che qualcuno sulla scena mostra un cartello specifico, il pubblico potrà decidere, alzandosi, di attivare un contenuto speciale che interrompe il racconto in atto. Qualcosa di simile a quando stiamo leggendo un brano sul web e clicchiamo su un link. Wallace ricomincia, ci racconta della sua famosa conferenza sull'acqua, in cui alcuni pesci giovani non conoscono il significato della parola acqua (dell'ambiente che li circonda e che ne struttura la i processi cognitivi?); parla di sua moglie Karen e del libro che stava scrivendo, un'opera sulla noia, sull'attesa di qualcosa di sconvolgente che non arriva mai. Ma udiamo solo lacerti in mezzo a una marea di distrazioni che noi spettatori attiviamo, complici con i performer. Ogni contenuto è forgiato su assonanze "contestuali" che simulano le logiche algoritmiche, come quando cerchiamo su Google gli orari di apertura di un negozio e nella schermata successiva compare la pubblicità di una marca di abbigliamento: se lo scrittore parla di acqua compare un pescatore in tenuta gialla impermeabile e canna da pesca, se di celebrazioni arriva una Miss, poi s'impone l'esultanza di un pilota che stappa una bottiglia di champagne e così via. Un inserviente che asciuga lo spazio, un ballo hip-hop, due tenniste che mimano uno scambio, donne che simulano un orgasmo, dei manifestanti violenti in uno scontro con forze dell'ordine invisibili, eccetera eccetera. Vorremmo

44 <http://www.sotterraneo.net/biografia/> (consultato il 23 aprile 2021).

ascoltare ma siamo irresistibilmente attratti da ciò che spezza la linearità, siamo sedotti dall'ipertestualità, come hanno notato alcuni testimoni:

Sul discorso *Questa è l'acqua* Teatro Sotterraneo costruisce una sorta di ipertesto scenico, facendo del palcoscenico lo schermo di uno smartphone collettivo e chiedendo al pubblico di attivare il collegamento ipertestuale, i contenuti nascosti (Arrigoni, 2018).

Overload è uno spettacolo ipertestuale che racconta nel microcosmo della scena la trasformazione del mondo in ipertesto, e quindi la trasformazione della nostra esperienza in un terreno accidentato di continue interruzioni, che frammentano la conoscenza e al tempo stesso riducono sempre più la durata dell'attenzione (Casi, 2018).

Il racconto portato avanti dall'attore si decompone in frammenti, l'intellegibilità ne esce minata, ma anche la rappresentazione procede per lacerti autoconclusivi, microsequenze giustapposte come fossero i singoli episodi di una serie tv antologica; il centro del discorso è talmente sabotato che sorge il dubbio che questo coincida con i frammenti: lo spettacolo parla di sé, dunque dell'impossibilità di raccontare? Lo scrittore ci rinuncia e ora si interroga sul suo famosissimo libro, *Infinite Jest* (Wallace, 1996), a suo dire un tentativo sperimentale di far fallire l'intrattenimento (il libro è tutto giocato sul reperimento di una vhs la cui visione è talmente irresistibile da condurre alla morte); si dispera per le continue interruzioni, ci chiede se il successo del libro, dunque un intrattenimento ben riuscito, sia di fatto la dimostrazione del fallimento che aveva progettato. Forse è di questo che parla, lo spettacolo? Ma un football player entra e lo placca, facendolo rovinare a terra. Si rialza ed è a pezzi, anche noi cominciamo a sentirci così, divertiti e frastornati dall'impossibilità del racconto. I performer ora entrano in scena come fonici, il microfono sembra non funzionare: siamo davvero certi che anche questo sia "finto"? Siamo sicuri che stiano fingendo di provare un microfono che in realtà funziona benissimo? C'è davvero un problema tecnico o è uno *scherzo infinito*? Ascoltiamo il racconto del processo creativo dalle parole della compagnia, da noi intervistata per l'occasione:

Daniele Villa: La prima intuizione, nel nostro desiderio di discutere di attenzione è stata la necessità di trovare un centro, un punto focale da cui potersi distrarre. All'inizio abbiamo accarezzato l'idea di ricreare un vero e proprio ipertesto, uno spettacolo senza una drammaturgia chiusa ma aperta a qualsiasi direzione. Alla fine ci siamo resi conto che si trattava di un'ipotesi non realizzabile teatralmente, a meno che non si pensasse a uno spettacolo lungo due giorni e con almeno quaranta performer. Abbiamo deciso di portare avanti il discorso mediante una drammaturgia compiuta, il cui

meccanismo prevedesse un centro continuamente interrotto, rotto, superato, attraversato da salti. A quel punto si trattava perciò di capire quale potesse essere questo centro...

A quel punto abbiamo capito – grazie a una brillante intuizione di Sara e Claudio – che al centro ci sarebbe dovuta essere una narrazione: più è chiaro il punto focale, più lo sarà il meccanismo di dislocazione del tema e del contenuto. Abbiamo così deciso che Wallace avrebbe raccontato una storia, forse paradossalmente la meno raccontabile: il giorno del suo suicidio. Questo nucleo narrativo – in parte reale e in parte fiction – è stato lo strumento attraverso il quale abbiamo potuto selezionare tutta la serie di contenuti nascosti, mescolati con l’immaginario di Wallace: il tennis, gli Stati Uniti, il pesce rosso, elementi ancorati al racconto dell’ultima giornata. Una volta selezionati i contenuti abbiamo messo a punto un ritmo, montando e assemblando gli elementi.

In realtà la presunta linearità del racconto di *una giornata dello scrittore*, qui raccontata con sospetta linearità dal dramaturg, si complica ulteriormente quando prende spazio sul palco quello che assomiglia a un “punto di fuga” della trama, promosso da sottotesto simbolico a linea narrativa. Sul palco compare il pesce rosso: è un attore con indosso una maschera da pesce, si rivolge a noi coadiuvato da una traduttrice che lo “doppia” interpretando i suoi gesti. Racconta di essere il frutto di un esperimento genetico che ha incrociato uomini e pesci, intersecando l’abbassamento della soglia dell’attenzione con l’innalzamento del livello dei mari. Non ha ricordi ma prova solo nostalgia, inizia a raccontare ma si ferma di continuo, chiedendoci: «che cosa stavo dicendo?». Per respirare deve sprofondare la testa in acqua, sta morendo ma ne è valsa la pena, dice, anche solo per vivere qualche istante in compagnia di uomini e donne. Una performer entra urlando per soccorrerlo, supplicandoci di non attivare l’ennesimo contenuto speciale. Altro cartello, altro giro. Nonostante tutta questa finzione posticcia stiamo cadendo nella trappola emotiva del pesce morente e ci assale qualcosa di straziante, prima che il cadavere dell’uomo pesce venga usato come trofeo da un pescatore che si scatta un selfie.

Ora udiamo la voce off dell’attore che interpreta lo scrittore. Ci viene chiesto di che colore avesse i calzini o se ci ricordiamo di quante interruzioni siamo stati “complici”, noi restiamo attoniti, attratti senza scampo nella loro rete drammaturgica. D’improvviso siamo catapultati in uno studio televisivo, sorta di David Letterman Show in cui speriamo il racconto di Wallace possa terminare. Divani bianchi, presentatrice rampante e intervista sull’ironia e sulle sue possibilità; un contenuto speciale viene attivato, entrano due galli a grandezza umana e iniziano a combattere, l’intervista procede imperterrita ma ovviamente sabotata, Wallace parla della sua ossessione per David Letterman e lo spettacolo ci chiede di lanciare verdure ai performer tutti schierati. Prende corpo la metafora della “tv spazzatura”, sale *Smells Like Teen Spirit* di Kurt Cobain, altro suicida, noi

spettatori applaudiamo, lo avevamo fatto anche prima pensando si trattasse di un finale, questa volta ci siamo persi per davvero, inciampando nelle trappole di un intrattenimento che sa essere sia brechtianamente straniante sia aristotelicamente illusivo. Ascoltiamo l'attrice e performer, fondatrice del collettivo, Sara Bonaventura:

Abbiamo cercato che lo spettatore non perdesse il centro immediatamente, ma in maniera graduale. Volevamo ricreare quel momento in cui si inizia a leggere o ascoltare qualcosa, ma poi per qualche motivo si clicca su una parola che rimanda a tutt'altro, finendo per dimenticarsi da dove si era partiti. Abbiamo provato a far vivere questa esperienza agli spettatori step by step: la parte del talk show, per esempio, è un passaggio intermedio, in cui non c'è la perdita del centro ma una confusione. A parlare non è infatti più il Wallace dell'inizio, ma un altro attore. Si abbassano le luci e al posto di Wallace appare Stephen King, qui la perdita del centro si è completata.

L'impianto drammaturgico multicentrico potrebbe assomigliare a un libro-game, struttura narrativa che affida al lettore la possibilità di far virare la trama. Si tratta di una struttura drammaturgica "collaborativa" che può essere intesa come mera estensione di uno schema narrativo chiuso, un'impressione di libertà che è semplice ampliamento delle scelte in campo. *Overload* sembra andare oltre, arrivando a concepire una struttura che fa convivere piani diversi in fuga dal centro. Di fatto si individuano almeno almeno tre "correnti" performative che operano simultaneamente:

1a) il piano narrativo sostenuto dal "personaggio", sebbene questo dichiari la propria "debolezza finzionale" e sul finale venga interpretato da un diverso attore; al personaggio principale si giustappone il personaggio del pesce (1b), che per un tratto soppianta il ruolo da protagonista dello scrittore;

2) il piano performativo e rappresentativo dei contenuti speciali, agito da performer che non sembrano avere una coscienza "epica", non sembrano avere contezza di quanto si sta raccontando, rientrando da una porta di servizio "drammatica": quelle performative sono presenze che operano in un presente assoluto, "szondianamente" parlando (Szondi, 1956)

3) Il piano dell'ordito, del "dramaturg", funzione che manovra tutti gli accadimenti dei livelli precedenti; l'attore-personaggio (1) sembra poterne solo osservare gli effetti, i performer (2) non possono sottrarvisi. Siamo noi spettatori, allora, gli unici nelle condizioni di giocare una partita con le stesse regole di questo terzo livello, qualora ci rifiutassimo di agire, o almeno se riflettessimo sulla nostra complicità. Ne ha parlato Stefano Casi (2017):

E se il pubblico vuole sempre, allora non è realmente libero. La libertà richiede attenzione e consapevolezza, diceva Wallace agli studenti nel discorso iniziato con i pesci rossi. Ma gli

studenti/spettatori di *Overload*, dopo aver abdicato all'attenzione per cedere con divertimento al rutilante avvicinarsi di scene da videoclip, rinunciano anche alla consapevolezza: il pubblico avverte di avere una libertà e un potere, che in realtà gli sono stati concessi dai direttori del gioco, anzi che non ha proprio perché non fa altro che agire esattamente come è stato già previsto. Lo spettatore che si alza non lo fa liberamente per cambiare la scena, ma obbedisce al richiamo come una scimmia addestrata. E allora, *Overload* – ancora una volta – ha come oggetto vero non tanto il dichiarato discorso sulla durata dell'attenzione, ma piuttosto un discorso sulla manipolazione.

A nostra disposizione abbiamo ancora due frammenti dello spettacolo. L'intervista a Wallace finalmente si conclude, ma dentro a un flusso allucinato di scene superposte, come in un incubo lynchano dove ogni elemento prima introdotto ricompare in forma di tasselli privi di consequenzialità logica: una selezione dei contenuti speciali, alcune musiche, dei frammenti verbali, le luci, tutto ritorna in una scena che funge da cerniera con il vero finale, di natura differente da quanto abbiamo visto sinora. Per la prima volta attori e attrici dialogano e si chiamano per nome, parlano di loro in terza persona oppure interpretano brevissime sequenze rappresentative. Sono tutti in piedi, di fronte a noi, in una pantomima che imita il ritorno a casa in furgone dopo la replica. Sono stanchi e tesi, estenuati, il furgone sbanda, probabilmente per la perdita di carico di un camion che trasporta pollame. Da qui in avanti la narrazione dell'incidente si fa icastica, si alternano l'algida descrizione delle gambe maciullate a brevissime urla e rantoli, sono accenni di rappresentazione che metonimicamente (teatralmente) ci portano al loro fianco. Noi spettatori siamo tutti in silenzio, col fiato sospeso, vogliamo capire come andrà a finire. Vogliamo sapere se questo dovesse essere l'unico finale possibile, in una teoria di distrazioni, leggerezze e risate sguaiate delle quali ci sentiamo improvvisamente colpevoli.

Claudio Cirri è l'attore che interpreta Wallace, nelle sue parole si può intravedere l'origine di questa scelta "drastica", a livello di fabula:

Interpretare Wallace è stato un viaggio notevole, credo lo sia stato anche per la teatrografia del Sotterraneo, perché una presenza così forte della recitazione non l'avevamo mai sperimentata. Tuttavia non credo di star davvero *recitando* mentre interpreto Wallace. Penso piuttosto di dirlo e raccontarlo come lo farei io potenzialmente nella mia vita, con dei picchi e toni più calcati. "Sincerità" è una parola che ci sentiamo autorizzati a utilizzare anche se non fa parte del nostro vocabolario, perché proviene da un preciso filone narrativo di cui Wallace era rappresentante e che

cercava di riportare a un senso di umanità e verità nel cinismo feroce del postmoderno. La parola “sincerità” si porta quindi dietro il tentativo di recuperare questa dimensione di umanità ed empatia.

Per concludere notiamo come questo procedimento drammaturgico multicentrico ridoni forza al teatro, come ha notato Rodolfo Sacchetti (2018):

Il merito di *Overload* – e di *Sotterraneo* – sta soprattutto nella sfida di non aver paura di entrare nella bocca del lupo: lasciarsi attraversare da un policentrismo scenico vivace e potenzialmente ricco di sviluppi, tentare di inventare una propria lingua, che è una lingua di oggi, del nostro mondo, ma a suo modo resistente, ostinata. Il teatro, nel voler tradurre con i suoi antichi strumenti il mondo digitale sembra funzionare da antidoto, anzi pare quasi guadagnarci qualcosa, come tentativo di ibridazione e non perché si usino tecnologie sofisticate, al contrario, gran parte dello spettacolo in fin dei conti non è poi così lontano da una pantomima.

La natura multicentrica della scrittura si approssima alla sostanza multifaccettata delle “storie” della vita quotidiana. Si potrebbe parlare semplicemente di una drammaturgia non classica perché costruita da quadri affiancati che chiedono al lettore/spettatore un completamento, la ricostruzione della consequenzialità. Ma non si tratta solo di questo. I segmenti di *Overload* non sono semplici sequenze drammatiche isolate e giustapposte, ma un mescolamento che interseca frammenti rappresentativi, un refrain narrativo-epico, un ritorno “una tantum” rappresentativo-drammatico, una sequenza drammatica mascherata da teatro documentario (o viceversa). È un multicentrismo di sostanza, inerente alle lingue del teatro di oggi e alle forme del raccontare a teatro, che si trovano a operare tutte insieme nel medesimo tracciato spettacolare. Qui si originano gli “oggetti teatrali non identificati” che sono al centro del nostro saggio e si lascia uno spazio largo allo spettatore, che si accorge in modo plastico quanto il “guardare” corrisponda a un “agire”. Lasciamo la conclusione a Daniele Villa:

Mi viene in mente la vecchia lezione sull’onestà che ho appreso da Carver. Quello che dice Claudio in veste di Wallace sono affermazioni che potrebbero essere state pronunciate dallo scrittore, e in parte è così; ma si tratta anche di parole che pensiamo e proferiamo noi. Claudio si pone al centro del palco per raccontare e lo spettatore, decidendo di spostare la sua attenzione su altro, “scarta” una persona in carne ed ossa che gli sta parlando. Questo è ciò che accade, questo è ciò che chiediamo al pubblico, nel quadro complessivo dell’onestà.

L'uomo che cammina di DOM -. La realtà allo stato di artificio



Illustrazione 12: - ph Michela Di Savino

L'uomo che cammina sono oltre quattro ore a piedi in spazi prevalentemente urbani, la prima rappresentazione è avvenuta al Festival di Terni nel 2015. Negli anni successivi ne sono state allestite diverse versioni in alcune città italiane ed europee come Cagliari, Santarcangelo di Romagna, Marsiglia, Roma, Milano. La peculiare natura dello spettacolo, scritto sui luoghi e grazie all'incontro dei suoi creatori (e degli spettatori) con un *uomo che cammina*, a un tempo personaggio e persona reale che concorre a scrivere la drammaturgia, ci invita a focalizzare la nostra testimonianza su una specifica versione, in questo caso quella milanese (repliche nel 2018 e 2019⁴⁵). Il presente capitolo si struttura in due parti in dialogo: una prima con il racconto di una replica dello spettacolo alla quale chi scrive ha preso parte (con alcune interpolazioni del testo "drammatico") e una seconda dove la natura di analisi dei procedimenti di scrittura si alterna alla raccolta delle testimonianze degli artisti e alle cronache della stampa specializzata. Partiamo.

L'appuntamento è nei pressi di piazza del Duomo, a Milano. Sappiamo che dovremo camminare per diverse ore consecutivamente, ora gli organizzatori ci stanno accogliendo fornendoci dei pass temporanei per entrare nel Museo del Novecento. Ordinati, in fila, saliamo le scale, lanciamo fugaci sguardi ad alcune sale, finché non arriviamo dietro a lui, il presunto protagonista dello spettacolo, *L'uomo che cammina*. Ci viene chiesto di seguirlo senza superarlo né raggiungerlo, si trova davanti a noi e ci dà le spalle. Al piano superiore guardiamo la piazza dall'alto dalle vetrate del museo, viste da lì le persone disegnano traiettorie, diagonali che fendono il selciato, gli spostamenti avvengono per direzioni geometriche che ci paiono studiate. Scendiamo con *L'uomo che cammina*, ci fermiamo con lui di fronte a un famoso quadro di Pellizza da Volpedo. Torniamo a piano terra e restituiamo i pass, ci infiliamo nella folla e ci mischiamo, siamo un gruppo che si muove relativamente compatto ma che potrebbe non essere notato, dal momento che non vi è nulla a rilevare l'intenzionalità comune del nostro cammino.

Quelle diagonali che parevano non casuali ora le stiamo disegnando noi: attraversiamo un margine della piazza, svoltiamo un angolo, imbocchiamo una strada. Da una finestra ascoltiamo un

45 *L'uomo che cammina*, ideazione, drammaturgia e regia a cura di DOM / Leonardo Delogu, Valerio Sirna; repliche dall'11 al 20 ottobre 2019; produzione Teatro Stabile dell'Umbria, ZONA K, Danae Festival, Terzo paesaggio. Con Antonio Moresco e con Paola Galassi e Isabella Macchi. Con la partecipazione degli allievi di ITAS Giulio Natta di Milano; organizzazione e guida Francesca Agabiti; liberamente ispirato al fumetto di Jiro Taniguchi *L'uomo che cammina*; testi inediti di Antonio Moresco; progetto video di Studio Azzurro, a cura di Alberto Danelli, Laura Marcolini, Martina Rosa; musiche originali di Fabio Zuffanti; elaborazione suono di Lorenzo Danesin; Collaborazione Museo Del Novecento, Milano Sport, Abbazia di Chiaravalle, Hotel Corvetto; con il sostegno di IntercettAzioni – Centro di Residenza Artistica della Lombardia (un progetto di Circuito CLAPS e ZONA K, Industria Scenica, Milano Musica, Teatro delle Moire).

motivetto, qualcuno tiene la musica alta probabilmente sollevando le proteste del vicinato. Ci scopriamo a fare questi pensieri e ammicchiamo un sorriso. Scendiamo in metropolitana, ci vien comunicato di arrivare quasi al capolinea. Siamo partecipando a una performance che prevede un tragitto in metro, siamo seduti lì con quello scopo e ci sentiamo complici, ci domandiamo se le persone percepiscano la nostra presenza non neutra, il nostro “stato” lievemente alterato. È una strana sensazione: vorremmo essere confusi fra i casuali passeggeri, ma è come se il lato sociale dello sguardo degli altri si facesse pressante. Scendiamo dalla metropolitana e torniamo a seguire Antonio Moresco, *L'uomo che cammina*.

Siamo arrivati in una zona periferica. Un grande piazzale pullula di vita e persone, ma percepiamo i margini della città farsi più vicini, si nota dalla provenienza non italiana delle persone, da chi frequenta i bar. Stavolta il motivetto lo udiamo con chiarezza, *baciarmi molto*, dice, in spagnolo, *come se questa fosse la ultima notte*. Siamo finiti in una specie di Truman Show, dove il tessuto della vita quotidiana è stato ricostruito per noi? Tutto non è così naturale come sembra, ma non capiamo che cosa sia artificiale e cosa no. Continueremo a raccontare, registrando gli accadimenti.

Finisce la città e ci intrufoliamo in una zona verde, al limitare del centro urbano, costeggiamo dei laghetti che hanno tutta la parvenza di essere artificiali (vasche di irrigazione, probabilmente), attraversiamo una zona incolta dove il bosco è stato lasciato libero di riprendersi lo spazio, nel mezzo notiamo però lamiere, elettrodomestici abbandonati, cumuli di rifiuti. In lontananza ci sembra di scorgere una coppia di ragazzi che ci osserva, attraversiamo un piazzale, da terra salgono dei fili di fumo, come se in questo Bronx ai margini della città dell'Expo qualcuno avesse da poco appiccato il fuoco ai cumuli. Continuiamo a camminare dietro allo scrittore, lo pediniamo sapendo di essere visti, eppure la nostra presenza non viene considerata. L'erba è bagnata, dobbiamo schivare il fango, stiamo procedendo seguendo un percorso non segnato, senza sentieri, dentro all'indeterminato del *Terzo Paesaggio*, aprendo un tragitto nell'incolto. Ergendoci su quelli che altrove sarebbero argini di un fiume (qui sono prosaiche spianate in zone vagamente paludose), arriviamo al cospetto di un'abbazia. Non più di due ore fa eravamo nel centro della metropoli, ora ci par d'essere nella bassa padana, in un paesino nebbioso. Vorremmo dire di stare sognando, e invece entriamo in questa chiesa dalle alte guglie, la maestosità del gotico ci prende alla gola soprattutto quando ci sediamo brevemente per ascoltare un canto gregoriano dei monaci, con noi ci sono altri avventori distanziati. Tutto questo è stato fatto per noi? I monaci sapevano del nostro ingresso? Chi sta recitando, e che cosa?

Usciamo, oltre a Moresco ci accompagnano adesso due guide che portano due casse acustiche. Ed è qui che cominciamo ad ascoltare qualche parola, registrata dalla voce dello scrittore. Lui si gira una sola volta e ci guarda, poi ricomincia il suo cammino nello spazio diventato nuovamente urbano, fra palazzoni, crocicchi, attraversamenti, slarghi, condomini, ringhiere, piazzette, marciapiedi, caseggiati, pizzerie, hotel. Lo seguiamo e questa volta lo ascoltiamo.

Quando non sono lontano da casa per qualche impegno e le mie giornate non sono scompagnate, quando non sono travolto da altre cose, cammino di notte, ogni notte, per le strade della città dove vivo, con qualsiasi tempo: caldo, freddo, pioggia, neve, grandine, vento.

Ho cominciato a trent'anni, quando sono tornato a Milano dopo un lungo giro attraverso l'Italia durato dieci anni inseguendo le mie illusioni. Allora vivevo in una piccola stanza in periferia e scrivevo su un quaderno un'indefinibile cosa intitolata Clandestinità. Uscivo di notte, camminavo con una lattina di birra in mano lungo strade e stradoni dove non passava nessuno, parchi vuoti e deserti dove si aggiravano solo spacciatori e drogati e povere, dolci puttane bambine, perché avevo perduto la mia vita, non avevo una strada, stavo solo conficcando la mia povera testa cieca nell'infinito buio del mondo⁴⁶.

Quello che vediamo torna ad assumere contorni più netti: stiamo camminando condotti da Moresco, dalle sue visioni. Forse questi sono i suoi angoli, i suoi incroci notturni, le sue pizzerie? Dietro a un caseggiato si staglia uno slargo, uno spazio antistante ai condomini, una terra di nessuno atta al passaggio degli abitanti. Da lontano udiamo il motivetto di *You are my destiny*, la donna pare essere molto triste, sembra aspettare qualcosa o qualcuno. Andiamo oltre, camminiamo rasenti un marciapiedi, da lontano scorgiamo un gruppetto di ragazzini. Sono qui per noi? Ci aspettano? Si staranno chiedendo cosa diavolo stiamo facendo, lì insieme in quella periferia non bella. Ora corrono. Ci corrono affianco e un brivido ci percorre la schiena, noi non siamo così pochi, sembra assurdo ma ci sentiamo minacciati, viene alla mente un qualche ritaglio di cronaca di una baby gang violenta ai margini della metropoli. Se ne vanno.

Ora scorgiamo un crocicchio con un'immagine votiva, sotto la quale sono accesi decine e decine di lumini rossi, per strada le persone ci scansano e ci osservano. Ancora Moresco:

Sono andato avanti così, un giorno dopo l'altro, un anno dopo l'altro, un decennio dopo l'altro. Percorrevo quasi sempre le stesse strade, come i pellerossa seguivano sempre gli stessi sentieri per fermare il tempo. Coglievo senza rendermene conto ogni mutazione che avveniva nel mondo, mentre

46 Antonio Moresco, *L'uomo che cammina*, testo originale dello spettacolo, inedito, per gentile concessione della compagnia.

gli anni passavano e io continuavo a spostarmi dentro la mia immobilità. Cambi di pettinature, di vestiti, di modelli di automobili, fuoristrada, macchinine elettriche, cartelloni pubblicitari prima solo incollati ai muri poi luminosi, rotanti, pieni di ragazze svestite anche in pieno inverno, schiene nude, poi pance nude, merde sui marciapiedi, poi persone che raccoglievano le merde dei loro cani con la mano dentro un sacchetto di plastica trasparente, videocamere sempre più numerose lungo le strade, ragazzi dalla pelle scura che giravano con mazzi capovolti di rose, migrazioni di popoli... Incontravo altre persone sole che evidentemente uscivano come me sempre alla stessa ora, perché le incrociavo più o meno nell'identico punto, e allora alzavamo gli occhi per un istante e ci guardavamo e ci riconoscevamo. Un uomo giovane che a poco a poco, nel giro di un paio d'anni, è diventato un barbone e di cui un giorno dopo l'altro ho colto tutti i passaggi, i piccoli impercettibili segnali nella persona e nei vestiti: una notte la cravatta un po' più allentata, il mese dopo la camicia senza un bottone, poi i capelli più lunghi e meno curati, la giacca sempre più sformata, poi una tasca strappata, la barba lunga, le prime sbirciate dentro i cestini delle immondizie, lo sguardo sempre più assente... Non alzava più gli occhi mentre mi incrociava, si stava isolando sempre più dal mondo. Finché una notte l'ho visto dormire coricato per terra sopra un cartone.

È in questo momento che ci scopriamo assuefatti ai flussi della città, fra lavoro e svago, a distanza di sicurezza da ciò che non rientra orizzonti quotidiani. Arriviamo in una piazzetta e si riaffacciano i ragazzini sconosciuti, portano dei cartoni di pizza, li tagliano, stappano delle birre da 66 cl, ci offrono da bere e ci sorridono, non ci parlano. Siamo improvvisamente complici con degli sconosciuti, godiamo di un tempo non produttivo, inaspettato, insieme a persone che poco prima ci avevano destato qualche sospetto (anche se sappiamo benissimo, ormai, che questi ragazzi "rappresentano" loro stessi in gruppo: incarnano una narrazione, quanto prossima o distante dalle loro biografie non è dato sapere; noi, per accorgerci degli automatismi della nostra percezione abbiamo dovuto camminare qualche ora, pagare un biglietto e riflettere sui questi e altri contingentamenti).

Davanti alla pizzeria arriva ora la ragazza vestita da sera, è ancora triste ma un solco le si disegna sulle guance, sorride e canta per noi e per tutti i passanti *Bésame Mucho, como si fuera esta noche la ultima vez*:

In uno di questi piccoli ristoranti che non riuscivano a decollare una volta ci hanno messo una cantante. Era una piccola ragazza orientale dall'aria infinitamente triste che cantava in abito da sera nel locale vuoto per cercare di attirare qualche passante. Lei cantava, cantava, ma non entrava nessuno. Sentivo la sua vocina ancora da lontano mentre mi avvicinavo lungo la strada buia.

[...] Certe notti mi sorprendo a cantare anch'io, da solo, quando nessuno mi sente. Mi sorprendo a cantare canzoni ascoltate molto tempo fa, magari stupide, da quattro soldi, ma che mi sono rimaste evidentemente impresse nella mente e nel cuore, come *Besame Mucho*. La canto con sentimento, come uno stupido, con gli occhi chiusi, mentre cammino. Oppure *You Are My Destiny*. Tu sei il mio destino, tu condividi la mia solitudine, tu condividi il mio sogno...

Il cammino dentro alla realtà ci porta gradualmente verso l'essenza ricostruita dell'artificio, ci pare adesso di vivere dentro a un sogno: come quando ci ricordiamo qualcosa in modo tanto vivido che sembra vero, ma qualche dettaglio lo ricostruiamo a nostro piacimento, anche se ci sforziamo di essere fedeli. Raccontando "dal vero", come scrive Gianfranco Bettin (1992) nella sua magistrale ricostruzione del delitto Maso, omettiamo parti e ne aggiungiamo altre. Ritorniamo dunque ai "fatti", che sono questi: stiamo seguendo *L'uomo che cammina*, che sarebbe un uomo reale che ci precede, uno scrittore; siamo spettatori e partecipanti di una performance nelle strade di Milano, ispirata a un manga, scritta a partire dalla vita reale di una persona.

Sono due le ulteriori visioni del nostro pedinamento. Seguiamo Moresco ed entriamo in un grande edificio salendo una scalinata, dentro vediamo persone in pantaloncini, l'odore del cloro s'infiltra nelle narici. Ci investe il colore trasparente dell'acqua nella vasca, camminiamo sugli spalti, osservati con curiosità dai nuotatori in una corsia laterale, noi osserviamo un'unica nuotatrice al centro, sembra stia nuotando per noi. Usciamo e ci assale una strana malinconia, quella di una realtà di cui non facciamo parte e che proseguirà il suo corso senza di noi. Chi sono quelle persone? Quale è la storia dell'istruttore di nuoto? Anche lui cammina solo di notte? Anche lui prova a districare un senso nella solitudine, cercando una strada nello sport, come Moresco nella scrittura? Anche lui, camminando, è stato derubato, pestato, insultato, diventando un fantasma ai margini della città? Sarà innamorato? Camminiamo con tutte queste domande in testa, fino a che non arriviamo di fronte a un Hotel modesto. Moresco sale, noi no, lo rivediamo affacciarsi dalla sua stanza d'albergo. Prima che abbassi la tapparella si spande *Vedrai, vedrai*: è Tenco, promette che *cambierà, forse non sarà domani, ma un bel giorno cambierà*. Con le guance rigate di lacrime applaudiamo senza sapere bene a chi e a cosa.

DOM – nasce nel 2013 per volontà di Leonardo Delogu e Valerio Sirna come progettualità mobile, "luogo curatoriale" che pratica diverse discipline con al centro la riflessione sullo spazio urbano e la performatività. Il gruppo collabora con architetti, paesaggisti, esperti di arti performative

inventando azioni che prevedono l'allestimento di accampamenti nel cosiddetto *Terzo Paesaggio* (Clément, 2004) e l'organizzazione di camminate, fra indagini botaniche, conferenze, azioni performative, feste, convivi popolari. Tra i tantissimi progetti possiamo ricordare *King*, nel 2015, una camminata dal Tirreno all'Adriatico con eventi spettacolari e accampamenti nei due festival sulle diverse sponde, Santarcangelo e Castiglioncello (Inequilibrio) e il lungo e articolato percorso di studio su Roma, iniziato nel 2014 (*Mamma Roma*) e per ora giunto al formato *Roma non esiste*, percorso di abitazione comunitario dello spazio incolto aperto alla partecipazione di 25 artisti. La compagnia, sul sito del progetto (a cui rimandiamo per approfondire, un archivio con una vasta catalogazione di documenti⁴⁷), così si presenta:

DOM- indaga il linguaggio delle arti performative, contaminandolo con l'approccio militante delle *Environmental Humanities* e con le istanze e gli immaginari delle pratiche eco-anarco-queer. La ricerca ruota attorno al rapporto tra corpi e territori, investigando il nodo della permeabilità e osservando come potere, natura, cultura e marginalità interagiscono nello spazio pubblico. Sperimentando la tensione tra permanenza e attraversamento, tra stanzialità e nomadismo, DOM- si occupa della creazione di peculiari pratiche di abitazione, legate allo spazio e al tempo della produzione artistica. L'interesse di DOM- è spesso rivolto all'esplorazione di formati ibridi che scaturiscono dalla sinergia e dall'ascolto delle forze in campo, umane e non umane, meteorologiche e compositive, mitologiche e future. DOM- costruisce opere performative, camminate, giardini, testi, conferenze e dibattiti, opere audiovisive, workshop, dj-set e feste.

Dal nostro osservatorio risulta particolarmente interessante il modo in cui due performer, uno con solida formazione attoriale (Delogu, attore di diverse produzioni del Teatro Valdoca) l'altro con percorsi nella danza (Raffaella Giordano, Sirna), decidano di "uscire dal palcoscenico" usando però i loro saperi teatrali come chiavi per leggere il reale, nei contesti naturali e antropizzati. Quello che tuttavia ci interessa maggiormente è il processo di "ritorno" al teatro attraverso spettacoli espansi come nel caso de *L'uomo che cammina*.

Nella scrittura de *L'uomo che cammina* operano almeno tre strati, reciprocamente innervati al punto da divenire parzialmente indistinguibili. Abbiamo l'ispirazione di un'opera di partenza, quello che nel teatro "drammatico" sarebbe il testo teatrale. In questo caso si tratta de *L'uomo che cammina* di Jiro Taniguchi (1999), manga giapponese che i canoni europei oggi definirebbero come *graphic novel*, fumetto in cui si alternano tavole di paesaggi, dettagli urbanistici, zoom sulla fauna di una cittadina visti dagli occhi di un uomo che osserva tranquillo e per lo più muto. Il secondo livello

47 <https://www.casadam.org/> (consultato il 10 maggio 2021)

della scrittura nasce dall'incontro con Antonio Moresco, romanziere che abita da decenni la città di Milano: il dialogo con DOM -, ma anche le parole che ascoltiamo durante la camminata, si fanno sia strumento che ha orienta *ab origine* l'individuazione dei percorsi sia accompagnamento durante la performance. C'è infine un terzo livello non simbolico: la città e il suo tessuto, in qualche misura "sabotati" e artificializzati. È una scrittura che interpola ispirazione letteraria, accadimenti performativi e "lettura" del tempo reale della città per ottenere effetti sulla percezione. Staremmo descrivendo i caratteri di un "normale" tracciato registico o scenico, ma qui siamo in cammino fra piazze e boschi, fra chiese e sentieri, fra flussi quotidiani e innesti finzionali. Ascoltiamo ora i due autori di DOM -.

Valerio Sirna: prima ancora de *L'uomo che cammina* c'è stata una piccola creazione per la candidatura di Perugia Capitale della Cultura in cui sperimentammo il primo dispositivo di un cammino che durava 30/40 minuti. Io, Leonardo ed Hélène Gautier attivavamo delle piccole azioni nel paesaggio. Non c'era ancora *L'uomo che cammina* ma delle figure, in quel caso dei bambini, che accompagnavano il pubblico. Mancava quindi il protagonista, mancava una lente d'ingrandimento sullo spazio. In quel momento è intervenuto un amico di Leonardo appassionato di fumetti giapponesi e ci ha parlato de *L'uomo che cammina*. Ecco l'epifania: evidentemente dovevamo seguire un uomo.

Leonardo Delogu: uscire di casa e seguire una persona è una pratica "situazionista", i situazionisti spiavano una persona per scoprire dove li avrebbe portati. Il manga di Taniguchi ci è stato utile per chiarire il dispositivo: ci sono alcune tavole in cui il protagonista della storia segue un vecchio. Durante la creazione sorse un'altra grande domanda: chi è l'*Uomo che cammina*? Iniziammo a sperimentare su di noi e ci rendemmo conto che un corpo giovane da seguire era assolutamente inefficace. Il protagonista del manga segue una schiena caricata da una storia che riusciamo a leggere attraverso la postura e il suo incedere, ne siamo affascinati perché vediamo una stratificazione degli anni. Seguire me o seguire Valerio voleva dire seguire un giovane, qualcosa di teatralmente poco significativo.

Un pedinamento che tenta di ricreare la purezza dello sguardo dell'uomo di Taniguchi, il suo sorprendersi per piccole cose, il posare l'attenzione su dettagli minimi e forse insulsi che, grazie alla perlustrazione attenta del quotidiano, tornano a essere rilevanti. Ne parla Ettore Gabrielli (2004) a proposito del manga:

le vignette sono tutte da guardare, perfette per far rallentare la lettura lasciando che siano le immagini a parlare con la voce della brezza e del sole, della neve e della pioggia. Il nostro camminatore è un

uomo che non ha mai smesso di essere bambino, ed è consapevole di esserlo. È felice di aver conservato quello sguardo curioso dell'infanzia, quel vivo stupore che siamo abituati a reprimere quando ci sentiamo "costretti" a diventare adulti, convinti che le due cose non possano convivere.

Come detto, questo "sguardo bambino" si ottiene e si progetta, si induce chiedendo la disponibilità a un'esperienza inusuale, che mette alla prova i limiti fisici degli spettatori. Ma questo aspetto, seppur decisivo, da solo non basterebbe se non intervenisse una precisa forma di scrittura a tutti gli effetti teatrale. *L'uomo che cammina* è anche uno spettacolo con alcuni elementi fissi altamente formalizzati, alcuni presenti solo in talune città, altri ricorrenti in tutte le versioni. Ci sono delle epifanie che si manifestano dentro agli «argini lungo i quali navigherà lo spettatore» (Taviani in Barba, Savarese, 2006, p. 256), progettati dagli artisti affinché chi guarda faccia le sue autonome scoperte.

Valerio Sirna: nello spettacolo opera una linea legata alla dinamica percettiva che si crea rispetto al costruito e al reale, poi c'è il susseguirsi di vuoti dettati dal tragitto che scegliamo. A Milano arriviamo all'abbazia di Chiaravalle perché Antonio Moresco ce lo ha indicato quando gli abbiamo chiesto quale fosse il luogo per lui più importante della città. Noi abbiamo dunque cercato tutti i piccoli passaggi intermedi che portano da A, il Duomo di Milano, a B, l'Abbazia. [...] Nella sintassi dello spettacolo c'è un momento fondamentale: L'uomo che cammina si gira e si lascia guardare per la prima volta. Quel momento per noi è un passaggio dallo "spiare" a un riconoscimento reciproco. Da lì in avanti L'uomo che cammina accompagna consapevolmente il gruppo di persone, e queste si fanno accompagnare.

[...] La piscina di Milano aveva un ruolo fondamentale perché il testo di Moresco, meraviglioso e potentissimo, ha un finale molto problematico, termina con una chiusa sull'inesistenza dell'amore e dell'amicizia: se non esiste niente allora perché continuare a vivere? Noi volevamo spingere la "lama" fino in fondo ma qui eravamo al limite del nichilismo, e facevamo fatica a riconoscerci. L'ingresso in piscina è un modo per indicare un cambiamento di stato: riaprire una dimensione di speranza, soprattutto quando ci si trova di fronte a una bambina. Ci sono state due versioni: nel fine settimana, quando la piscina era chiusa, c'era una bambina – la nipote di Antonio – che faceva la vasca da sola; durante la settimana, quando la piscina era aperta, ci si trovava di fronte a una massa di corpi nell'acqua, una dimensione vitale. Entrambe le immagini avevano lo stesso scopo: riaccendere la speranza.

Leonardo Delogu: di sicuro c'è una dimensione narrativa, ma è una storia che non porta da nessuna parte. Il nostro lavoro agisce sulla percezione, non è facile capire quali parti della storia siano vere.

Costelliamo il lavoro di “inserti performativi camuffati” affinché ci siano dei piccolissimi accadimenti che probabilmente non vengono percepiti da tutti. Eppure, disseminare questi elementi produce la sensazione di una realtà che è stata orchestrata per ognuno dei partecipanti, è in quel momento che si si smette di chiedersi cosa sia vero e cosa no.

A Terni il personaggio de L'uomo che cammina era interpretato da un professore di liceo, a Santarcangelo dall'attore e regista Maurizio Lupinelli, a Roma e Marsiglia da attivisti, figure molto note nelle città. Con Antonio Moresco, ma supponiamo in tutti gli altri casi, era in atto una fortissima compresenza tra presentazione e rappresentazione, tra finzione e realtà: gli uomini che camminano stanno *realmente camminando* ma anche *interpretando qualcuno che cammina*. Gli spettatori percepiscono di fare parte di una situazione finzionale che li comprende, altre volte prevale lo straniamento del qui ed ora e ci si domanda: «Cosa starà pensando adesso Moresco, guardando quell'incrocio, osservando quella ringhiera, incrociando lo sguardo con quel passante?». Siamo così trascinati dentro una solitudine altamente creativa, favorita dall'assenza di un principio epico, un procedimento che distanzia lo spettacolo dagli antecedenti della “tradizione” dell'animazione teatrale nei luoghi e nelle città: qui non c'è nessun narratore, non c'è qualcuno che si manifesta, racconta, mette ordine in ciò che sta accadendo. Non c'è nemmeno una figura poetica che intercala il cammino generando “stazioni” di ascolto e riflessione, momenti non narrativi ma che comunque pertengono a un orientamento della drammaturgia del cammino, come in certi percorsi nei boschi o nei fiumi di Giuliano Scabia. L'orientamento qui si manifesta via via e in prima istanza deve essere generato da ciascun spettatore, da solo, o al massimo in combutta silenziosa con la collettività temporanea che si è creata. È il teatro, allora, che torna a innescare un processo non di pura narrazione, non di performatività epica da ascoltare, ma di mistero da abitare senza mediazioni, che chiede di essere lasciato libero dispiegarsi nei suoi margini di indecidibilità. Su questo aspetto si sono soffermati molte delle testimonianze critiche:

Al semaforo un pedone attraversa le strisce. È una donna che avevo già visto in piazza Duomo, mi pare. Una coincidenza o ci stiamo muovendo dentro un testo, una messa in scena? E questo motivetto anni Cinquanta che arriva da una finestra aperta, è un caso o qualcuno sapeva del nostro passaggio? E che cos'è quest'altra vecchia e funebre canzone inglese, invece, con il verbo *to walk* nel ritornello che ci capita di sentire, a un tratto, mentre camminiamo in corteo lungo un viale alberato? Realtà e finzione diventano indistinguibili (Carozzi, 2019).

All'interno di queste inquadrature a campo lungo la molteplicità dei piani porta a stringere su alcuni

elementi, presenze evanescenti al di là del reale: figure femminili, corpi abbandonati, un ragazzo che trasporta colonne sonore in bicicletta, un gruppo di bambini, un cameriere sulla spiaggia che offre qualcosa da bere, una coppia seduta su una panchina, un trans che canta musica pop italiana sono presenze che si alternano per incontrarsi, prima di entrare nella campagna, in un corteo di felliniana memoria (Serrazanetti, 2016).

L'atto del camminare introduce la percezione del dettaglio, da quello inanimato delle frange d'erba tra una mattonella e l'altra a quello animato degli sguardi e dei piccoli commenti dei passanti. Finché, complice la dismisura della durata (quasi quattro ore), il piano della realtà si slabbra nel suo doppio speculare, quello della rappresentazione: i margini delle due superfici si sfiorano con una tale incontrollata fluidità che l'attenzione dello spettatore non può che lasciarsi andare allo straniamento (Lo Gatto, 2016).

Staying with the trouble. Stare a contatto con il problema è uno slogan divenuto lingua comune in Italia durante la pandemia, complice la traduzione dell'omonima monografia ecologista-filosofica di Donna Haraway (2016). Per la filosofa si tratta di fare i conti con un universo interspecie, affratellandosi con i diversi, elevando il *compost* a modello di vita e di pensiero. Durante la pandemia DOM- ha prodotto un podcast fatto di interviste e frammenti di finzione, *Nausicaa. Vivere fra le rovine*⁴⁸, all'interno del progetto Radio India del teatro di Roma. Tutto il loro percorso ha abitato di terre di mezzo, nelle città ma anche negli interstizi dei linguaggi dell'arte: spazi in qualche misura dismessi o perché abbandonati, o perché considerati desueti, comunque distanti dai "primi paesaggi" delle arti del teatro (vale a dire: i teatri, i palcoscenici e anche molti luoghi della sperimentazione, come i festival). È in questi spazi ad alto gradiente di biodiversità, perché non più "coltivati" dalle arti, che Delogu e Sirna rimettono in circolo il teatro, provando a innescarne gli effetti fra le persone. Così, *stare a contatto con il problema* oggi per DOM- è portarci dentro abbazie e piscine, far suonare canzonette dalle finestre nelle vie di una metropoli, far recitare una classe di liceo nei panni di una baby gang (e nei panni di loro stessi), installare rapinose canzoni d'amore cantate da ragazze in piazzette anonime, chiedendo a uno scrittore di rappresentare qualcuno che cammina, camminando. Si tratta insomma di generare quel processo che, recuperando gli artifici di un'arte divenuta *troppo artificiale* nei luoghi deputati, riesca a ripulirci lo sguardo e a permetterci tornare a osservare il nostro quotidiano, i nostri angoli, le nostre vite:

Leonardo Delogu: occuparsi della comunità è una responsabilità del nostro tempo. Il teatro esiste all'interno della comunità e permette di fare a meno della centralità autoriale (il teatro autoriale di regia è una forma storica novecentesca), ma allora deve recuperare proprio quella dimensione

48 <https://www.casadam.org/nausicaa-vivere-tra-le-rovine.html> (consultato il 10 maggio 2021).

comunitaria e occuparsi della relazione, della mediazione dei punti di vista. Il gesto individuale dell'artista, per quanto geniale e dirompente, veicola sempre una solitudine, e la solitudine è lo stato dentro al quale questo tempo ci spinge in maniera feroce.

*Il Giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso di Kepler-452*⁴⁹. La scrittura con la realtà



Illustrazione 13: - ph Luca Del Pia

49 Parte di questo capitolo, rielaborato e integrato, si rifà alla seguente pubblicazione prodotta negli anni della ricerca: Donati L. (2018), *Un giardino dei ciliegi a Bologna*, in “Doppiozero”, 19 aprile.

Il giardino dei ciliegi – Trent’anni di felicità in comodato d’uso di Kepler-452 è uno spettacolo prodotto da Ert Teatro Nazionale⁵⁰, struttura che si è assunta il rischio di dare spazio a una compagnia giovane, composta da trentenni e ventenni, già molto attiva a Bologna con l’organizzazione del festival 2030, nel quale gli angoli delle vie del centro, prima degli spettacoli, sono occupati da file di spettatori giovanissimi desiderosi di vedere spettacoli e di partecipare a laboratori e incontri. A Bologna – ma simili processi sono tipicamente italiani – giovani e giovanissimi crescono trovando una città apparecchiata dagli adulti che non presenta più “spazi vuoti”, vale a dire luoghi non preordinati nel loro uso che possano essere riempiti e riorientati attraversandoli, abitandoli: centri sociali, centri culturali, teatri aperti ma anche banalmente piazze in cui non sia vietato bivaccare, strade dove sia possibile uscire con un bicchiere dopo le 24, rivenditori di prossimità a cui sia permesso vendere birre refrigerate o anche solo piazze vuote nelle quali non siano state divelte le panchine per evitare il “degrado”. Da un lato mancano questi spazi vuoti e dall’altro è parossistica la crescita della *city of food*: chiudono librerie e calzolai e aprono ristoranti, ovunque in centro e anche in periferia, come dicono le statistiche.

Che cosa fanno gli artisti? Dopo avere contribuito alla creazione di spazi e dopo che questi sono stati chiusi, provando a non indulgere in un nichilismo da bar che corrisponde al silenzio, ci pare che a Bologna si siano viste due opzioni in campo. La prima è “cancellare tutto”, come è avvenuto con i wall painting di Blu nel 2016, lo street artist italiano che ha eliminato le sue opere murali coprendole di grigio, per evitarne lo strappo e l’esposizione in una mostra organizzata da un’istituzione museale privata⁵¹.

La seconda opzione è quella di chi si assume il rischio della presa di parola, pensando alle opere come frammenti di azioni collettive; si mette in sottofondo un po’ della propria individualità e del proprio linguaggio per provare a raccontare quello che si vede per sé e per gli altri, praticando un’arte contaminata con azioni organizzative, educative e di relazione;

Nel 2018 Nicola Borghesi, Enrico Baraldi e Paola Aiello, le anime di Kepler-452 (insieme a Lodovico Guenzi e Alberto “Bebo” Guidetti, anche membri della band Lo Stato Sociale), si sono imbattuti nella famiglia Bianchi, una coppia che viveva in un casolare di campagna assegnato dai servizi sociali dove ospitavano diverse specie di animali abbandonati, esotici e non. Giuliano

50 *Il giardino dei ciliegi – Trent’anni di felicità in comodato d’uso*, ideazione e drammaturgia di Kepler-452, regia di Nicola Borghesi, con Annalisa Lenzi e Giuliano Bianchi, Paola Aiello, Nicola Borghesi, Lodovico Guenzi; regista assistente Enrico Baraldi, assistente alla regia Michela Buscema, luci di Vincent Longuemare, suoni di Alberto “Bebo” Guidetti, scene e costumi di Letizia Calori, video di Chiara Calì, foto di scena di Luca Del Pia; produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione; prima rappresentazione: 17 marzo 2018, Teatro Arena del Sole, Bologna.

51 Per un racconto dei fatti si rimanda alla rielaborazione disegnata sul sito “Graphic News” (Brochendors Brothers, 2016).

Bianchi e sua moglie Annalisa, per avere uno stipendio catturavano piccioni per i Comuni emiliani, poi la loro casa è stata espropriata per far posto alla nascente Fico, un supermercato e parco divertimenti di proprietà di Eataly. Nicola Borghesi incontra i Bianchi proprio mentre i Kepler stavano ragionando sul *Giardino dei Ciliegi* e su Cechov. Probabilmente intuivano che nella fine di un'epoca descritta dal drammaturgo c'era qualcosa di affine al nostro presente, noi *classe disagiata* bloccata in una stasi infinita (Ventura, 2017) in attesa di un mutamento che non avviene. Il racconto del lavoro da ora in avanti sarà intercalato dalle dichiarazioni della compagnia, raccolte appositamente.

Enrico Baraldi: Una sera siamo usciti dallo spettacolo <age> di CollettivO CIneticO, siamo rimasti a lungo a parlare fuori dall'Arena del Sole e ci siamo chiesti cosa sarebbe accaduto se i “non attori” sulla scena avessero incontrato un testo teatrale.

Nicola Borghesi: Io avevo preso parte a un laboratorio con Martin Crimp alla Biennale di Venezia, mi ricordo una frase lapidaria del drammaturgo: «*Il Giardino dei ciliegi* è un testo sulla memoria». Abbiamo pensato che la memoria ce l'hanno tutti, quindi potevamo coinvolgere altre persone.

E. B.: Abbiamo iniziato a leggere *Il giardino dei ciliegi* facendo un'analisi del testo come in Accademia: analizzavamo l'azione drammatica, il protagonista, l'antagonista, il coro. Poi ci è venuta l'idea di isolare delle linee narrative del testo e dei personaggi, distillarle e metterle a confronto con la realtà. Prendiamo solo la linea narrativa di Ljubov' e Gaiev e la linea di Lopachin, guardiamo il testo dal loro punto di vista, parliamo delle loro relazioni con i luoghi. Il rapporto tra personaggi e i luoghi diventava il nostro *principio d'ingaggio*. In sostanza il lavoro consisteva nell'andare a fare ricerche su alcuni luoghi della nostra città, Bologna, e sulle persone che li hanno abitati. Dovevano essere come il giardino cechoviano, luoghi dell'anima minacciati da cambiamenti socio-economico-politici.

Il teatro di Kepler è una sorta di *risrittura della realtà* che consapevolmente sceglie di spostare “fuori” il processo di lavoro: non dunque nel chiuso di una sala prove ma negli incontri, nelle relazioni, allineandosi a un “modo” europeo nel quale il teatro si approssima alla realtà lavorando con non professionisti, facendo interviste e dotandosi di strumenti dell'inchiesta socio-antropologica. Non a caso nel testo de *Il Giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso* si trovano passaggi in cui si dichiara che le battute sono l'esito di «sbobinature» (Kepler-452, 2018). Un procedere simile ha contraddistinto le precedenti produzioni del gruppo, dai *Comizi d'amore* (2017, indagine poetica sull'amore in città, oltre 50 anni dopo Pasolini) fino a progetti con

gradazioni di finzione più marcate, come la passeggiata audioguidata *Lapsus urbano*, firmata da Baraldi nel Quartiere Bolognina nel novembre 2017⁵² o come *La rivoluzione è facile se sai come farla* (2016), racconto cinico-generazionale delle ansie dei trentenni. *È assurdo pensare che gli aerei volino* (2017) è un racconto della memoria della strage di Ustica attraverso dialoghi e interviste con alcuni testimoni dell'epoca, *La grande età* (2019) è un'indagine sulla memoria condotta intervistando i frequentatori di un centro sociale nella bassa bolognese, prodotto dall'Associazione Liberty⁵³. Il *Giardino* è il racconto del tentativo di approssimarsi all'altro da sé, ma è allo stesso tempo *Il Giardino dei ciliegi* di Cechov, o almeno una sua trascrizione nel presente in cerca di personaggi, caratteri, figure che rischiano di venire travolti dalla mutazione del nostro mondo.

Ci aspettano seduti sul ciglio del palco, Nicola, Paola e Lodo. Raccontano che cosa vedremo, ci informano che siamo nella stanza dei giochi, proprio come nel dramma di Cechov. Alle loro spalle gabbie, grate, scatole, tavoli, poltrone, lampadari presi dalla vecchia casa dei Bianchi, tutto accatastato come se fossimo in uno scantinato. Le luci disegnate da Vincent Longuemare, attraverso pannelli riflettenti ai lati emanano riverberi al centro dello spazio, bagnando mobili e attori in una corrispondenza di specchi. Entrano i Bianchi, indossano pellicce, la donna si chiama Annalisa ma Nicola la informa che interpreterà Ljuba, la possidente della tenuta e del giardino dei ciliegi che deve essere venduto perché crea solo debiti. Presto ci sarà un'asta. Giuliano interpreterà suo fratello Gaiev, Lodo assumerà i panni di Lopachin, mercante arricchito amico di famiglia che cova il progetto di tagliare il giardino edificando villini per assecondare l'incipiente moda della villeggiatura. Gli amori anelati e irrisolti e tristissimi di Cechov qui scompaiono, perché l'amore di Giuliano e Annalisa basta a coprire tutti gli spazi disponibili, probabilmente anche gli affetti labili della generazione dei trentenni rappresentata sulla scena. Il loro è un amore pienamente compiuto, il cui racconto emerge gradualmente attraverso i dialoghi sulla scena: Lodo chiede a Giuliano che cosa faccia nella vita, lui risponde che va a caccia di piccioni, li cattura e li uccide per conto dei Comuni emiliani; allora Nicola si chiede che cosa provino i piccioni, se sentano, se soffrano. Dalle quinte arriva una gabbia con un vero piccione, al quale vengono sottoposte domande con tanto di microfono; il verso dell'animale viene rimandato in audio e ci fa davvero illudere che il dialogo si sia prodotto (Giuliano asserisce che è così). Nicola allora si domanda se la felicità sia «sapere i

52 Lo spettacolo ha avuto successive versioni: nella zona universitaria della città e una dopo il primo lockdown, con il titolo *Lapsus urbano. Il primo giorno possibile*, che ha debuttato il 15 giugno 2020. Per la teatrografia completa del gruppo cfr. <https://kepler452.it/> (consultato il 31 marzo 2021).

53 Cfr. <https://stagioneagora.it/progetti-speciali/la-grande-eta/> (consultato il 31 marzo 2021).

nomi delle cose», degli animali, perché in casa dei Bianchi vivevano specie rare protette ospitate per qualche giorno, ora disperse chissà dove perché la casa dei Bianchi, di proprietà dei servizi sociali del Comune, è stata sgomberata per fare posto alla nascita della Fabbrica Urbana Contadina, F.I.C.O., parco divertimenti dove il cibo viene trasformato e non prodotto, una distopica *Westworld alla Bolognese* come si legge sul blog di Wu Ming (Bukowski, 2017).

Gli spettacoli di Kepler sono scritture sceniche in cui il racconto degli attori e delle attrici restituisce gli accadimenti del processo, sono reportage orali ma anche diari intimi che permettono alla memoria di generare presenza. I Kepler rivolgono domande ai Bianchi e ascoltano davvero le loro risposte, come se le sentissero per la prima volta. Lodo accusa Annalisa di non avere stile. Sostiene che non ci si deve rinchiudere nelle cose piccole, o difendere dietro a una presunta diversità. Ora sembra che parli di noi e di loro, quando afferma che una qualche logica “grande” sarà sempre pronta ad annettere quanto di buono nasce nel piccolo. Lo spettacolo ha avuto diverse fasi di gestazione, nella prima versione autoprodotta non era presente Lodo Guenzi. Ma lo stile di scrittura “sulla realtà” non è mutato, come si evince nei prossimi passaggi che riferiscono dell’incontro con i due protagonisti “non-attori” della storia, Giuliano Bianchi e Annalisa Lenzi, e della scrittura del monologo di Lodovico Guenzi.

N. B.: prima ancora di arrivare a Bianchi, c’è stata una fase in cui tutti i giorni uscivamo, tornavamo in sala e ci raccontavamo a vicenda quello che avevamo visto. Ci davamo delle regole per raccontare in modo non quotidiano, come parlare in rima, oppure raccontare senza la parola. Di questi esercizi è rimasta traccia anche nello spettacolo.

E. B.: Un giorno Giuliano voleva andare nella sua ex casa di via Fantoni, ci aveva piantato delle viti e sosteneva che quel vino fosse suo, voleva prenderlo per portarlo via. Quindi andiamo io e Lodo alle cinque del mattino con Giuliano, per rubare l’uva. Dopo questa cosa folle, fatta contro voglia, torniamo in sala prove, iniziamo una serie di improvvisazioni e Lodo, a partire dal racconto dei fatti avvenuti all’alba, s’inventa un monologo che abbiamo registrato con una Go Pro. A un certo punto, mentre Lodo racconta di trovarsi in un centro commerciale, io dalla regia metto *Una vita in vacanza*. Lui rimane di sasso e tutto questo viene ripreso in video. Sbobiniamo il video pari pari, ne esce il monologo tutt’ora presente nello spettacolo, non credo sia cambiato di una virgola.

N. B. Anche se il monologo era già frutto di un rimpallo fra drammaturgia e vita quotidiana. A un certo punto, nelle improvvisazioni, è uscita la frase «io sono un borghese», abbiamo capito che il gancio era quello. A noi mancava strutturalmente un contraltare rispetto a Giuliano e

Annalisa, perché Fico non era in scena e nemmeno Lopachin era realmente in scena. Abbiamo capito, nel procedere dell'improvvisazione di Lodo, che il contraltare non era l'anonima economia enogastronomica che pian piano si impadronisce di pezzi di città, così come in Cechov il contraltare non è l'anonima sgomberi, ma Lopachin, una persona fisicamente intesa, con le sue complessità. Abbiamo capito che Lodo poteva essere un buon rappresentante di questa voracità, e da lì abbiamo recuperato anche il pezzo di testo di Trofimov su Lopachin. Lodo poteva essere portatore di una visione del mondo che gli appartiene e appartiene a tutti noi, qualcosa che ha a che vedere con la fame, con il desiderio di affermarsi e di lasciare un segno nel mondo.

Nel terzo atto cechoviano c'è una festa durante la quale arriva la notizia che il Giardino è stato venduto, comprato da Lopachin. Sulla scena di Kepler le chitarre degli Explosion in the Sky avevano marcato alcuni passaggi emotivi del racconto, ora la musica cita la festa sul terrazzo de *La Grande Bellezza*, con i singulti di Raffaella Carrà e le scaglie elettroniche di Bob Sinclair. In scena veniamo chiamati "noi", vale a dire alcuni spettatori a cui vien chiesto di interpretare ruoli secondari. Nicola e Paola attribuiscono le parti, gli spettatori stanno al gioco, reggono palloni, suonano tamburi, poi Lodo-Lopachin dal fondo informa di avere acquistato il giardino, entra in scena invasato, grida, l'atmosfera si gela: stiamo vedendo una finta festa con finti invitati, interpretati dal pubblico; eppure tutti all'improvviso per davvero non hanno più nulla da festeggiare. Come nel film di Sorrentino, quella festa è un magma che ci attrae e ci atterrisce, per raccontarla sul serio occorre pagare il prezzo di una vischiosità, bisogna andare fuori e incontrare quello che non si conosce. Non basta citare e mimare. Per fare il *Giardino dei ciliegi*, e la sua festa mesta, occorre essersi guadagnati la possibilità di incontrare i Bianchi, scegliere di portarli al Teatro Nazionale e lì ricreare lo stupore, le risate, i disgusti e gli innamoramenti che questa compagnia ha provato, come se stessero accadendo per la prima volta sulla scena.

Una specie di dichiarazione di poetica viene celata nel racconto del murales che Blu aveva disegnato per il centro sociale XM24, con Borghesi che esordisce asserendo «Noi siamo nel mezzo» e prosegue raccontando la situazione narrativa del disegno, una specie di battaglia fantasy apocalittica con schiere di celerini, nerd, salumieri, politici, manifestanti, studenti che si fronteggiano con dardi di cocomeri e mortadelle scagliati con la catapulta. Oggi, come detto, quel murales non esiste più, è stato lo stesso Blu cancellarlo. L'attore descrive, Aiello e Guenzi mimano le scene, la pantomima riesce a far ridere solo a tratti, sempre sul confine del cazzeggio da *vèz* che si raccontano qualcosa al bar. Ma il murales non c'è più e c'è poco da ridere, intanto arriva il monologo del quale prima abbiamo ascoltato la genesi: l'attore e cantante ammette il suo perenne

arrivare dopo, la sua assenza, perché loro, i Bianchi, da Fico sono stati scacciati mentre lui c'è ancora in filodiffusione, con la canzone *Una vita in vacanza* de Lo Stato Sociale, una musica che ormai serve a «coprire il vuoto», una canzone di un'ambiguità luccicante nel suo sacrosanto rifiutare la patente di “maturi” che affibbiamo ai giovani ma anche pericolosamente sul ciglio di un “non rompere” che potrebbe liquidare ogni spirito critico. Ci si chiede allora davvero come fare per stare nel mezzo senza accontentarsi, senza cadere in una sottocultura che si autolegittima, difendendo quelle esperienze, quei “giardini” dove non vigono le logiche del profitto.

Per rispondere ascoltiamo le parole di Paola Aiello, a proposito del lavoro di attrice.

Con Giuliano e Annalisa occorre lavorare sempre in sottrazione, spogliarsi delle maschere a cui si rinuncia già in accademia, quando si affrontano i personaggi, e che in parte hanno a che fare con l'essere in pubblico anche fuori dalla scena. Maschere che personalmente mantengo molto più nella vita di tutti i giorni, perché mi sento meno sicura. È un lavoro complesso, che si accompagna alla necessità di non crearsi appigli. Per esempio la prima scena con Annalisa, «Oh, infanzia, purezza mia», è stata una rivelazione, lei non aveva alcun bisogno di lavorare su Ljubov' per capire chi dovesse rappresentare e in quale modo... semplicemente stava in quelle dinamiche e accettava che ci stessi anch'io, insieme a lei. Questa è stata la più grande lezione di teatro che abbia avuto dal punto di vista attoriale, probabilmente non ce ne sarà una uguale. Non so se esista qualcosa nel mondo con il quale io abbia un rapporto paragonabile a quello di Annalisa con il *Giardino dei ciliegi*. Quando lavori con attori non professionisti devi “smettere di fare l'attore”, devi sapere dove li porti in ogni momento, assumerti la responsabilità di portarli tu perché conosci lo spettacolo, ne sei responsabile, ne sei autore e attore, ma al tempo stesso devi lasciar stare i tentativi di essere così “bravo” su cui hai sempre lavorato.

I procedimenti della *scrittura con la realtà* permettono al teatro di spostarsi, di “stare nel mezzo” parlando del presente senza del tutto dismettere i processi di trasfigurazione della rappresentazione. Questo spettacolo è un caso clamoroso: prodotto da un Teatro Nazionale, che ha fatto propria la poetica di un gruppo indipendente, ha permesso il dispiegarsi della vocazione degli artisti di farsi «storici immediati del reale» (Guccini 2011, p. 3). Il *Giardino*, con il procedimento di riscrittura con la realtà che abbiamo provato a descrivere, porta sulla scena dei racconti del tempo presente e li trasmette a un numero molto alto di spettatori (con le sue oltre ottanta repliche su tutto il territorio nazionale), contribuendo a ridare la parola alle persone, a parti della società “ammalate di silenzio”: persone che, come scrive Guccini citando il Benjamin che discuteva del periodo postbellico, restano senza occasioni di rielaborazione collettiva dopo avvenimenti tragici traumatici (cfr. *supra*, CAP. 8).

Un silenzio che oggi, a ben riflettere, è l'opzione più probabile anche in assenza di traumi, nelle nostre città e dove scarseggiano, eccezion fatta per le campagne elettorali, le occasioni di discussione e presa di parola nelle decisioni pubbliche.

Se il presente scritto potesse distendersi in un più ampio lavoro sul teatro degli ultimi anni, non avremmo dubbi nel considerare questa peculiare modalità di *scrittura con la realtà* come uno dei pilastri di un campo stilistico autonomo, nel quale si ritrovano opere di artisti e compagnie di diverse generazioni, un teatro "neoepico" (Wu Ming 2009, p. 11) nel quale elementi della realtà aprono dei varchi nell'universo finzionale mimetico, generando una forma teatrale in tensione, a tratti sia drammatica che epica.

Per concludere ascoltiamo Andrea Porcheddu ed Enrico Fiore:

Eccolo qua, il dramma di Cechov, esplosivo come non mai: come se incontrassimo i personaggi del *Giardino* molto dopo, quando i giochi sono fatti, gli alberi tagliati, i lotti già venduti e abitati. È quasi un *sequel*, certo è un lungo *flashback* questo spettacolo: che mantiene intatta quella sua nostalgia, quell'amaro e consapevole sguardo sulle cose della vita che passa che è di Anton Cechov. Non c'è riscrittura che tenga, qui è la vita che parla. Come ha ben scritto Massimo Marino sul *Corriere di Bologna*: lo spettacolo «fa ritrovare un teatro capace di dare brividi di emozione che si avvicinano a quella profonda divaricazione tra l'avere (o il fingere) e l'essere» (Porcheddu, 2018).

E in proposito, l'acme viene raggiunto quando si sente l'attacco di «Una vita in vacanza», la canzone de Lo Stato Sociale giunta seconda al Festival di Sanremo, ma Ludovico Guenzi, la star di quel gruppo, non la canta: se ne sta lì al proscenio, come se, per l'appunto, dovesse cantare, e invece rimane muto, la canzone l'ascoltiamo registrata.

È un affondo implacabile contro lo spettacolo, contro l'attesa dello spettacolo, contro la prevedibilità dello spettacolo, contro la possibilità di acquietarsi in quella prevedibilità. E fa il paio con la sequenza in cui Annalisa e Giuliano scendono dal palcoscenico e per un certo periodo rimangono seduti in platea su due sedie affiancate, a *guardare* una rappresentazione che a loro si riferisce ma in nessun momento riesce – proprio come le pellicce «russe» che indossano ogni tanto sui panni di tutti i giorni – a impedire che siano e appaiano se stessi (Fiore, 2018).

Il nuovo Vangelo di Milo Rau. In fuga tra formati e discipline



Illustrazione 14: - ph Lorenzo Donati

Si leggeva nei *depliant* ufficiali di “Matera 2019, Capitale europea della cultura”, che il regista svizzero Milo Rau, con la produzione dei Teatri Uniti della Basilicata, sarebbe stato impegnato per diverse settimane in città per girare un film a partire da *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini. Non un semplice racconto del film del 1958 ma una reinvenzione nel presente, con Gesù interpretato da un attivista e intellettuale di colore e gli apostoli provenienti da esperienze di lavoro stagionale nei campi in condizioni di sfruttamento e schiavismo. Oggi gli apostoli sarebbero tutti immigrati e indigenti, ci dice Milo Rau, persone che hanno raggiunto spesso illegalmente la “fortezza Europa” patendo sofferenze che non possiamo nemmeno immaginare; raccoglitori di pomodori per pochi euro al giorno, lavoratori senza diritti soggiogati in un sistema di caporalato non di rado tollerato dai gangli istituzionali. Milo Rau a Matera gira un film, ma allo stesso tempo apre le riprese inventando una forma teatrale aperta non distante dall’*happening*, dopo un periodo di vera e propria ricerca sul campo fatta di incontri, interviste e inchieste. Il progetto prevede anche tappe in altre città, dove verranno proposte manifestazioni e assemblee che chiedono di essere “lette” nel doppio statuto di azioni politico-sociali e di percorsi artistici; su tutte una vera e propria «Rivolta della dignità»: un corteo in cui i migranti sfilano per le vie rivendicando diritti e attenzione, al termine del quale prendono la parola per raccontare le loro storie di immigrazione, violenza e sfruttamento e calpestano, pubblicamente, alcuni cassoni di pomodori riversati al suolo, simbolo del proprio asservimento. Tale “rivolta” diviene la meta-cornice narrativa dell’intera operazione, con gli “sfruttati” che sfilano in costume nei panni degli Apostoli di Cristo, o dei farisei. Durante le riprese, gli ignari cittadini di Matera potevano scegliere di rivestire almeno due ruoli: quello “nei panni di loro stessi”, stando sui marciapiedi delle vie per assistere alla manifestazione e al processo artistico, o quello “nei panni della folla”, ingrossando le fila del popolo durante l’ingresso di Gesù a Gerusalemme o del consesso che lo giudica di fronte a Ponzio Pilato. Un calendario delle riprese (e degli spettacoli) prevedeva, per chi lo volesse, la partecipazione (senza alcuna preparazione) ad alcuni momenti di lavoro, semplicemente presentandosi sul posto e ascoltando le istruzioni del regista e dell’assistente alla regia. Un «film dal vivo» o un «teatro processuale» (Mango, 2019b) dentro al quale si poteva entrare, approssimandosi a un’opera dall’identità instabile e che ha richiesto momenti di vera e propria inchiesta sociale, come racconta l’assistente alla regia Giacomo Bisordi:

«Siamo stati in cerca di persone che conoscessero le realtà del caporalato, fra Matera, Metaponto e Foggia. Milo Rau voleva incontrare figure che potessero prendere parte alla “Rivolta della dignità”, un movimento che si sperava rispecchiasse il ruolo svolto dagli apostoli, col parallelismo fra chi oggi è lasciato ai margini e la lotta di Gesù. Abbiamo incontrato sia attivisti tradizionali sia persone scappate

dai ghetti. Abbiamo raccolto le loro storie, così si è iniziato a scrivere un primo copione, immaginando che ognuno avesse due ruoli: il proprio, nel raccontare le sue vicende biografiche, e quello del Vangelo, interpretando un ruolo preso dal film di Pasolini. È nata così l'idea dei due *layer*: un documentario sul presente, sullo sfruttamento del lavoro nelle campagne e un film sul *Vangelo* di Pasolini»⁵⁴.

Invitato a fare un film per la Capitale europea della cultura 2019, Rau trasforma questa commissione in occasione di indagine e autoriflessione sull'arte e sulle sue possibilità, incrociando quella che Alessandro Leogrande (2008, p. 18) definisce «la più grande rivoluzione antropologica del Mezzogiorno rurale negli ultimi vent'anni». Una questione particolarmente scottante, soprattutto se si considera che agli albori del progetto c'era Matteo Salvini a capo del Ministero dell'Interno, ma non certo meno pressante nei mesi successivi, dopo l'emanazione di un decreto che regolarizza non le persone ma la forza lavoro, quella composta in gran parte da uomini e donne senza permesso di soggiorno, «rilanciando» anche con questa misura l'Italia dopo i mesi del primo lockdown dovuto all'emergenza Covid 19⁵⁵.

Nelle righe che seguono proveremo a delineare i contorni di un'opera la cui consistenza sembra sempre sul punto di evaporare, perché quando si crede di averla afferrata emerge qualcosa che non si era preso in considerazione. *Il Nuovo Vangelo* sfugge, promettendo di manifestarsi altrove: forse nel film, presentato alle Giornate degli autori della 77^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia⁵⁶; forse nelle azioni e relazioni umane che ha generato, mettendo in contatto ex-lavoratori e attivisti, diffondendo le loro storie, sollecitando azioni dimostrative; forse nella memoria degli spettatori materani e romani, invitati a interrogarsi sull'atto del guardare e del partecipare, pensando al Cristianesimo, dunque alla cultura occidentale, ma anche al turismo di massa e al vivere in comune nei nostri giorni. Noi proveremo a sostare solo sul «teatro» a cui abbiamo preso parte, annotando da subito come questa condizione di indecidibilità si

54 Giacomo Bisordi, intervento a *Focus Milo Rau / NTGent MEETING THE DRAMATURGE #2* – Laboratorio, GUT - Gruppo Universitario Teatrale Sapienza, 20 maggio 2020 (a cura di S. Gussoni). Trascrizione e rielaborazione dell'intervento a cura di chi scrive.

55 Ci si riferisce all'articolo 13 del DECRETO-LEGGE 19 maggio 2020, n. 34 (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2020/05/19/20G00052/sg>, visitato il 09/07/2020).

56 2-12 settembre 2020. Il progetto è descritto sulla pagina ufficiale della compagnia di Milo Rau, l'International Institute of Political Murder (<http://international-institute.de/en/the-new-gospel/>, consultato il 29/05/2020) dove ci può fare un'idea della vastità del percorso attraverso i crediti. La stesura di questo capitolo, che integra e rielabora un articolo di chi scrive prodotto nell'alveo di questa ricerca e pubblicato nella rivista «Stratagemmi» (cfr. Donati 2019) è stata possibile anche grazie al supporto nel reperire informazioni dell'assistente di produzione Valentina Bertolino, che ringraziamo.

ripercuota anche sui formati e codici teatrali messi in campo, una programmata instabilità linguistica che annoveriamo fra gli elementi che indaghiamo nella nostra ricerca.

«Ciò che conta è che chi è in scena, ma anche lo spettatore, dica: “Questo è successo, è stato reale – e potrà esserlo di nuovo” (Rau, trad. it. 2019, p. 55)». Siamo la folla che acclama di fronte a Ponzio Pilato. Il regista viene a spiegarci che Cristo, come si vede, è di colore nero, e che qui finalmente possiamo sfogare i nostri istinti. Ci invita a urlare frasi e a gridare: «Sporco negro! Tornatene a casa tua! Ci venite a rubare il lavoro! Ci rubate le mogli!», parole che udiamo uscire dalle nostre bocche sentendole famigliari. Fra la folla, oltre a noi “spettatori entrati nel processo”, ci sono anche gli attori principali del film, professionisti e non: Marcello Fonte nei panni di Pilato, Ivan Sagnet, attivista, intellettuale, sindacalista camerunense⁵⁷ nei panni di Gesù Cristo, noto per essere stato il primo lavoratore a organizzare uno sciopero contro il caporalato; fra gli attori e attrici professionisti si contano poi Maia Morgenstern, richiamata a interpretare Maria 17 anni dopo *La Passione di Cristo* di Mel Gibson e Enrique Irazoqui, il Cristo del *Vangelo* di Pasolini, che qui interpreta Giovanni Battista. L’attore tarantino Giorgio Consoli segue il corteo della Via Crucis interpretando uno dei farisei, con lui ci sono diversi cittadini-figuranti che hanno risposto a una *call*, ma anche tanti spettatori interessati e attratti dal processo artistico e dei semplici turisti. Confonde i piani, Rau, sta girando un documentario sullo sfruttamento del lavoro nei campi ma sta anche filmando *ex-novo* alcune parti del *Vangelo* pasoliniano, includendo nella folla inferocita davanti a Pilato il brulicare del turismo di massa: i capogruppi di viaggi organizzati dal Veneto abbassano i loro ombrellini e si trovano pigiati a discutere con i materani che seguono le riprese; la calca si apre come le sponde del Mar Rosso per lasciare passare un’ambulanza a sirene spiegate, mentre un capo religioso rumeno viene invitato a entrare nel film, eseguirà col suo gruppo un canto corale tradizionale. Con le mani sporche di un qualche *finger food* acquistato in un bar fra i Sassi, urliamo contro il Cristo nero spaesati e divertiti. Milo Rau ci sta riprendendo, noi e il nostro divertimento, stava aspettando che fosse la città ad andare in scena per lui, con il suo palinsesto esperienziale turistico, sicuro che saremmo stati lì sul suo *set*, attratti dal marchio del territorio.

Marco D’Eramo, lucido critico della vertigine turistica dei nostri anni, osservando Roma nel deserto agostano parlava di «città turistica nella sua estrema verità: un guscio vuoto, un fondale di teatro» (D’Eramo, 2017, p. 4). Qualcosa di non troppo dissimile accade con la scena dell’ingresso a

57 Yvan Sagnet, Cavaliere dell’Ordine al Merito della Repubblica italiana, si è fatto conoscere per avere organizzato uno dei primi scioperi contro lo sfruttamento del lavoro nelle campagne pugliesi, nel 2011. Ha fondato l’associazione No Cap, che fra le altre cose commercializza prodotti agricoli prodotti in modo etico e scritto diversi interventi e libri (Sagnet, 2012 e 2015).

Gerusalemme, momento culminante di quella “Rivolta della dignità” che il regista svizzero progetta e coordina, raccogliendo dalla tradizione del Nuovo Teatro la consuetudine a sfumare i contorni fra ciò che si presume reale e ciò che viene rappresentato, attraverso delle con «scritture di confine» (Mango, 2003) che sabotano la presunta e tranquillizzante “irrealtà” dell’arte. In quell’occasione, come accennavamo, il racconto del Vangelo si era intersecato a una manifestazione dei lavoratori-apostoli che rivendicavano diritti, tutele e attenzione legislativa. Ce ne dà conferma Michele Altamura, regista, attore, fondatore della compagnia pugliese Vico Quarto Mazzini, da noi intervistato in quanto “spettatore” entrato nel film e nel teatro:

Il comizio dei discepoli ha avuto su di me un effetto molto forte. Sotto un sole cocente, lo stesso sole che picchia sui lavoratori sfruttati nei campi, ascoltavo raccontare la loro storia. Io sono figlio di contadini pugliesi, guardare i loro volti mi ha ricordato esattamente la condizione di stanchezza e sopraffazione che vedevo in faccia a mio padre quando ero piccolino e lui tornava dai campi. La stessa scena vista a Roma, in occasione della serata teatrale del progetto presentata al Teatro Argentina il 9 ottobre 2019 – il salotto buono della città – a mio parere veniva invece immediatamente sovrastata dal chiacchiericcio borghese.

In modo non dissimile, ma dalla posizione interna di attore, Giorgio Consoli sottolinea la dimensione assolutamente politica del procedere teatrale di Rau, forse l’unica capace di intercettare questo nuovo spettatore del “realismo globale”, smarcandosi dalle abitudini e dalle aspettative degli spettatori teatrali:

L’esperienza si è fatta via via più politica, abbiamo partecipato a una sorta di rito collettivo, a una denuncia. Rau era innamorato del lavoro con gli apostoli, dunque con le persone immigrate, mentre nei confronti di noi attori professionisti aveva una speciale curiosità: andava in visibilio quando notava un amore verso quello che stavamo facendo. A me pare che sia stato come partecipare a un *mystery play* contemporaneo. Come attore ero parte di un mistero teatrale giocoso, una grande festa, un rito, nel quale la realtà esterna era fortissimamente presente. Rau aveva la gioia negli occhi di chi sa di stare dirigendo un Vangelo avendo accanto a sé la storia.

A Matera sono state girate anche molte scene senza pubblico, come per esempio la Crocifissione, che poteva essere osservata da lontano e su una tribuna, pagando un biglietto, destando qualche mugugno anche nella stessa comunità teatrale per un meccanismo di partecipazione che in questo caso sfruttava eccessivamente il grande nome – un’iniziativa da imputarsi però all’organizzazione della fondazione Matera 2019. Mugugno che torna tuttavia utile per domandarci cosa accade

quando ci si sposta dai luoghi in cui *passa la storia* al luogo deputato per rappresentarla, un Teatro Nazionale.

«Venga pure il tuo regno, purché sia una *soirée* teatrale» (Rau, 2019). Il 10 ottobre 2019 la società teatrale romana e italiana si dà appuntamento al Teatro Argentina. I lavori di Rau sono spesso stati ospitati in città, l'attesa è molto alta. Appena entrati viviamo uno stranissimo *déjà vu*: striscioni appesi con slogan scritti a mano reclamano dignità e attenzione per i lavoratori, al centro del palco ci accoglie Marcello Fonte, notissimo dopo il film *Dogman* di Matteo Garrone, conosciuto negli ambienti romani e teatrali anche per essere stato un attivista del Teatro Valle Occupato. Cosa sta accadendo? C'è il Valle rappresentato all'Argentina? Si spengono le luci, si apre il sipario e si dispiega un frammento di cristallina finzione, con il Cristo nero abbandonato esanime sulla croce che viene fatto scendere, depresso. Ripensiamo al *tableau vivant* ispirato alla deposizione del Pontormo nella pasoliniana *ricotta* (quarto episodio del film *RoGoPaG*, 1963) ma anche all'apertura patinata neomelodica *pulp* di *Gomorra* di Garrone (2008), prima che nel film prenda piede un asciutto realismo. Come in *Gomorra* questo *incipit* ci adescia confermando le nostre aspettative, sabotandole e sgretolandole via via. Ora gli apostoli, uno per uno, si sistemano verso il proscenio dietro un piccolo pulpito, gli altri siedono alle sue spalle come un coro o platea metonimicamente speculari alla nostra, che sottolinea con applausi e commenti i passaggi più carichi di *pathos* dei discorsi. Seduti in platea, notiamo la somiglianza di questo *setting* con quello che ritualmente presenta i discorsi dei portavoce politici e dei movimenti, quando all'arrivo di un corteo nazionale ci si ritrova in una piazza dopo avere attraversato le vie della Capitale. «Voi potete viaggiare, io non posso viaggiare: la mia rivolta è perché tutti abbiamo il diritto di spostarci, poveri e ricchi». Applausi. Un apostolo viene in proscenio e ci incita a gridare slogan con lui («Legalità! Dignità! Libertà!»), noi partecipiamo, battiamo, applaudiamo. Sembra vero, probabilmente perché assomiglia a qualcosa che già abbiamo visto rappresentato e riprodotto. Maria Maddalena parla di Nigeria e delle violenze di Boko Haram, chiede attenzione e rispetto per tutte le donne. Arriva un altro uomo, dice di essere sia lì in teatro sia a Metaponto, nel lavoro dei campi: «Mi sento in colpa perché a Metaponto ci sono persone senza tetto, senza acqua, se gli dico che a Roma c'è lavoro vengono via e arrivano qua. Come potete accettare che degli esseri umani siano trattati così?». Già, come possiamo accettarlo? Noi dalle nostre sedie infatti non lo accettiamo, ascoltiamo queste storie di emarginazione e sofferenza e approviamo, annuiamo, ci sentiamo già un po' più buoni, concordiamo perfino quando ascoltiamo il racconto di Vito Castoro, un contadino eretico che analizza e smonta il meccanismo della grande distribuzione, quello che strozza i produttori impedendo di smarcarsi da logiche capitalistiche di sfruttamento e impoverimento. Siamo

d'accordo, ma cosa siamo disposti a perdere per far seguire delle azioni concrete agli applausi? Viene il momento di Gesù. Dopo essere stato deposto Yvan Sagnet sale sul palco e legge il manifesto redatto dagli apostoli-lavoratori-immigrati nei mesi precedenti, proposto come documento finale dell'Assemblea, da discutere e approvare, al termine di un atto che continua anche a essere narrativamente parte del Vangelo (la resurrezione di Cristo): «Siete venuti qui a cercar lavoro, avete trovato sofferenza. Voi dite non cambierà mai nulla: non è vero!». Nel manifesto si parla di libertà di movimento, di diritto al lavoro, al salario, all'alloggio, invitando all'occupazione di terreni e infrastrutture vuoti. Il documento è approvato per alzata di mano da tutti noi spettatori, c'è spazio anche per i borbotti di disapprovazione della sala dopo il commento dell'assessore e vicesindaco Luca Bergamo, che sostiene di non poter appoggiare un documento che inneggia all'occupazione abusiva, così come c'è stato spazio per le belle, progressiste parole del parlamentare di sinistra attento alle istanze dei migranti. Tutto sembra essere stato previsto, compreso il nostro turbamento nel constatare di trovarci d'accordo con tutti, perché tutti eravamo *dalla parte giusta*. Rau ha previsto anche questa nota scritta che state leggendo, venata da un lieve disappunto. Andrea Porcheddu, critico e studioso impegnato in un'opera di diffusione del pensiero di Rau attraverso le pubblicazioni dei diari dal Vangelo, così annotava le sensazioni del pubblico, e le sue, dopo la *soirée* romana:

Dopo gli applausi, non mancano tra gli spettatori le puntualizzazioni, i distinguo, le prese di distanza. Avverto, uscendo, un disincanto diffuso attorno a me – quel tipico disincanto romano di chi la sa lunga, di chi ha già visto tutto, di chi pensa di poterla risolvere meglio. Noia, perplessità, obiezioni.

“Doveva farlo in piazza, doveva non far pagare il biglietto, non è teatro, non è realtà, vabbè lo sapevamo già, non è stata una assemblea, troppo cattolico, gli altri spettacoli erano meglio, l'estetica lasciava a desiderare...”. Così in tanti.

A mio parere, una delle cose che voleva sottolineare Rau, ripetuta fino allo sfinimento dai suoi “testimoni”, era proprio la diffusa indifferenza della società e dell'intelligenza italiane. L'impianto stesso dalla “Assemblea” avrebbe portato a questo. Sappiamo quel che accade, siamo d'accordo ma – io per primo – non facciamo niente. Ci salviamo con qualche gesto di carità, con qualche indignata presa di posizione sui social, manifestiamo in piazza ogni tanto. E lì ci fermiamo. A Roma tutto questo diventa emblematico: l'affollata platea è certo concorde, in sintonia con il messaggio politico o neo-evangelico, ma non basta (Porcheddu, 2019).

Crediamo che questo effetto di “presa di distanza” dipenda in parte anche dall'indecidibilità linguistica che il progetto insegue, a maggiore ragione se proiettata in un contesto iperteatrale come la sala “di prosa” del teatro nazionale romano. Dobbiamo guardarlo come fosse uno spettacolo di

teatro, e così giudicare le performance degli attori? Sono testimonianze reali in una cornice da reportage giornalistico spettacolarizzato? Si tratta di rivendicazioni reali assimilabili a quelle di un comizio politico? La risposta non può essere univoca e *anche per questo* si generano inquietudine e mugugni. Ci sarebbe infine anche un discorso sulla sinistra, sull'impegno politico, sulla politica progressista, non solo romane. Il 10 ottobre 2019 si sono sovrapposte, ricongiungente e forse sono collassate almeno nell'intento velato di mettere d'accordo tutti e non scontentare nessuno alcune forme *engagé*: quelle artistico-culturali, con la pretesa di circoscrivere frammenti conchiusi del mondo, delle "parti per il tutto" dove non ci sono dubbi su quale posizione prendere; quelle politiche, i comizi illuminati progressisti disseminati in molteplici *think-tank*; quelle del *management* culturale spolverato di creatività europea e territoriale; ma anche quelle legate all'afflato di movimenti e raggruppamenti polverizzati in mille identità e differenze, isolette a cui corrispondono le nostre infinite disquisizioni su linguaggi ed estetiche. Ci siamo improvvisamente visti fotografati tutti insieme, in quel teatro, tutti noi provenienti da sinistra, con in mano i bagagli dei nostri studi. Compreso Milo Rau, sia chiaro: abbiamo preso parte, come comparse e nel ruolo di spettatori-*fan*, alla rappresentazione delle residue possibilità del teatro e della politica nel luogo in Italia in cui con maggiore evidenza si fondono rappresentazione e rappresentanza. Proviamo ora a tirare qualche conclusione, anche dal punto di vista dei linguaggi.

Realismo non significa che si rappresenta qualcosa di reale, ma che la rappresentazione è essa stessa reale; significa produrre una situazione che porti in sé tutte le conseguenze del reale per i partecipanti, una situazione che sia moralmente, politicamente ed esistenzialmente aperta. In altre parole, credo che l'artista realista crei dei momenti di vita utopici, che tenti di vedere nel futuro. A volte ne esce fuori qualcosa, altre volte nulla (Rau, trad. it. 2019, p. 31).

Nel dibattito internazionale sulle nuove forme del realismo a teatro il regista svizzero entra tutt'altro che in punta di piedi. Rau fa propria la graduale erosione dei confini della rappresentazione in un approssimazione asintotica con la vita quotidiana, processo tipicamente post-drammatico; adotta procedimenti creativi innestati con strumenti dell'inchiesta antropologica, sociale e giornalistica, modalità tipica della *non-fiction* letteraria e del teatro documentari; si riappropria della finzione e pure dell'illusione usate in modo non manipolatorio perché dichiarate. I suoi lavori sono oggetti teatrali non identificati che potremmo leggere osservando la traiettoria dei rapporti fra teatro e giornalismo (Guccini, 2013): incontrando le comunità di lavoratori migranti, desumendo dall'incontro il testo dello spettacolo, *Il Nuovo Vangelo* sembra recuperare le forme della controinformazione giornalistica e artistica fra anni '60 e '70, costruendo un percorso al confine fra

azione politica e intervento culturale; eppure oggi il concetto stesso di comunità è instabile, insidioso, mistificato, operiamo tutti in assenza di forti presupposti pedagogici che marchiano l'azione artistica. Al teatro di oggi manca una comunità di riferimento, almeno nella sua opzione materana: è un teatro che invita passanti distratti e turisti a prendere parte, a farsi scampolo di aggregazioni gassose, sul punto di disinnescarsi nell'autorispeccamento identitario (opzione romana). Scrive Rau che l'intero progetto sonda «le possibilità della rivolta in un contesto politico atomizzato» (Rau, 2019a), a noi piace aggiungere che misuri la legittimità del concetto stesso di comunità: come riconoscersi in qualcosa o qualcuno senza escludere? Può ancora l'arte farsi veicolo di ricostruzioni comunitarie, restando chiusa nei suoi altoborghesi luoghi deputati? Allora anche queste righe da sole non bastano, devono accompagnarsi ai interventi “sul campo” necessari per favorire un cambiamento prima che questo si produca. L'intelligenza dell'osservazione non basta più, seguendo Alessandro Leogrande (2018, p. 18): «E poiché, in un modo o nell'altro, dalle campagne veniamo tutti, poiché non c'è famiglia italiana, gruppo, classe, partito che possa dichiararsi estraneo a quella che è stata l'evoluzione del lavoro agricolo, in quella rivoluzione lenta siamo tutti coinvolti. Ci sono fili invisibili che portano alle matasse aggrovigliate del passato. Nessuno può tirarsi fuori, conviene dipanarle».

Se pensiamo al *Nuovo Vangelo* vediamo dipanarsi una radicale moltiplicazione e sovrapposizione di alcune forme artistiche. *Il Nuovo Vangelo* è uno spettacolo teatrale di strada, ma anche un processo aperto a chiunque per la costruzione di personaggi storici ispirati a un film di Pasolini; è un happening dove tutti coloro che lo desiderano possono assistere e partecipare, è uno spettacolo en plein air da osservare a distanza (la crocifissione); è un'azione politico-sociale dove alcuni braccianti marciano per rivendicare diritti del lavoro, prima in una città poi portando i loro discorsi sul palco di un teatro; è un documentario su Pasolini, ma anche sullo sfruttamento del lavoro irregolare e dei lavoratori senza permesso di soggiorno; anche se ne abordiamo il suo lato più cinematografico, questo Vangelo resta instabile e sfuggente. Per avere un sapore del film riportiamo uno stralcio da una webzine di critica cinematografica che testimonia questo situarsi al confine:

Non c'è una scena di *Das Neue Evangelium* che non esibisca la sua realizzazione, la messa in scena, in ossequio al punto 2 del Manifesto di Gent, il decalogo artistico di Milo Rau, che recita: «Il teatro non è un prodotto, è un processo di produzione. La ricerca, i casting, le prove e le relative discussioni devono essere resi accessibili al pubblico». Così ancora una volta il regista esibisce i provini degli attori, e mostra il ciak, come fa anche a teatro, che in questo caso riguarda un servizio televisivo, uno dei film interni che ancora sono proposti nelle varie prove rifatte prima di arrivare a quella definitiva,

un po' come fanno/hanno fatto Cipri e Maresco, a dimostrazione che anche questi sono delle messe in scena (Raganelli, 2020).

In termini non dissimili scrive Laura Novelli, ma a proposito della serata teatrale romana, a testimonianza di un collimare degli strumenti critici teatrali e cinematografici, entrambi impegnati a inseguire un oggetto artistico instabile:

In termini molto semplici, potremmo dire di trovarci dentro un film itinerante, *Nuovo Vangelo* il titolo, che tuttavia non può essere semplicemente un film. Non può esserlo perché nasce come zona artistica di confine tra verità e finzione, teatro e video, set e contributi live, sacra rappresentazione e drammaturgia contemporanea, immedesimazione e continuo travaso nella vita vera, nella biografia, nella cronaca, nella fluida libertà dell'hic et nunc. Performance. Rito sociale. Manifestazione politica. Anche se – ci piace ribadirlo – l'aderenza al testo evangelico innerva qui tutte le numerose declinazioni del progetto. Ne rappresenta il suo nocciolo più lirico, più definitivo, più compatto (Novelli, 2019).

Probabilmente, anziché cercare di ricostruire un'essenza partendo dalle diverse parti messe in causa e riformulate, si tratta dunque di tornare a credere nelle possibilità del teatro di farsi luogo per la convivenza del molteplice, del dissonante, del non composto. Forse dobbiamo *pensare il teatro* come luogo che permette di accogliere e dare forza al diverso, al non uguale e soprattutto a raccontarlo: «per me non avrebbe senso usare il teatro per queste storie private, se non fosse necessario come luogo di un'allegoria molto semplice: la trasformazione del destino in racconto» (2019, trad. it., p. 46).

CONCLUSIONI

Giunti al termine della nostra indagine proviamo a tirare qualche filo. Ci eravamo ripromessi di descrivere quei procedimenti creativi che stanno contribuendo alla mutazione dei linguaggi del teatro, rendendoli più prossimi alla vita delle persone. Abbiamo proposto di chiamare questo modello “scrittura con la realtà” e gli spettacoli “oggetti teatrali non identificati”.

Sono sei i principi operativi che ricorrono nei casi di studio presi in esame, alcuni dei quali con maggiore evidenza a seconda delle opere. Vediamoli uno per uno.

1. L'artificializzazione della realtà

Assecondando il paradigma descritto da Guccini (2018), abbiamo incontrato processualità artistiche che nelle scritture assumono dei dati di realtà, mettendosi al riparo dal rischio di un prelievo citazionistico teatralmente e socialmente inerte. La realtà “prelevata” mantiene il linguaggio teatrale in tensione: da un lato il teatro parla al presente spesso utilizzando lessici non finzionali (testi ricalcati dai mass media, attori non professionisti ecc.); dall'altro l'intervento degli artisti sposta i contorni del quotidiano, rilavorandolo e “ri-ritualizzandolo”. Così avviene con le parole udite nei bar nel lavoro di Babilonia Teatri, riorganizzate in una cantilena che le trasfigura, o nel regesto di dichiarazioni dei politici di Fanny & Alexander, anche questo rimontato e “post-prodotto” ma anche contaminato dalla possessione antinaturalistica dell'eterodirezione; altro caso eclatante è il processo di sabotaggio della quotidianità operato da DOM-, nel cui lavoro si arriva a dubitare della consistenza (finzionale o “reale”) di tutto ciò che ci circonda – da un passante che ci scansa ai nuotatori in una piscina – come se fossimo catapultati nello “scherzo infinito” di *The Truman Show*.

2. Giochi, dispositivi, regole

È un processo inscritto nel filone esteticamente compatto del cosiddetto “teatro partecipativo”: i contorni del patto fra opera e spettatore vengono ridiscussi e marcati, si chiede a chi guarda di dare evidenza concreta alla propria funzione creativa. Gli spettatori diventano giocatori, sono coinvolti in dispositivi che prevedono di eseguire azioni o operare delle scelte (le performance audioguidate di Rimini Protokoll, il gioco di ruolo audiocondotto di Roger Bernat di *Dominio pubblico*). È una letteralizzazione della componente creativa dello spettatore, a cui viene “concessa” la posizione eretta e la mobilità. Queste proposte rendono evidente la trama di regole e istruzioni a cui ci sottoponiamo: nei casi più riusciti, la performance può metterci nelle condizioni di riflettere sul lato

oscuro della partecipazione, nell'arte e nella società, sull'ansia di "esserci" e di prendere la parola sottoponendoci a delle manipolazioni.

3. La moltiplicazione dell'autore

La scrittura con la realtà si dota di meccanismi che delocalizzano l'*auctoritas*, quell'istanza che scrive e *firma* in una concezione dell'arte *broadcast*. Senza dismettere la funzione di guida e coordinamento dei processi, si tratta di *aprirli* suddividendo responsabilità e autorialità, rendendoli più orizzontali, meno unilaterali. Nel lavoro di Fanny & Alexander a scrivere è l'attore in tempo reale, nel suo margine creativo fra ordine ed esecuzione, è la drammaturga, che consegna un testo da eseguire, è il regista, affiancando alle parole una partitura gestuale e di luci. Nel percorso di Kepler-452 autori sono sia gli attori non professionisti, sia la funzione registica (già naturalmente condivisa fra i membri del gruppo), sia le parole di Cechov e le loro risonanze teatrali. Nell'Accademia sull'arte del gesto di Virgilio Sieni "scrivono" e firmano le opere i corpi dei non professionisti, i fraseggi che il coreografo trasmette e insegna, poi l'artigianale raffinazione dei gesti operata dalle assistenti a partire dal disegno iniziale; nei progetti "partecipati" del Teatro delle Albe l'istanza registica più che inventare "estrae", ascolta e legge partendo dai corpi e dalle voci dei cittadini, facendoli divenire cori, raggruppamenti che a loro volta influenzano la regia, la investono e la spostano. Nell'autofinzione di Motus Silvia Calderoni è autrice è responsabile della drammaturgia con Daniela Nicolò, ma la voci dello spettacolo sono anche di origine letteraria e filosofica, inoltre c'è la scrittura scenica registica che opera in senso ritmico e di montaggio.

4. Inseguire il tempo reale

Siamo nei paraggi di un'aporia: inventare una struttura con dei margini talmente aperti da tendere asintoticamente al flusso della vita quotidiana, una struttura il cui fine è la sua stessa sparizione. Se pensiamo alla rappresentazione artistica come a una formalizzazione della realtà, in vista di una sua ri-presentazione e replicabilità, l'esercizio è far coincidere la forma con il suo contrario, l'assenza di forma. A livello pratico si ottiene "scrivendo" in tempo reale: nel lavoro di CollettivO Cinetico lo spettatore assiste ad azioni che sono il frutto dell'esecuzione di istruzioni da parte dei performer, scelte e mandate dal dramaturg a partire da un catalogo (generato dal lavoro con la coreografa) così vasto da rendere impossibile un suo apprendimento preventivo. A tutto questo va aggiunto il margine di libertà di ogni esecuzione (fra reinterpretazione e reinvenzione). Anche l'attore eterodiretto nel lavoro di Fanny & Alexander scrive col corpo e nel tempo reale: recita ascoltando in cuffia le parole da dire e i gesti da eseguire, ma il flusso di ordini procede a velocità talmente serrata

che non è possibile apprenderlo. In questi processi viene meno il concetto stesso di “replica”: in scena accade tutto per la prima volta.

5. Prossimità e alterità

Si portano in scena attori e attrici non professionisti, cittadini e cittadine che prendono parte a percorsi di messa in forma ed educazione del gesto, della voce, del corpo. Si conferisce cittadinanza scenica a corpi che non sono stati allenati appositamente, a vocalità non curate, a presenze non conformi alla dinamica rappresentativa. Si ottiene un confronto fra diversi: *i tecnici della presenza* (attori, attrici, danzatori), i cittadini non professionisti impegnati in percorsi laboratoriali, gli spettatori. In una dinamica squisitamente scenica, dunque teatrale o coreografica, tutti possono interrogare i gradi di separazione con gli altri: lo spettatore osserva il coro, il coro osserva l'attore e viceversa. Chi incarna la mobilità identitaria è lo spettatore, che può approssimarsi alla diversità, alle peculiarità, alle lentezze, alle debolezze, alle difformità degli altri, ma può altresì misurare gli esiti di un percorso di emancipazione dal gesto quotidiano. È quanto accade negli spettacoli dell'Accademia sull'Arte del Gesto di Virgilio Sieni, o nel lavoro comunitario in tensione fra monadi e coro del Teatro delle Albe.

6. Politeismo e policentrisimo

Uno dei problemi endemici del teatro italiano è la difficoltà di incrociare le diverse culture attoriali, isolate in ambienti distributivi chiusi che non comunicano, perdendo anche una possibile autonomia creativa. Chi si forma nella cultura dei gruppi fatica ad affacciarsi sui territori attoriali-interpretativi registici, e viceversa; chi si forma nelle culture del teatro per ragazzi, spesso eredi delle avventure dell'animazione teatrale, non sempre considera il patrimonio della ricerca come parte della propria storia, e così via. Si tratta di uno scollamento che rende altresì complicato il passaggio generazionale. La scrittura con la realtà produce oggetti teatrali non identificati che contestano *ab origine* queste separatezze, attraverso progettualità in cui le culture attoriali si trovano a condividere lo stesso spazio di creazione, come nel caso di Clessidra Teatro; oppure generano spettacoli dal tessuto drammaturgico policentrico, orchestrato secondo orizzonti stilistici differenti: la rappresentazione finzionale, la performatività, l'istanza documentaria, la performance epica, tutti insieme nello stesso oggetto spettacolare, come nel caso di Sotterraneo.

Raccogliamo ora, in modo speculare, alcune annotazioni per un possibile paradigma dello spettatore del nostro tempo, una figura il cui avvento concorre alla diffusione delle scritture con la realtà perché risulta esserne *fruitore e committente*. Articoliamo il ragionamento partendo da un'intuizione

di Piergiorgio Giacchè, depositata un un'intervista di qualche anno fa (Brusa, 2013), in cui la proliferazione di "performance" veniva ricondotta alla necessità di rispondere a nuova *committenza sociale*. Dopo la borghesia, che ha "commissionato" il teatro drammatico e registico, oggi sarebbe la globalizzazione a volersi rappresentare, generando una performatività diffusa. Tutto è spettacolo, diceva Debord, e oggi tutto è spettacolo performativo. Che si condivida o meno la proposta di Giacchè, raccogliamo il suo invito a interrogarci sulla committenza sociale del teatro del presente e del futuro. Chi è il committente delle scritture con la realtà? Quale spettatore richiede e prefigura?

Nella prima e seconda parte del nostro lavoro, seguendo gli studi di Rancière, avevamo incontrato uno spettatore che coltiva la "dissociazione", capace di contestare lo schema della partecipazione obbligata. Il teatro che scrive con la realtà non deve svegliare e rendere "attivo" nessuno, anzi i suoi spettatori dovrebbero coltivare il dubbio, la non coincidenza, la divergenza. È un teatro che invita a interrogare il proprio desiderio di esserci, i "gradi di separazione" fra chi guarda e chi agisce (che non vanno colmati!). Abitiamo una soglia fra impazienza e inazione, detta con Fratini Serafide, di fronte ai gesti lenti di un cittadino che danza oppure osservando il "grado zero" del teatro, un fantasma scenico che contesta lo spettacolo inteso come mero prodotto. Chi guarda è invitato a praticare forme di avvicinamento con gli artisti preservando zone di mutua inconsapevolezza fra manipolazione e autonomia creativa. Chi guarda può interrogare la sua posizione in termini macrosociologici e antropologici, con il teatro che recupera una vocazione di elaborazione "liminale" ma anche di autoriflessività mentre si "recita il comportamento sociale". La strada verso una reale emancipazione non potrà prescindere dal verificare la sensazione di tempo reale (*liveness*) generata dal *mediascape* contemporaneo, se vogliamo che questo spettatore sia davvero capace di "leggere con la realtà" abilitando il processo di predizione e cognizione incarnata, quella "sospensione" interpretativa che può tornare a sedurre le persone.

Per finire torniamo all'invito di Mirella Schino a immaginare gli spettatori dell'800, all'idea di un paradigma di fruizione senza soluzione di continuità fra la vita degli attori e le manifestazioni dei personaggi, in un continuum fra vita e arte. Nel paradigma odierno gli spettacoli teatrali sono parte di un *mediascape* in cui quotidianamente fruiamo di video al cellulare, ascoltiamo messaggi vocali, scolliamo bacheche social dalle postazioni di lavoro e in ogni altro momento della vita quotidiana, ci appassioniamo di serie e documentari, ascoltiamo storie in podcast e alla radio. Quale paradigma di fruizione, allora, per un teatro che tenga conto di *questo* continuum?

Se la committenza sociale della performance è la globalizzazione, la committenza del *teatro che scrive con la realtà* dovrebbe essere una sua nemesi ancora di là dal verificarsi, ma gravida di indicazioni per il futuro: la comunità. Un teatro commissionato dalle comunità che lo attraversano di attori, cittadini e spettatori. Un teatro di *spettatori-personaggi* consapevoli del dilagare dei narcisismi per demistificarli, spettatori che si prendono cura delle storie che li legano agli attori. Il “personaggio dello spettatore” è una proposta che trasla una formulazione di Gerardo Guccini (in Guccini, Marelli, 2004), quando afferma che

«il personaggio dell’attore è un’entità organica che si sviluppa senza limiti di tempo, e risulta dalla sedimentazione di abilità, esperienze, letture e tentativi [...] l’assunzione del personaggio quale opera personale e, in certa misura, privata dell’attore, e alla pratica di un sperimentalità che non implica obiettivi di ricerca» (ivi, p. 83).

Il *teatro che scrive con la realtà* prefigura uno spettatore in cerca del suo personaggio con l’obiettivo di condividere, allargare, sfrangiare il perimetro delle comunità del futuro.

APPENDICE

Presentiamo alcuni materiali di archivio a corredo del lavoro di ricerca. Dal novero delle interviste selezioniamo le conversazioni con gli artisti internazionali e, fra le italiane, le interviste al Teatro delle Ariette e quella a Kepler-452, lo spettacolo rispettivamente di più lungo corso e uno degli “ultimi arrivati”. Le conversazioni riportate, a differenza degli stralci usati nei capitoli interni, sono volutamente lasciate in una forma non raffinata, per rispecchiare la qualità del parlato e le condizioni dell’incontro.

Oltre alle interviste pubblichiamo due testi che testimoniano la natura “non identificata” anche delle drammaturgie scritte: *Dominio Pubblico* di Roger Bernat e il racconto tratto da *L'uomo che cammina* di DOM-, testo di Antonio Moresco.

Conversazione con Roger Bernat, gennaio 2021

Ci racconta la nascita di Domini Pubblico?

Ho sempre pensato che il teatro rende possibile guardare l'altro, e nell'altro trovare quello che dà senso all'esistenza. L'ideazione di *Dominio Pubblico* è stata piuttosto veloce, ma allo stesso tempo è frutto di un ragionamento che stava già maturando da anni. L'idea è nata durante il processo creativo di un altro lavoro, un progetto che ha coinvolto i tassisti di varie parti del mondo. Ero a Mosca e con dei tassisti moscoviti è nato uno spettacolo di teatro documentario, poi c'è stata Lisbona e infine Barcellona dove mi sono reso conto che questo gruppo di tassisti non aveva nulla di speciale da raccontare, nulla di straordinario. Portarli in scena e raccontare la loro vita sarebbe stato piuttosto banale. Mi è parso significativo: erano banali come in fondo lo siamo tutti.

Allora perché non lavorare con persone banali – mi sono chiesto – anziché andare a cercare qualcuno di speciale? Così ho pensato: cosa c'è di più banale del pubblico teatrale?

Con questa istanza di partenza ho deciso di costruire uno spettacolo dove lo sguardo non è rivolto verso l'altro, ma su noi stessi. Cosa accadrebbe se lasciassimo lo spettatore da solo in una stanza? Dovrebbe costruirsi il suo proprio spettacolo per riflettere sulle miserie e sulle meraviglie di trovarsi perduto al centro del pianeta. Una sensazione che tutti, presto o tardi, abbiamo provato.

Tali riflessioni mi hanno fatto approdare in modo naturale allo studio del gioco. All'inizio non lo avevo previsto, poi è arrivata la rivelazione: quando accettiamo di partecipare insieme a una stessa situazione implicitamente accettiamo di giocare. Il teatro è un gioco, non esiste se non in presenza di uno spettatore che assiste. C'è una radice ludica nell'atto teatrale, quella che Roger Caillois descrive come la "semenza" del gioco, dove ogni partecipante è necessario, anche se sta soltanto seduto a guardare.

Aveva già in progetto di realizzare tutti gli spettacoli che poi ha scritto attorno al "pubblico", o con Dominio Pubblico è scattato qualcosa di nuovo?

Per dieci anni ho lavorato a spettacoli di cui non avrei voluto rivendicare la paternità. Non li sentivo miei, vivevo quei lavori come una specie di apprendistato, non mi rappresentavano. Erano più ispirazioni e mescolanze di linguaggi che non mi appartenevano veramente. Soltanto con *Dominio Pubblico* ho trovato la mia cifra stilistica – il mio teatro – interessante o meno che sia.

La partecipazione oggi è divenuta stilema e moda. Come è cambiato lo spettacolo, negli anni?

A parte alcuni dettagli lo spettacolo non è cambiato. La nostra epoca sembra avere un mandato specifico, un imperativo che subiamo tutti: partecipa! Negli anni '60 e '70 si invitava il pubblico a partecipare come forma di emancipazione e disinibizione. Esprimi quello che pensi! Non censurarti! Racconta quello che senti! No, io voglio vivere in una società in cui le persone sono capaci di inibirsi, non mi interessa cadere in questo malinteso da post-'68. Nel teatro che io cerco di fare l'invito alla partecipazione punta all'inibizione. Credo che *Dominio Pubblico* generi una sensazione di individualità, di solitudine – la solitudine in mezzo alla moltitudine – soprattutto quando ti accorgi che le tue decisioni non sono condivise dalla gente che ti sta attorno. Le fantasie comunitarie del secolo scorso ci hanno portato a situazioni deliranti: da un lato alla necessità di uniformità, alle sfilate, agli ordini fascisti, dall'altro a fantasie di comunità disorganizzate ma basate sul consenso della danza, come quelle che vanno da Laban alla Judson Church. Fenomeni basati sullo stesso principio di comunità – come quelle fasciste! – che si costituiscono perché al loro interno si presume esserci una predisposizione all'ordine. Noi però dobbiamo avere ben chiaro che le nostre società hanno rifiutato questa idea di sentimento comunitario, e i nostri spettacoli vorrebbero ricostruire uno sguardo critico su queste voghe “comunitariste”.

Nel suo lavoro c'è indubbiamente una tensione ludica. È possibile un divertimento critico?

Non possiamo più pensare al teatro come al luogo immacolato in cui si rappresenta un mondo che non esiste. Il teatro ha la capacità di riflettere sui meccanismi comunitari. Al giorno d'oggi viviamo scissi in due mondi differenti: nel luogo del corpo, che è qui e ora, e nel mondo dello schermo, che si trova da un'altra parte, che non accade qui. Questo mondo potrebbe ricordare il dispositivo wagneriano, anzi è un suo perfezionamento: lo schermo, gli spettatori immersi nel buio e il sogno della finzione che ci travolge. Se non fosse che ormai il meccanismo di finzione lo generiamo da soli con un cellulare seduti in metropolitana. Non c'è più bisogno del buio, del teatro, dell'orchestra! Dunque se il teatro vuole lavorare sulla sua specificità, forse non deve più pensare a una scena che funziona come uno schermo, ma concentrarsi unicamente nel qui e ora; e il “qui e ora” siamo io e te, nella stessa stanza, con la possibilità di porre delle domande e risponderci. Si tratta di usare gli stessi identici strumenti della società in cui viviamo, con la differenza che io vorrei puntare a un livello etico diverso. È pericoloso, ma ne vale la pena.

Una delle cose più importanti per me è che rispondere alle domande non rappresenti un pericolo per gli spettatori. L'obiettivo non è porre domande difficili o imbarazzanti per mettere a nudo l'identità di ogni singola persona, ma rendere visibili le maschere sociali che gli esseri umani indossano in diverse circostanze.

Durante una replica a Tunisi, per esempio, subito dopo la Primavera Araba, ci trovammo in un teatro giovane che aveva partecipato alle proteste; ciò che più mi ha colpito di quella esperienza è stato il modo in cui gli spettatori esprimevano le loro sensazioni liberamente, pur vivendo in una società in cui può essere pericoloso manifestare le proprie idee. Erano persone abituate a essere osservate ma non ascoltate: avevano bisogno di esprimersi.

Un altro esempio emblematico è legato invece a una delle repliche nella città di Tokyo. Lì il pubblico tendeva a rispondere in modo diverso rispetto al resto del mondo, gli spettatori erano condizionati gli uni dagli altri, dalla massa. Si inibivano quando bisognava rispondere a questioni di natura personale. Alla domanda «ti sei mai fatto una foto nudo/a?» in genere molti si sentono orgogliosi di dire sì, ma a Tokyo nessuno ha risposto affermativamente; in Giappone la pressione sociale è molto elevata. Quando è stato chiesto: «hai fatto quello che hanno fatto tutti gli altri?», a cui tendenzialmente in altri paesi le persone rispondono in modo negativo, a Tokyo tutti hanno detto di sì. E io credo che fosse vero.

Come cambia lo spettacolo a seconda dei contesti in cui viene proposto? Dai grandi festival o piccoli paesi di provincia...

Noi mettiamo in campo uno strumento ludico di base. Credo che in paesini sperduti con pubblici non abituati al teatro funzioni allo stesso modo di contesti super professionali, frequentati solo da addetti ai lavori. Non ci sono differenze.

I suoi lavori sono molto vicini alla realtà, forse più vicini di altri, è questo forse il loro senso "politico"?

Il ricordo più importante che ho del teatro risale a quando ero bambino ed è legato al rapporto fra me e gli altri spettatori, non alla relazione con la scena. Tutti i più grandi ricordi che ho del teatro riguardano il rapporto con la platea: alzarsi dalle poltroncine, entrare e uscire dall'edificio, il rumore delle risate. In teatro esiste un "asse orizzontale" di cui forse ci siamo dimenticati, o su cui non abbiamo mai riflettuto abbastanza. Non abbiamo mai pensato di lavorarci artisticamente. Eppure

questo asse riguarda il modo in cui viviamo nella società... è giunto il tempo di parlarne, di prendere posizione!

Come avviene la collaborazione con Roberto Fratini Serafide, il suo dramaturg?

Per quanto riguarda i primi spettacoli in cui abbiamo collaborato, Roberto veniva coinvolto solo dopo il debutto: «scrivi qualcosa!», era l'invito che gli facevo. Il suo lavoro mi era utile come quello dei buoni fotografi, che ti permettono di capire il tuo lavoro attraverso il loro sguardo. Con Roberto accade qualcosa di simile, lui costruisce un discorso parallelo che mi aiuta a capire meglio il mio spettacolo. Con il passare degli anni è poi entrato a fare parte dei processi in modo più sostanziale, la sua presenza si è rivelata necessaria già durante il periodo di prove. La relazione con lui mi interessa perché si sviluppa attraverso due discorsi paralleli. Mi spiego meglio: intanto non è quasi mai presente alle prove – non fisicamente, almeno – lavoriamo perlopiù a distanza: lui scrive, io leggo, gli rispondo rendendolo partecipe di alcune mie preoccupazioni, lui non replica affatto e quasi sempre continua a scrivere... Però credo che questo metodo funzioni. Come dicevo non si tratta di un dialogo ma di percorsi paralleli.

Ci racconta il suo ultimo progetto, Ena?

È una scrittura corale ad opera del pubblico che attraverso una chat instaura una relazione con questo “ente” di nome Ena. È un progetto post-pandemia, nato pensando al lockdown, al modo in cui si è moltiplicata la nostra relazione con gli schermi: una relazione che non ci permette di vedere gli altri. Ebbene il bot Ena lo permette. Tu interagisci con Ena, ma io vedo quello che scrivi. Dunque tu che scrivi sai già che qualcuno ti sta leggendo, e beneficia del sacrificio del tuo tempo a favore della comunità. La vera difficoltà con Ena sta però nell'ottenere risultati soddisfacenti, perché spesso va trovata una chiave di interazione, un'onda buona da surfare. Mi piace pensare che Ena sia un tentativo di recuperare la capacità dell'uomo di rivolgersi a enti non umani, qualcosa che abbiamo perso con la civilizzazione. Non parliamo più con Dio, o con la Natura, al massimo parliamo con dei pupazzi, ma solo perché li abbiamo umanizzati. Invece parlare con un “codice” è forse una delle cose che più assomigliano al parlare a un albero o a un oracolo. A ben pensarci la maggior parte delle persone che si rivolge a Ena spende le sue energie proprio a fare domande: chi sei? Cosa ti piace? Chi vincerà le prossime elezioni? ...

Ci sarà uno spettacolo a partire da Ena?

No, e in ogni caso se ci sarà uno spettacolo non sarò io a farlo!

II

Dominio Pubblico di Roger Bernat: testo dello spettacolo

LOCUCIÓN bologna

- a. Benvenuti a **CENTRO TEATRALE LA SOFFITTA**, lo spettacolo sta per cominciare. Per rispetto alla compagnia e al resto degli spettatori la invitiamo a spegnere i telefoni cellulari.
Grazie
- b. Durante lo spettacolo una maschera sarà a un lato della STRADA in caso abbiate problemi con gli auricolari. Localizzatela, e individuate anche i cartelli che indicano “ SINISTRA” e “DESTRA”, situati sui due lati della piazza. Questi cartelli vi saranno utili per orientarvi.
- c. La musica in sottofondo è la scena sesta del secondo atto del *Flauto Magico* di Wolfgang Amadeus Mozart, la ricordi? Mozart la compose perchè fosse apprezzata, se hai voglia di ballare, **PUOI FARLO NEL CENTRO** della STRADA.
- d. ¿Posso farti delle domande?
- e. ¿Sei venuto allo spettacolo su consiglio di un amico? **SE è SI VAI A DESTRA**
- f. ¿ Sei venuto allo spettacolo di tua iniziativa? **VAI A SINISTRA**
- g. ¿ Sei venuto allo spettacolo per obbligo professionale? **VAI AL CENTRO**
- h. ¿ Sei venuto allo spettacolo perchè sei amico, amica o parente di qualche lavoratore o lavoratrice dell'organizzazione o della compagnia? **AVVICINATI ALLA MASCHERA**
- i. **MOLTO BENE**
- j. ¿Pensi che l'immagine delle persone che ti circondano sia buona? **INDICA QUALCUNO**
- k. ¿Menti per evitare una situazione violenta? **MOSTRA IL PALMO DELLA MANO**
- l. ¿Pensi che la tua immagine denoti una posizione sociale inferiore a quella che hai? **METTI LE MANI SULLE GINOCCHIA**
- m. ¿Pensi che dovresti comprare delle scarpe nuove ? **FAI DUE PASSI AVANTI**
- n. ¿vives de este lado de la estación central de bologna? **METTITI A DESTRA**
- o. ¿vives al otro lado de la estación, del lado de la bolognina? **METTITI A SINISTRA**
- p. Se non sai come posizionarti rispetto della estación central de bologna, **METTITI FRA LA DESTRA E LA SINISTRA**
- q. ¿Guadagni più di 1000€ al mese? **VAI A DESTRA**

- r. ¿ Guadagni più di 2000€ al mese? VAI A SINISTRA
- s. ¿ Guadagni meno di 1000€ al mese? VAI AL CENTRO.
- t. Se credi che guadagnare di più ti allontani dagli altri , ALLONTANATI.
- u. ¿Credi che ci siano domande che non si debbano formulare? METTI UNA MANO SULLA BOCCA
- v. ¿Hai impugnato mai un'arma? ALZA IL PUGNO
- w. ¿Chiami casa mia il luogo dove vivi? METTI LE MANI SULLA TESTA
- x. ¿Sei proprietario del luogo dove vivi? APRI LE BRACCIA
- y. ¿Ricordi la casa dove sei nato? INCROCIA LE MANI SULLA NUCA
- z. ¿Vive ancora lì qualcuno della tua famiglia? AFFERRATI I GOMITI
- aa. ¿Credi che finirai vivendo tu in quella casa? COPRITI LA FACCIA CON UN BRACCIO
- ab. ¿Sei proprietario del luogo dove vive un'altra persona? ALLONTANATI DAL GRUPPO
- ac. ALLONTANATI ANCORA UN PO'
- ad. ¿Conosci l'inno della tua squadra? ALZA IL PUGNO.
- ae. ¿Conservi un autografo? METTITI LA MANO SUL CUORE.
- af. Conservas la entrada de un concierto, de un espectáculo o de una película? LEVANTA LOS BRAZOS
- ag. ¿Conosci l'inno della tua generazione? ALZA IL PUGNO.
- ah. ¿Hai fatto parte di un gruppo pop? FAI IL SEGNO DELLA VITTORIA
- ai. ¿Conosci l'inno nazionale del tuo paese? ALZA IL PUGNO
- aj. ¿Hai diffidato di un signore con aspetto arabo? CAMMINA
- ak. ¿Hai vissuto con i tuoi genitori più di vent'anni? AVVICINATI A QUALCUNO Più GRANDE DI TE
- al. ¿Riconosci ancora l'odore della cucina della casa dei tuoi nonni? METTI LE MANI SUL NASO
- am. ¿Ricordi cosa vedevi per prima cosa quando ti svegliavi nella tua camera da bambino/bambina? AVVICINA UNA DELLE MANI AL VISO E GUARDA FRA LE DITA
- an. ¿Ti piaceva dormire con la porta aperta? ¿Fingevi di dormire per ascoltare le conversazioni degli adulti? METTI LE MANI SULLE ORECCHIE
- ao. ¿Credi che gran parte di quello che sai lo devi ai tuoi genitori? AVVICINATI ALLA

MASCHERA

- ap. ¿Hai raccolto un animale per strada? FAI UNA CIOTOLA CON LE MANI
- aq. Has matado un animal que no sea un insecto? AIXECA EL BRAÇ.
- ar. ¿Ti piace il tuo nome? FAI CINQUE PASSI NELLA DIREZIONE OPPOSTA ALLA MASCHERA
- as. ¿Hai lo stesso nome di un parente stretto? FAI CINQUE PASSI NELLA DIREZIONE OPPOSTA ALLA MASCHERA
- at. ¿Credi che questo comporti un qualche tipo di fatalità? FAI ALTRI CINQUE PASSI

au. ¿Sei nato fuori dall'Italia? VAI A DESTRA. C'è UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON DELLE GIACCHETTE GIALLE. METTINE UNA.

Suona Mozart (versión 1).

- av. ¿Sai che Mozart compose *Il Flauto Magico* perchè aveva problemi economici? ¿Sai che Dostoyevski scrisse *Delitto e Castigo* perchè aveva problemi economici? ¿Ricordi questa musica? Se hai voglia di ballare FALLO NEL CENTRO della piazza.
- aw. ¿Hai problemi economici? VAI AL CENTRO della STRADA.
- ax. ¿Trabajas con Windows? VE A LA DERECHA
- ay. ¿Trabajas con Mac? VE A LA IZQUIERDA
- az. ¿Trabajas con Linus? VE AL LADO DE LA ACOMODADORA
- ba. Si no utilizas computador, VE AL CENTRO
- bb. Se sei artista, INDICA IL CIELO
- bc. (esta pregunta es la que antes era la 16) ¿Lavori con le mani? STENDI UN PALMO DELLA MANO SULL'ALTRO
- bd. ¿Pensi che le gerarchie siano necessarie perchè le cose funzionino? SEÑALA A UNO DE LOS GRUPOS QUE TIENES DELANTE
- be. Si tienes trabajo, VE A LA DERECHA
- bf. Si no tienes trabajo, VE A LA IZQUIERDA
- bg. Si tienes un trabajo no remunerado, VE AL CENTRO
- bh. Si prefereixes no treballar, ALÉJATE
- bi. Te measte literalmente de risa? VE AL CENTRO
- bj. ¿Sei orgoglioso delle scarpe che indossi? VAI A SINISTRA E ALZA UN PIEDE DA TERRA
- bk. ¿Hai mai messo un dito nel barattolo della Nutella? VAI A SINISTRA E ALZA IL DITO

- bl. ¿La settimana scorsa sei andato a un concerto? FAI QUATTRO PASSI VERSO IL CARTELLO “DESTRA”
- bm. ¿ La settimana scorsa sei andato a un museo? FAI QUATTRO PASSI VERSO IL CARTELLO “DESTRA”
- bn. ¿ La settimana scorsa hai finito di leggere un libro? FAI QUATTRO PASSI IN PIU VERSO DESTRA.
- bo. ¿Hai letto il giornale di oggi? FAI QUATTRO PASSI
- bp. ¿Hai consultato Wikipedia la settimana scorsa? ALTRI QUATTRO PASSI
- bq. ¿ La settimana scorsa sei andato al cinema? FAI ANCORA QUATTRO PASSI
- br. ¿Hai sempre desiderato essere il primo ¿Credi di essere arrivato lontano? GUARDA QUELLI CHE SONO RIMASTI DIETRO DI TE, CERCA DEL CARTEL DE IZQUIERDA.
- bs. ¿Hai talento? ALZA LA MANO.
- bt. ¿Hai mai impugnato una racchetta? ALZA IL PUGNO
- | |
|---|
| bu. ¿Sei nato a BOLOGNA? VAI A DESTRA. C'è UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON INDUMENTI ARANCIONI. METTINE UNO. |
|---|
- bv. ¿Hai figli? VAI A DESTRA, se non hai figli, VAI A SINISTRA.
- bw. ¿Desideri avere figli o più figli di quelli che hai? METTITI FRA GLI UNI E GLI ALTRI
- bx. Chi ha figli , TORNi A DESTRA, chi non ha figli TORNi A SINISTRA
- by. ¿Sai il nome che avranno i tuoi figli futuri? METTITI FRA GLI UNI E GLI ALTRI
- bz. Chi ha figli , TORNi A DESTRA, chi non ha figli TORNi A SINISTRA
- ca. Chi ha i genitori ancora vivi, A DESTRA Chi ha perduto uno dei genitori, A SINISTRA.
- cb. Si crees que es mucho mejor NO tener hijos, SÍTÚATE ENTRE UNOS Y OTROS.
- cc. Sufres alguna enfermedad o discapacidad? VE A LA IZQUIERDA, si en estos momentos disfrutas de buena salud, VE A LA DERECHA.
- cd. Crees que morirás en los próximos 10 años? VE AL CENTRO
- ce. ¿Tomas algún medicamento o complemento dietético?, ¿sigues alguna dieta? VE AL CENTRO
- cf. Te han registrado alguna vez? ABRE LOS BRAZOS
- cg. ¿Sei mai stato a una manifestazione con una persona che amavi? ALZA I DUE PUGNI
- ch. ¿Hai parlato male di qualcuno che hai amato? ALLONTANATI.
- ci. ¿Hai mai finto di essere più ubriaco o ubriaca di quello che eri per non dover fare l'amore? INCROCIA LE MANI DIETRO ALLA NUCA

cj. ¿Ricordi che cosa hai pensato dopo aver fatto l'amore la prima volta? FATTI UNA VISIERA
CON LA MANO

ck. ¿Credi che il sesso sia sopravvalutato? METTITI UN DITO SULLE LABBRA

cl. ¿Hai amato qualcuno che non avresti mai immaginato? AVVICINATI A QUALCUNO

cm. estuviste perdido en la montaña y pensaste que morirías? ARRÍMATE A OTRA PERSONA.

cn. estuviste perdido en un viaje lisérgico y pensaste que no volverías? ARRÍMATE A OTRA
PERSONA.

co. ¿Hai mai seguito uno sconosciuto o una sconosciuta per la strada? CAMMINA.

cp. ¿Sei nato in Italia ma no a BOLOGNA? VAI A DESTRA C'è UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON DELLE GIACCHETTE AZZURRE. METTINE UNA.
--

cq. *Suona Mozart (versión 2).*

cr. ¿Ricordi questa musica? ¿Sai che Mozart era massone e compose *Il Flauto Magico* per motivi
ideologici, perchè desiderava diffondere la massoneria nel mondo? Se nonostante questo hai
voglia di ballare FALLO NEL CENTRO DELLA PIAZZA

cs. Si acabaste o estás cursando estudios universitarios, VE A LA DERECHA

ct. Si paraste de estudiar antes, VE A LA IZQUIERDA

cu. ¿Sai più della maggior parte delle persone? ALZA IL DITO

cv. ¿Estás afiliado a un sindicato, a un partido, a una asociación? ACÉRCATE A LA
ACOMODADORA.

cw. ¿Fuiste alguna vez a un estadio de fútbol? METTI LE MANI SOPRA LE GAMBE E FAI LA
OLA

cx. ¿Fai parte di la minoranza? VAI AL CENTRO

cy. ¿Pensi che ci siano distanze insormontabili?

cz. ¿Hai impugnato una bandiera? ALZA IL PUGNO

da. ¿Hai usato il Ventolin? Vai a destra. C'è UNA MASCHERA CON UN CARRELLO CON DELLE MASCHERINE. PRENDINE UNA
--

¿Conservi un gioiello di famiglia? INCROCIA LE MANI SUL PETTO

¿Credi che un giorno lo darai a tuo figlio o tua figlia? INDICATI IL PALMO DELLE MANI

¿Conservi ancora delle saponette di hotel? FAI UNA CIOTOLA CON LE MANI E METTILA DAVANTI AL NASO.

db. ¿Un tuo parente ha dovuto fuggire in esilio? ALLONTANATI DAL GRUPPO

dc. ALLONTANATI ANCORA UN PO'

dd. ¿Sei mai comparso in televisione? METTI LE MANI DIETRO ALLE GINOCCHIA

de. ¿hai mai pianto perchè l'occasione lo richiedeva? COPRITI LA FACCIA CON IL BRACCIO

df. ¿Hai mai rubato a un amico o a un'amica? MOSTRA LA PALMA DELLA MANO

dg. ¿Ti tocchi quando tieni le mani in tasca? METTI LE MANI IN TASCA

dh. ¿Hai mai rubato in un supermercato? FAI DUE PASSI AVANTI

di. ¿Ti sei mai fotografato nudo o nuda? APRI LE BRACCIA.

dj. ¿Tuviste sexo con personas de ambos sexos? ABRÁZATE

dk. ¿Quando non sai cosa rispondere tendi a fare quello che fa il resto del gruppo? VAI VERSO LA MASCHERA.

dl. ¿Sei sicuro che non ti fai influenzare da quello che fa il resto del gruppo?

dm. ¿Hai detto la verità a tutte le risposte? AVVICINATI ALLA MASCHERA

dn. Sei sicuro che stare di lato con gli auricolari e senza partecipare ti conceda qualche tipo di privilegio? ALZA LA MANO.
--

do. ¿Vai ancora a teatro perchè ti diano una sberla? METTITI LA MANO SULLA GUANCIA

dp. ¿Hai mai impugnato una stampella? I PRIMI 8, SI AVVICININO ALLA MASCHERA E RACCOLGANO UNA DELLE 8 COPERTE

Suona Mozart (versión 3).

dq. ¿Sai que Mozart compose *Il Flauto Magico* per favorire lo sviluppo cognitivo del feto nel ventre materno?¿Ti va di ballare? PUOI FARLO NEL CENTRO DELLA STRADA.

dr. Se indossi un'uniforme, GUARDALA. Se è di colore ARANCIONE, SEI PRIGIONIERO. Se è di colore AZZURRO, SEI POLIZIOTTO. Se è di colore giallo, SEI DEL PERSONALE DELLA CROCE ROSSA

ds. Se sei prigioniero, ALLONTANATI DALLA POLIZIA.

dt. Si sei poliziotto, FAI UN GRUPPO.

du. Se sei della croce rossa, POSIZIONATI DIETRO ALLA POLIZIA

dv. Se sei prigioniero, RAGGRUPPATI.

dw. Se hai una mascherina, METTILA.

- dx. Prigionieri e poliziotti, GUARDATEVI NEGLI OCCHI.
- dy. ¿Sei un poliziotto e passavi l'estate a GRECIA? ALLONTANATI DAL TUO GRUPPO E ALZA UN BRACCIO, SEI UNO DEI CAPI DELLA PRIGIONE.
- dz. Sei mai stato al **SFILATA DEI CARRI MASCHERATI DI BOLOGNA?**, ALZA IL PUGNO
- ea. ¿Ti ricordi il Carosello, in bianco e nero? METTITI LA MANO SUL CUORE, STAI FACENDO UN GIURAMENTO.
- eb. ¿Sei nato all' **OSPEDALE SANT'ORSOLA?** CHIUDI I PUGNI
- ec. ¿Llevas una chaleco de la Croce Rossa? METTITI FRA I PRIGIONIERI E I POLIZIOTTI
- ed. ¿Festeggiavi il Natale durante le vacanze estive? FAI UNA CIOTOLA CON LE MANI GARDANDO I PRIGIONIERI
- ee. ¿Sei poliziotto? FAI UN CORRIDOIO PERCHÈ CI POSSANO PASSARE I PRIGIONIERI.
- ef. ¿Sei nato al NORTE del rio Po? FAI UN GESTO IN AVANTI COME SE IMPUGNASSI UN'ARMA
- eg. ¿Sei prigioniero o prigioniera? FATTI STRADA FRA I POLIZIOTTI PER ARRIVARE DALL'ALTRO LATO
- eh. Se sei prigioniero o prigioniera, GIRATI IN DIREZIONE CONTRARIA AI POLIZIOTTI
- ei. ¿Sei prigioniero e da piccolo escuchabas **RADIOCITTA FUJIKO?** INCROCIA LE MANI SULLA NUCA
- ej. Se porti una coperta, STRINGILA AL PETTO
- ek. Se sei prigionero o prigionera e sei mai stato mai al centro Link centro sociale di bologna, CORRI IN DIREZIONE OPPOSTA ALLA MASCHERA
- el. Se hai appena finito di correre, FORMA UN GRUPPO. SEI FUGGITO DI PRIGIONE
- em. ¿Sei poliziotto e conosci qualcuno dei prigionieri o delle prigioniere fuggite? INDICALI
- en. Se sei prigionero o prigionera e sei mai stato mai al link, DISPONETEVI IN COPPIE E GUARDATEVI NEGLI OCCHI. IN TUTTE LE FUGHE CI DEV'ESSERE UNA STORIA D'AMORE
- eo. Se sei rimasto senza compagno, TORNA CON IL RESTO DEI PRIGIONIERI E PRIGIONIERE, SARÀ PER UN'ALTRA VOLTA.
- ep. Se avete formato una coppia, GUARDATEVI NEGLI OCCHI. FATE 3 INDIETRO. DOVETE CONTINUARE LA FUGA E SARÀ MOLTO DRAMMATICO.
- eq. Se non vedi bene gli innamorati, MUOVITI VALE LA PENA

er. Se avete formato una coppia, ALLUNGATE IL BRACCIO E FATE TREMARE LA MANO. È UN ADDIO.

es. Ora suonerà *Dime* cantata da *Lole y Manuel*, incisa nel 1976 dalla CBS.

Suena Dime de Lole y Manuel.

et. NON SMETTERE DI FAR TREMARE LA MANO

eu. Se hai formato una coppia, ALLONTANATI LENTAMENTE DAL TUO COMPAGNO SENZA SMETTERE DI GUARDARLO MENTRE SUONA LA CANZONE

~~ev. Se hai un accendino, ACCENDILO.~~

ew. Se mai stato al Estadio Renato Dall'Ara, VERSA UNA LACRIMA.

ex. Se sei nato al NORTE del rio Po, INDICA UNA DELLE COPPIE

ey. Se ti chiami

N O M E 1 ,

ez. Sì, tu,

N O M E 1 ,

fa. POSIZIONATI FRA LE COPPIE E QUELLI CHE LE INDICANO E APRI LE BRACCIA. TI SACRIFICHERAI PERCHÈ NON UCCIDANO GLI INNAMORATI

fb. Se sei nato in Veneto o in Toscana, INDICA LA PERSONA CHE HA APERTO LE BRACCIA E NON SMETTERE DI FARLO FINCHÈ NON CADE AL SUOLO

fc. Se hai vissuto a Roma, GRIDA: “¡BANG!”

fd. N O M E 1 ,

fe. INGINOCCHIATI E METTI UNA MANO SUL PETTO, SEI FERITO O FERITA A MORTE

ff. ¿Hai una coperta?

fg. N O M E 1 ,

fh. HAI BISOGNO CHE TE NE STENDANO UNA DAVANTI. SÓLO UNA.

fi. N O M E 1

fj. SDRAIATI. SEI MORTO O MORTA.

~~fk. Se sei ell Inter, VERSA UNA LACRIMA~~

fl. Se sei una donna della croce rossa, AVVICINATI ALLA PERSONA CHE STA SDRAIATA A TERRA.

fm. Se sei una donna prigioniera, AVVICINATI ALLA PERSONA SDRAIATA A TERRA, SI È SACRIFICATA PER TE

fn. Si eres poliziotto e uomo, CIRCONDA LE PRIGIONIERE. È FINITA LA FUGA

fo. Se ancora stai sdraiato o sdraiata, ALZATI IN PIEDI, PASSIAMO AD UN 'ALTRA SCENA

fp. Se sei poloziotto, APRITI LA GIACCHETTA, TI PREPARI A VIOLENTARE LE PRIGIONIERE E LE DONNE DELLA CROCE ROSSA.

fq. Se sei donna poliziotto o uomo Della croce rossa GUARDA DALL'ALTRA

fr. se sei polizotto e passavi l'estate a GRECIA, ACAREZZA LENTAMENTE UNA DE LE DONNE CE HAI DAVANTI

fs. Quelli che portano una coperta SI ALLONTANINO E LA DISTENDANO A TERRA.

ft. Se sei prigioniera GRIDA "RIBELLIONE!".

fu. Se hai vissuto en el extranjero, GRIDA: "¡BANG, BANG, BANG!".

fv. Se ti chiami:

N O M E 2,

N O M E 3,

N O M E 4,

N O M E 5,

N O M E 6,

N O M E 7,

N O M E 8

fw.

N O M E 9,

fx. SDRAIATI SOPRA UNA COPERTA E NON ALZARTI FINO ALLA SCENA SEGUENTE:
SEI MORTO O MORTA.

fy. Gli altri, ALLONTANATEVI DALLE COPERTE.

fz. Se sei sdraiato o sdraiata a terra, INCROCIA LE MANI SUL PETTO E NON MUOVERTI

ga. Se sei della Croce Rossa, AVVICINATI A UN MORTO O A UNA MORTA

230. Se sei.

N O M E 2 ,

N O M E 3 ,

gb. o

N O M E 4 ,

gc. TREMA, SEI AGONIZZANTE. TI HANNO SPARATO DURANTE LA RIVOLTA.

gd. Se credi in Dio o in una Forza Superiore, METTITI IN GINOCCHIO

ge. Se hai pianto guardando le Olimpiadi, APPOGGIA IL VISO TRA LE MANI

gf. Se sei

N O M E 5 ,

gg. o

N O M E 6

gh. SCALCIA, SONO I TUOI ULTIMI ISTANTI

gi. Se ti chiami

N O M E 7

gj. ALZA UNA MANO, QUACUNO VERRA' AD AIUTARTI

gk. Ti manca la colazione del tuo paese? AVVICINATI A

N O M E 7

gl. Se sei della Croce Rossa, METTI UN GINOCCHIO IN TERRA

gm. BENE

gn. Sei venuto allo spettacolo con il tuo compagno o compagna? RITORNA DA LUI

go. Se sei sdraiato su una coperta NON MUOVERTI, E' MOLTO BELLO

gp. Se NON sei venuto allo spettacolo con il tuo compagno o compagna, ALLONTANATI DAL GRUPPO

gq. Se sei single, SALUTA CON LA MANO. NON SORRIDERE.

gr. Se sei emigrato dal tuo paese, COPRITI IL VISO CON UN BRACCIO

gs. Le coppie, INCROCINO LE MANI

gt. Le coppie, GUARDINO IL CIELO

gu. Le coppie, ABBASSINO LA TESTA

gv. Se indossi una mascherina, CAMMINA IN MEZZO AI MORTI

gw. Se sei con il tuo compagno o compagna, ALLONTANATI LENTAMENTE DAI MORTI E DALLE MORTE

gx. Se sei morto o morta, CAMMINA ALZANDO E ABBASSANDO LE BRACCIA, VEDI LA MASCHERA? SEGUILA, LEI TI GUIDERA'

gy. Se sei con il tuo compagno o compagna, ASCIUGATI GLI OCCHI

gz. Sei stato al funerale di qualcuno più giovane di te, METTI UN DITO SULLE LABBRA

ha. Se hai pagato il biglietto, SEGUI I MORTI CHE SONO USCITI VOLANDO

hb. Se non hai pagato il biglietto, RACCOGLI LE COPERTE E SIGUE GLI ALTRI

hc. Hai conte una medicina?

hd. Sei mai stato operato?

he. Morirai in Italia?

- hf. Recuerdas qué soñaste esta noche?
- hg. Se sei ancora in strada, CHE ASPETTI A SEGUIRE GLI ALTRI?
- hh. Ricordi di aver visto foto di tua madre incinta di te?
- hi. Sembrava più felice di adesso?
- hj. Vai a teatro per dimenticar te stesso?
- hk. Se sai che 'niente è per sempre' perchè continui a comportarti come se non lo sapessi?
- hl. Hai niente da dire?
- hm. Ti sei messo un dito nel culo per masturbarti?
- hn. Le tue azioni ti hanno creato problemi?
- ho. Se sei nato in Italia, la tua speranza di vita è di 79 anni. La supererai?
- hp. Ti resta più di metà vita?
- hq. Hai fatto una lista delle cose che ti piacerebbe fare?
- hr. Hai ancora questa lista?
- hs. Sei ritornato in un luogo solamente per cercare di recuperare un ricordo?
- ht. ¿Crees que todavía faltan muchas preguntas por responder?
- hu. Credi che durerà tutta la vita?
- hv. Credi che un giorno arriverai a rispondere....correttamente?

OPCIÓN B:

- hw. Hai fatto le elementari in una scuola privata, VAI A DESTRA
- hx. Hai fatto le elementari in una scuola pubblica, VAI A SINISTRA
- hy. Se non sei andato a scuola, VAI AL CENTRO

III

L'uomo che cammina

Camminare da solo, di notte

Testo dello spettacolo di Antonio Moresco

Quali sono le mie dipendenze?

Allora, vediamo:

L'aria, prima di tutto, dalla quale dipendo da quando mi è venuta dentro come una botta al momento del taglio del cordone ombelicale e che devo continuare a strappare a brani dall'atmosfera fino a quando non mi sarò stancato di vivere in un mondo simile.

Il mio stupido cuore aritmico, con un soffio, una valvola difettosa, che continua non so perché a pompare sangue nel mio stupido corpo, e che ogni tanto si inceppa, pompa troppo forte o smette per un po' di pompare, produce piccoli traumi ischemici nel mio povero cervello disancorato, perdita di memoria, accecamenti.

L'amore, che per me ha il suo centro nell'anima e nel corpo femminile: gli occhi, la bocca, le mani, la voce che esce dalle strettoie della gola umida, il collo, le tette, le ascelle, la schiena, l'incavo delle reni, la cruna, l'antro oscuro e profumato del culo, da cui siamo nati tutti.

E poi ce ne sarebbero tante altre. Le passo in rassegna rapidamente:

Devo mangiare, devo dormire, devo evacuare, devo eiaculare. Ho bevuto molto, in passato, e ho fatto molta fatica a smettere. Ho fumato molto, e ho fatto molta fatica a smettere. Sono stato un fanatico, e forse lo sono ancora. Ho affidato la seconda parte della mia vita al sogno di fusione della letteratura e all'esercizio della scrittura, ma non riesco a considerare la scrittura come una dipendenza, perché non so e non saprò mai se sono io che dipendo dalla scrittura o se è la scrittura che dipende da me.

Ma non mi va di parlare di nessuna di queste dipendenze. E poi l'ho già fatto, in un modo o nell'altro, in passato.

E allora di che dipendenza potrei parlare? mi chiedo. Possibile che non ci sia qualche altra cosa che devo fare tutti i giorni se no non riuscirei a vivere?

Sì, una c'è.

Quando non sono lontano da casa per qualche impegno e le mie giornate non sono scompagnate, quando non sono travolto da altre cose, cammino di notte, ogni notte, per le strade della città dove vivo, con qualsiasi tempo: caldo, freddo, pioggia, neve, grandine, vento.

Ho cominciato a trent'anni, quando sono tornato a Milano dopo un lungo giro attraverso l'Italia durato dieci anni inseguendo le mie illusioni. Allora vivevo in una piccola stanza in periferia e scrivevo su un quaderno un'indefinibile cosa intitolata Clandestinità. Uscivo di notte, camminavo con una lattina di birra in mano lungo strade e stradoni dove non passava nessuno, parchi vuoti e deserti dove si aggiravano solo spacciatori e drogati e povere, dolci puttane bambine, perché avevo perduto la mia vita, non avevo una strada, stavo solo conficcando la mia povera testa cieca nell'infinito buio del mondo. Se per caso passavo davanti a un bar vuoto che stava chiudendo, comperavo un'altra lattina di birra e la bevevo continuando a camminare. Sentivo il fragore della saracinesca che si chiudeva alle mie spalle. I contorni delle strade si sfuocavano, le luci dei lampioni e delle insegne si espandevano di fronte ai miei occhi annebbiati, sentivo solo che ero da qualche parte ma non sapevo dove, che non ero da nessuna parte ma che forse c'ero.

Ho continuato a camminare di notte anche quando sono arrivato nella casa dove ancora adesso vivo, allora con i pavimenti concavi su cui i mobili non stavano bene in piedi, con una stufetta a gas nell'ingresso. Facevo fatica a digerire, bevevo, lo stomaco mi bruciava, di notte non riuscivo a dormire, solo l'amore fisico continuamente cercato mi regalava momenti di oblio e perdita di conoscenza, ero pieno di ferite, non riuscivo a sopportare il buio della mia vita e tutto il dolore e il male che avevo vissuto, di notte picchiavo i pugni contro la parete che divideva il mio appartamento da quello del vicino, per fargli spegnere quel cazzo di televisore. Adesso ero meno lontano dal centro di Milano. Uscivo di notte e camminavo per ore. All'inizio avevo fatto fatica. Dopo una mezz'ora che camminavo così, al buio, da solo, mi domandavo improvvisamente: "Ma che cosa sto facendo? Dove sto andando?" E allora le mie gambe si fermavano, rimanevo paralizzato. Mi vedevo dall'esterno e mi pareva che non avesse senso quello che stavo facendo, che mi ostinavo a tenere accesa una piccola, inutile luce in un mondo dove non c'erano occhi che potessero vederla.

Ma poi il momento passava, il terrore passava. Riprendevo a camminare, un passo dopo l'altro, non so verso dove. Le strade erano ancora lì, il mondo era ancora lì, il mondo o la sua visione. Mi assalivano vertigini, cefalee oftalmiche, e allora, quando il sangue non affluiva più ai capillari dell'occhio per l'improvvisa vasocostrizione, tutto diventava buio, non vedevo più le strade, non vedevo più niente, dovevo tastare i muri con la mano per poter ritornare a casa. "Ma non lo sa che se queste crisi durano troppo a lungo, se il sangue non irrorerà per troppo tempo l'occhio, potrebbe perdere la vista?" mi ha detto un giorno un medico psicosomatico a cui mi ero stupidamente rivolto. Come se fosse colpa mia, come se dovessi vivere come una colpa il fatto che non volevo più vedere il mondo.

Sono andato avanti così, un giorno dopo l'altro, un anno dopo l'altro, un decennio dopo l'altro. Percorrevo quasi sempre le stesse strade, come i pellerossa seguivano sempre gli stessi sentieri per

fermare il tempo. Coglievo senza rendermene conto ogni mutazione che avveniva nel mondo, mentre gli anni passavano e io continuavo a spostarmi dentro la mia immobilità. Cambi di pettinature, di vestiti, di modelli di automobili, fuoristrada, macchinine elettriche, cartelloni pubblicitari prima solo incollati ai muri poi luminosi, rotanti, pieni di ragazze svestite anche in pieno inverno, schiene nude, poi pance nude, merde sui marciapiedi, poi persone che raccoglievano le merde dei loro cani con la mano dentro un sacchetto di plastica trasparente, videocamere sempre più numerose lungo le strade, ragazzi dalla pelle scura che giravano con mazzi capovolti di rose, migrazioni di popoli... Incontravo altre persone sole che evidentemente uscivano come me sempre alla stessa ora, perché le incrociavo più o meno nell'identico punto, e allora alzavamo gli occhi per un istante e ci guardavamo e ci riconoscevamo. Un uomo giovane che a poco a poco, nel giro di un paio d'anni, è diventato un barbone e di cui un giorno dopo l'altro ho colto tutti i passaggi, i piccoli impercettibili segnali nella persona e nei vestiti: una notte la cravatta un po' più allentata, il mese dopo la camicia senza un bottone, poi i capelli più lunghi e meno curati, la giacca sempre più sformata, poi una tasca strappata, la barba lunga, le prime sbirciate dentro i cestini delle immondizie, lo sguardo sempre più assente... Non alzava più gli occhi mentre mi incrociava, si stava isolando sempre più dal mondo. Finché una notte l'ho visto dormire coricato per terra sopra un cartone. E poi ce n'era un altro che camminava con dei calzoncini blu a mezza gamba anche in pieno inverno e puzzava molto a passargli vicino, sempre imbrillantinato, che quando incrociava mi diceva all'improvviso qualcosa di così spiazzante che mi lasciava ogni volta sbalordito, come se fosse dentro la mia testa e stesse leggendo proprio in quello stesso istante nei più intimi dei miei pensieri. "Com'è possibile?" mi dicevo "Chi sarà quell'uomo che sa tutto, capisce tutto, anche quello che io non capisco?" Una notte ho scritto irresistibilmente su un foglietto la sua battuta improvvisa, accompagnata da una risata, subito dopo averlo oltrepassato, per non dimenticarla, tanto era piena di sconcertante veggenza. Ma poi ho perso il foglietto, come mille altri che tenevo nelle tasche e scarabocchiavo in fretta mentre camminavo di notte. L'ho cercato e non l'ho più trovato. Anche quell'uomo, da un giorno all'altro, è scomparso. Sarà morto, oppure starà percorrendo altre strade, starà incrociando qualcun altro e starà guardando anche nella sua anima, o forse starà incrociando ancora me stesso che credo di essere qui e invece sono finito da un'altra parte, che non so più dove sono.

E poi, a poco a poco, mentre gli anni passavano e la città si cominciava a riempire sempre più di immigrati, incontri con ragazzi arabi che rincasavano a testa bassa e con il naso insanguinato e rotto, reggendo con una mano il borsone di una qualche società pugilistica che attirava i poveri venuti da chissà dove in cerca di una piccola strada anche per loro nell'infinito buio del mondo, che di giorno facevano i manovali nell'edilizia perché avevano ancora le mani e i capelli velati di calce,

come un po' di decenni prima erano i ragazzi del nostro sud a cercare una loro strada nel pugilato, al tempo di Rocco e i suoi fratelli e dell'Italia di quegli anni. E poi domestiche filippine che incontravo certe volte sul metrò, quando dovevo portarmi in posti più lontani per cominciare a camminare da lì, che rincasavano dopo i servizi nelle case del centro, ed erano così piccole che i loro piedi non arrivavano neppure al pavimento della vettura, facevano dondolare le gambe come bambine. Certe volte mi assentavo così tanto che non mi ricordavo, al ritorno, se ero uscito di casa oppure no. Proprio mentre infilavo la chiave nella serratura per rientrare mi dicevo all'improvviso: "Accidenti, questa notte non sono uscito a camminare!" "E come mai adesso sto rientrando?" mi rispondevo. "Ma allora perché non mi ricordo più niente?" continuavo a domandarmi "Dove sono stato finora? Da dove sto venendo?" Mi capitava di accorgermi di quello che era avvenuto intorno a me dal giornale che leggevo il giorno dopo: persone in overdose scappate dall'ospedale e poi ammazzate che avevo visto riverse su un marciapiede, persone accoltellate vicino a me mentre eravamo seduti a poca distanza sopra lo stesso gradino e di cui leggevo il giorno dopo la notizia della morte. "Ma come, ero lì vicino e non me ne sono accorto!" mi dicevo. Come una sera d'estate, mentre ero seduto sui gradini del Duomo con una birra in mano e un sudamericano ha accoltellato al fegato un altro sudamericano seduto a pochi metri di distanza da me, e il tutto è avvenuto in perfetto silenzio, senza un grido, non mi sono accorto neppure del trambusto che c'era stato dopo, quando hanno portato via il ragazzo con una barella, tanto ero sprofondato nel mio intontimento e nella mia vita e nella mia morte.

Ho assistito a diversi aumenti della luminosità nelle strade, e ogni volta mi sembrava una profanazione. Volevano portarmi via tutto, anche la notte. Stringevo gli occhi, mi domandavo come avrei fatto a sostenere un simile abbagliamento. Poi, giorno dopo giorno, mi abituo alla nuova luce e non mi ricordavo più del buio che c'era. Perché, se potessimo rivedere adesso le città com'erano prima, ci sembrerebbero buie. Qualche anno fa ho visto per la prima volta Miracolo a Milano in dvd e in una scena si scorgeva Piazza della Scala com'era allora di notte, molto buia, e mi sono detto: "Io non so com'erano allora Piazza della Scala e Milano, perché quando è stato girato quel film io avevo due anni, vivevo in un'altra città, in una grande casa buia piena di lucernari arrugginiti e di grida spaventose e di stemmi, però anche quando ho cominciato a camminare per le sue strade, di notte, Milano era molto più buia, se la rivedessi adesso di colpo mi sembrerebbe di camminare in una città dove c'è il coprifuoco, invece allora mi sembrava normale così." Vivevo ogni aumento della sua luminosità come un agguato, come se qualcuno volesse abbagliarmi, snidarmi, mentre camminavo di notte e avevo bisogno di essere invisibile. Non si poteva più camminare da soli al buio, non si poteva più scomparire perché c'erano dappertutto quei riflettori

che ti snidavano come si vedeva nei film, quando un detenuto cercava di fuggire da un penitenziario e lo abbagliavano con un riflettore azionato da una torretta.

Continuo a camminare di notte, ogni notte, ogni notte, anche nei giorni di festa quando la città è completamente vuota e non c'è nessun altro per strada, anche i giorni di ferragosto, persino l'ultimo dell'anno, quando la gente fa esplodere botti da tutte le parti e scaraventa i piatti vecchi e ogni altra cosa dalle finestre. Una volta hanno buttato da una finestra di un piano alto una stufetta elettrica che è passata a pochi millimetri dalla mia testa prima di schiantarsi sul marciapiede e che, se mi avesse centrato, mi avrebbe sfondato il cranio. E intanto sentivo venire dall'alto le risate e le grida di donne e uomini che continuavano a buttare fuori pezzi della loro vita ridendo per l'ubriachezza, la disperazione e l'esaltazione, mentre continuavo a camminare su un tappeto di frammenti di piatti e bicchieri e di cocci e di vite che scricchiolavano sotto le mie scarpe.

E poi anche brutti incontri, rapine. Una volta proprio a pochi metri dalla mia casa, in una strada buia, prima di uno dei rialzi di luminosità, un ragazzo con i capelli lunghi e il viso un po' butterato si è avvicinato per chiedermi un'informazione. Gli ho risposto. Ne sono sbucati altri due che mi hanno assalito e buttato a terra, tappandomi la bocca con la mano coperta da un guantone di motociclista, così forte da farmela sanguinare. Mi hanno sollevato di peso, rubato il portafoglio e poi buttato sul marciapiede ricoperto di colla di manifesti che stava colando dal muro e che mi ha imbrattato il cappotto, perché era inverno. Un'altra volta in due mi hanno stretto su una scala mobile della metropolitana e poi fatto rotolare giù lungo quegli implacabili dentini di ferro dei gradini che per poco non mi stritolavano un braccio. Un'altra ancora, in ferragosto, nella città vuota, un ragazzo in crisi di astinenza ha cercato di rapinarmi con una pistola impugnata dalla mano che tremava. Io non avevo soldi con me. Lui si è incazzato, agitava contro la mia testa la pistola con la mano che tremava sempre di più. Poi, d'un tratto, sorprendentemente, mi ha domandato: "Ma, se tu avessi avuto dei soldi, me li avresti dati?" Io gli ho risposto di sì, certo, per forza che glieli avrei dati! E allora, all'improvviso, si è rasserenato, è diventato un'altra persona, se ne è andato via tranquillo, mi ha persino sorriso con riconoscenza.

Un'altra volta sono stato aggredito in una stradina da due ragazzi che mi hanno spruzzato il liquido di una bomboletta spray negli occhi. Sono corso in un bar lì vicino, ho raggiunto il gabinetto, mi sono buttato con la testa nel lavandino e ho cominciato a passarmi l'acqua sugli occhi, ma il bruciore era tremendo, non vedevo niente, gli occhi lacrimavano, mi colava incontrollabilmente il muco dal naso. Sono andato in piena notte in un ospedale poco distante, reparto oftalmico, dove una suora svegliata dal mio arrivo mi ha curato gli occhi e me li ha lavati a lungo tenendomi una bacinella d'acciaio sotto gli zigomi. Il pericolo era che il liquido fosse un acido, trielina o altri usati nelle lavanderie, perché allora mi avrebbe bruciato gli occhi. Per raggiungere quel padiglione, e poi

per andarmene, ero dovuto salire su un'autoambulanza interna dove mi ero trovato di fronte a una povera vecchia in vestaglia che qualcuno aveva selvaggiamente pestato. Aveva gli occhi viola, gli zigomi gonfi, la bocca sanguinante e spaccata. E' più impressionante vedere una vecchia faccia pestata, piuttosto che una giovane. Eravamo rimasti uno di fronte all'altra, muti, impietriti, lei con la sua vecchia maschera tumefatta, io con un occhio bendato, mentre l'autoambulanza percorreva i viali bui tra i padiglioni... Le cose che si vedono di notte, se solo si esce un po' dai binari. Basta mettere un piede fuori e si entra in un mondo parallelo.

Non riesco a capire perché mi avevano aggredito con lo spray, visto che poi non ero stato rapinato. Però qualche giorno dopo ho letto sul giornale che due ragazzi avevano rapinato con lo stesso sistema un tabaccaio che c'era a poca distanza dal punto dove ero stato aggredito, e allora ho pensato che forse con me avevano fatto solo una prova generale per vedere se funzionava.

Un'altra volta, in piena estate, sono stato aggredito da un ragazzo ubriaco che parlava con un forte accento bergamasco e che mi ha assalito afferrandomi per le spalle mentre passavo, ma solo per domandarmi: "Lo sai chi erano i camuni?" Io al momento non ho saputo rispondergli e allora lui mi ha guardato con disprezzo, ha fatto il gesto di sputarmi in faccia prima di lasciarmi andare. Io ho fatto alcuni passi e poi mi sono ricordato improvvisamente di chi erano questi camuni. Allora, anche se ero ormai lontano da quel ragazzo fuori di testa, mi sono fermato, sono tornato indietro e gli ho detto con rabbia: "Sì, cazzo, lo so, erano un piccolo popolo di guerrieri che vivevano nelle valli bergamasche!" E allora lui mi ha improvvisamente abbracciato.

C'è stato un anno in cui doveva esserci la moda di rigurgitare il vino addosso ai passanti, perché mi è successo due o tre volte a distanza di pochi mesi. Mi fermavo a un semaforo. Una macchina si accostava al marciapiede, piena di ragazzi ubriachi con la musica a palla. Un finestrino si apriva, uno dei ragazzi beveva a canna un lunga sorsata da una bottiglia di vino e poi me la rigurgitava addosso. La macchina ripartiva, sgommando. Tornavo a casa con i vestiti fradici e puzzolenti di vino. "Hai ripreso a bere!" si allarmava Renata quando aprivo la porta e mi vedeva di fronte a sé in quelle condizioni. "Ma no, no, te lo giuro! Mi hanno solo sputato addosso del vino!"

Poi è arrivata l'era dei telefonini, e allora ho cominciato a incontrare persone che camminavano di notte parlando da sole. Una volta ho incrociato una ragazza che stava gridando con esaltazione nel suo cellulare: "Sono a New York! Sono appena arrivata! E' uno spettacolo meraviglioso! I grattacieli, le luci! Sembra di essere in un altro mondo!" Invece eravamo tutti e due nella stretta Via della Guastalla, a Milano, dietro i giardini bui e dai cancelli chiusi, e non c'era nessun altro per strada oltre a noi, solo una macchina messa di traverso di fronte alla sinagoga, con dentro due poliziotti che fumavano in silenzio dietro i finestrini abbassati.

Ho visto resse incontenibili fuori da certi bar che avevano un inspiegabile e improvviso successo, enoteche con ragazze e ragazzi sul marciapiede con il calice in mano e in preda alla giovinezza, che si sforzavano di ridere e di mostrarsi felici, inaugurazioni notturne di negozi con una piccola folla ferma davanti a mangiare le tartine e a bere lo spumante gratis, che poi, dopo pochi mesi, chiudevano. Piccoli ristoranti sempre pieni e altri sempre vuoti. Ci passavo davanti tutte le notti, a questi ristoranti dove non andava mai nessuno. Il gestore e i camerieri che guardavano fuori come spettri mentre passavo, sperando che almeno io entrassi. In uno di questi piccoli ristoranti che non riuscivano a decollare una volta ci hanno messo una cantante. Era una piccola ragazza orientale dall'aria infinitamente triste che cantava in abito da sera nel locale vuoto per cercare di attirare qualche passante. Lei cantava, cantava, ma non entrava nessuno. Sentivo la sua vocina ancora da lontano mentre mi avvicinavo lungo la strada buia. Quando passavo di fronte alla vetrina vedevo il suo povero corpo in piedi che tremava come una foglia per l'umiliazione, senza smettere di cantare con la voce spezzata, e sembrava che stesse piangendo e forse piangeva davvero. Continuavo a sentire per molto la sua vocina acuta venuta chissà da dove che cantava e tremava e piangeva, anche dopo avere oltrepassato la porta a vetri spalancata del ristorante vuoto. Non riuscivo più a passare da quella piccola strada, a sentire quella vocina che cantava e piangeva, che cantava per me, che piangeva per me.

Ma il più delle volte non succede niente, ci sono solo io che cammino e cammino senza pensare a niente.

Certe notti mi sorprendo a cantare anch'io, da solo, quando nessuno mi sente. Mi sorprendo a cantare canzoni ascoltate molto tempo fa, magari stupide, da quattro soldi, ma che mi sono rimaste evidentemente impresse nella mente e nel cuore, come Besame Mucho. La canto con sentimento, come uno stupido, con gli occhi chiusi, mentre cammino. Oppure You Are My Destiny. Tu sei il mio destino, tu condividi la mia solitudine, tu condividi il mio sogno... gridava la voce di un cantante americano di nome Paul Anka che scaturiva a tutto volume dagli altoparlanti degli stabilimenti balneari lungo la spiaggia brulicante di corpi cancellati dalla luce del sole, a Riccione, quando ero un ragazzo magro e solo appena uscito da tre anni di seminario, in quelle estati in cui non vedevo niente di fronte a me, solo un muro. Oppure una vecchia canzone di Tenco intitolata Vedrai Vedrai. Mi sembra che dicesse, o almeno è così che mi sorprendo a cantarla quando sono solo, di notte: Vedrai vedrai, vedrai che cambierà, non so dirti come e quando ma vedrai che cambierà. Vedrai vedrai, non son finito sai, forse non sarà domani ma vedrai che cambierà...

Perché continuo a camminare così? Dove credo di andare? Dove sto andando? Dove andrò? Perché non mi arrendo? Perché ho vissuto come ho vissuto? Perché ho fatto quello che ho fatto? Perché sto

continuando a tentare di aprire un varco attraverso la cruna della letteratura? A cosa è servito? A che cosa serve? Il mondo è perduto, le persone sembrano una cosa e invece sono un'altra, lo diceva anche il salmista più di duemilacinquecento anni fa:

Ognuno dice menzogne
al proprio vicino
ovunque labbra bugiarde
e linguaggio da doppiezza di cuore.

È sempre stato così. E allora perché c'è ancora qualcuno così stupido, così intontito che continua a credere ai simulacri del mondo, che non si rassegna? Le società implodono, le società esplodono. I rimedi sono peggiori dei mali. Le persone si sono arrese, si arrendono. Le persone non sanno chi sono. Le persone si fanno del male. Cercano solo di sistemarsi meglio che possono nella loro piccola vita morta, senza guardare in faccia nessuno, costi quello che costi, cercano solo il loro piccolo, realistico posticino nel buio del mondo. Tutto il resto sono solo favole, sogni. Le persone si ingannano, vogliono solo ingannarsi e sfangarla. Le persone ingannano tutti, anche se stesse, e non ci sarà un giudizio. Le parole sono solo particelle che si spostano disperatamente nel buio. Ogni goccia di gioia arriva sempre in un mare di dolore. Le persone non dicono la verità. Le promesse si sciolgono come neve al sole. Lo spazio si restringe. Le pareti si restringono sempre più attorno a te come le reti che accompagnano il tonno fino alla camera della morte della tonnara.

Abbi pietà di me, o Jahve,
perché io sono in angustia.
Si consuma per lo spasimo
Il mio occhio,
la mia stessa anima,
le mie viscere.

Sono stato dimenticato
come un morto, dal cuore,
sono diventato come una cosa perduta.

Chi mi darà le ali della colomba
per volare e riposare?

Ecco: fuggirei lontano
e dimorerei nel deserto.

Non c'è elezione, non c'è grandezza, non c'è sentimento, non c'è lealtà, non c'è onore, non c'è
libertà, non c'è amicizia, non c'è amore.

O me infelice,
straniero in Meshec
pellegrino tra le tende di Qedar!
E allora perché vivere in un mondo simile? Perché?

IV

Conversazione con Stefan Kaegi di Rimini Protokoll, gennaio 2021

Come nasce l'idea di Remote X?

Remote X di base è un lavoro sull'intelligenza artificiale. Solitamente siamo abituati a pensare all'intelligenza artificiale come a qualcosa di esterno all'essere umano, ma a ben guardare non è affatto così: si tratta invece di umani che predicono e programmano cose che potrebbero accadere ad altri esseri umani. In altre parole, l'intelligenza artificiale è un continuo interrogarsi su cosa è possibile prevedere. Si tratta di una domanda che si rivela particolarmente interessante per il teatro, arte che impiega la maggior parte del suo tempo nel tentativo di prevedere le abitudini del pubblico e le sue possibili reazioni, anche senza farlo concretamente agire o muoversi. Di fondo gli algoritmi lavorano allo stesso modo: cercano di prevedere dove una data persona sarà e come starà; propongono di comprare, di andare da qualche parte, di cambiare farmaci facendo dei pronostici. Il tentativo è dunque quello di creare una pièce immersiva e site specific nelle città: non è infatti prevista alcuna scenografia, ci sono due tecnici audio e uno scrittore che viaggiano con uno zaino in spalla pieno di materiali sonori che trasmettono per la città. Gli spettatori, perciò, non sono solo coloro che ci seguono con le cuffie, ma anche le persone che casualmente incontriamo lungo il percorso e che osservano la performance come una delle possibilità del comportamento umano. Quello che si verifica è una sorta di flash mob, una confusione di piani nel tentativo di produrre arte nello spazio pubblico.

Qual è stato il processo di scrittura della performance e quale lavoro sperimentale è stato messo in campo?

Il processo di ricerca ha preso avvio diversi anni fa, quando ci stavamo interrogando su che cosa significasse lavorare con una voce artificiale. Quest'ultima, tuttavia, non era propriamente un'intelligenza artificiale: si trattava di una voce registrata, le cui sillabe venivano tagliate e ricombinate insieme affinché potessero generare delle frasi *come se* fosse un umano. Non abbiamo perciò lavorato con un'attrice, ma solo con pezzi di testo e un programma di editing. Quello che si è sviluppato è stato un personaggio virtuale e sintetico, che tuttavia ammetteva empatia e un certo grado di identificazione, come se fosse un vero attore. Parallelamente andavamo a individuare diversi luoghi "cult" in diverse città, cercando di capire quali interrogativi un computer potrebbe

porci in relazione a certi spazi. Per esempio, nel caso ci si trovasse in un cimitero, un software ci chiederebbe perché non ci facciamo riparare, perché siamo tristi, perché non facciamo un upload di noi stessi. Lo stesso potrebbe avvenire nel caso di una chiesa o di un ospedale, tutti quei luoghi, insomma, nei quali emergono domande sul perché delle cose. Una volta identificati questi spazi, scriviamo diverse scene sulla base del contesto specifico e delle città: si può dire che le nostre performance sono sempre uguali al 60%, mentre mutano per il 40% in base al luogo e alla città in cui ci troviamo. Solitamente servono due settimane di lavoro in ogni diverso spazio: tendiamo ad andare tutti i giorni per molte ore negli stessi luoghi, alla ricerca di comportamenti e abitudini. Facciamo poi delle previsioni e le verifichiamo giorno per giorno. Si tratta dunque di scrivere una sorta di algoritmo in formato low-tech, ovvero senza un codice. In un secondo momento conduciamo delle prove, o meglio in questo caso li chiamiamo “beta-test”, per capire come reagiscono le varie categorie umane, dai giovani agli anziani, dai piccoli ai grandi gruppi. Dopo aver rilasciato una versione, cerchiamo di cambiare il meno possibile, ma spesso accade di dover riscrivere parti consistenti di algoritmo quando ci spostiamo da una città all'altra, o con il passare del tempo. È accaduto a Santiago del Cile, una città in costante mutamento: dopo cinque anni ci siamo perciò ritrovati a dover cambiare e riscrivere. Altre volte invece è necessario modificare la versione in base alle contingenze, come ora ci succede per via del distanziamento causa Covid.

La libertà dello spettatore durante la performance è nascosta nei margini delle regole o nella possibilità di dissenso nei confronti dell'intrattenimento?

Quando parliamo di libertà a proposito di teatro partecipativo, mi chiedo sempre quale sia la libertà di uno spettatore seduto nella platea di un teatro classico barocco. Mi rispondo nessuna: il pubblico deve stare seduto, immobile, in silenzio e al buio. In *Remote X* lo spettatore è lasciato apparentemente molto libero: può muoversi lontano dal segnale di trasmissione e sentire male; può correre oppure no; può rispettare le consegne o non farlo. Quello che cerchiamo di fare nella performance è di tratteggiare la sensazione di avere la totale libertà per poi rendersi subito conto di starne cedendo dei pezzi per alcune scelte che mi ritrovo a prendere. Guardando a un senso più ampio, infatti, la libertà è una questione enorme e particolarmente interessante. A questo proposito penso ai libri di Harari e alla tesi secondo la quale l'essere umano storicamente finge di volere la libertà. Ci siamo emancipati dalla religione, abbiamo acquisito la libertà di scegliere il sesso, di lottare contro le malattie avendo così speranze di vita più alte. Molte sono le nazioni e i popoli che ora si dichiarano democrazie, specie nella parte di mondo che si definisce “libera” (vedi l'America, fin dai tempi di G.Bush). A ben guardare, però, siamo costantemente inclini a un processo di

outsourcing, ovvero esternalizziamo in continuazione molte delle nostre decisioni a consulenti, a dottori, a programmatori, alle corporation, i quali ci rendono schiavi, facendoci lavorare per loro. Quello che l'uomo desidera, dunque, sembra essere solo un *sentimento di libertà*, ben diversa dalla libertà intesa dalla rivoluzione francese. Siamo forse più complessi e trasparenti, ma abbiamo abbandonato la libertà per l'efficienza; abbiamo optato per la crescita economica e tecnica, e per farlo scegliamo di sacrificare parte della nostra libertà. È chiaro che non critico del tutto la perdita di pezzi di libertà, anche perché io sono un teatrante e in quanto tale seduco le persone e le accolgo in una manipolazione temporale. Sebbene non si voglia forzare nessuno, è il teatro stesso a invitarci a seguire i suoi schemi di pensiero, a chiederci di identificarci con i personaggi. Il teatro partecipativo funziona allo stesso modo, coinvolgendo il pubblico attraverso esperienze multisensoriali. Gli spettatori si trovano così a dover cedere parte delle proprie libertà per entrare in un altro mondo. In questo periodo a causa della pandemia ci ritroviamo spesso rinchiusi nei nostri pattern di pensiero e comportamento, nelle nostre personali visioni, e non c'è nulla di più fastidioso di essere sottoposti agli algoritmi che consigliano di comprare la stessa cosa acquistata il giorno prima. C'è bisogno di altre opzioni, altri consigli e stimoli.

Siamo in un momento cruciale che ci impone di chiederci fino a che punto è possibile spingerci. Lo stesso vale per gli algoritmi. Quanto ci si può fidare dei suggerimenti di cui siamo bombardati? È chiaro che è bene fidarsi nella misura in cui qualcosa è giusto per sé, o secondo una scelta etica in relazione alla società. Nessuno, ovviamente, quando viene invitato a gettarsi dai nostri ponti si butta per davvero.

Molti associano il nostro lavoro a Brecht, ma personalmente non concordo. Mentre il principio di base di Brecht era quello di porre lo spettatore *fuori* dal racconto, di *estraniarlo* in senso epico, la nostra idea in quanto Rimini Protokoll è di stampo aristotelico: ha a che fare, infatti, con le unità di tempo. Il nostro lavoro mette al centro l'immediatezza, l'assenza di metafore a favore della schiettezza: diciamo che una cosa accadrà e facciamo in modo che succeda. Utilizzando le tecniche digitali non intendiamo produrre alienazione, anzi cerchiamo di evitarla, perché in fondo le tecnologie non nascono per generare straniamento, quanto per portare le cose distanti più vicine. In questo senso mi sento di dire che siamo aristotelici: siamo più vicini a processi di identificazione e immedesimazione, che di straniamento. Credo che il lavoro di Brecht fosse molto legato alle idee di naturalismo vigenti al suo tempo. Oggi, nell'era del "post-drammatico", le sue concezioni sono divenute senso comune. Riutilizzare le sue tecniche credo sia di fatto un'operazione materialista. È chiaro che da un punto di vista storico le intuizioni di Brecht hanno rivoluzionato il teatro e che la sua poetica è ancora fondamentale. Tuttavia penso che se vedessi i suoi spettacoli e potessi parlarci finirei per litigarci!

Da Remote X a Nachlass: assonanze e differenze

L'idea di caricare online una mente umana mi interessa perché desidero capire cosa comporta scomparire. Vorrei arrivare a conoscere che cosa significa fare qualcosa senza essere fisicamente in un posto specifico. Si tratta di una questione rilevante nel nostro particolare periodo storico, in cui abbiamo network internazionali ma non la possibilità di spostarci; in cui il codice generale delle relazioni è incontrarsi tramite Zoom cercando di sentirsi più vicini pur nella distanza.

Personalmente non credo che quest'ultima sia la soluzione ideale: si può delegare e portare le idee da qualche parte senza bisogno di esserci. Penso che trovarsi di fronte a questi "schermi" sia davvero frustrante per un teatrante, costretto a lasciare da parte tutti gli altri sensi. Esistono forme migliori di telepresenza o videoconferenza, e anche modi migliori di organizzare la nostra sparizione, come di fatto fanno i cimiteri. Si tratta di un'invenzione di un'epoca in cui tutti vivevano in uno stesso luogo e c'era di desiderio di lasciare una traccia. *Nachlass*, dunque, vuole fare in modo che le persone possano sopravvivere: sei delle otto intervistate ora sono morte, sono andate via, non vivono più nella presenza di quel progetto. Eppure qualcosa della loro eredità resta, residui delle loro idee e intenzioni sopravvivono perché alla fine della loro vita quelle persone insieme a me hanno potuto "mettere in scena" un'esperienza, un processo che permette che qualcosa accada fra persone presenti in quel dato momento. Questo ragionamento non arriva fino all'esoterico, ovvero non penso che le persone esistano solo nel momento in cui vengono pensate. Ho letto troppo Wittgenstein per crederlo! C'è chi ritiene si possa fare sopravvivere la coscienza. Forse dentro a *Remote X* esiste una siffatta linea sotterranea, ma si tratta di un lavoro scritto da un punto di vista di una coscienza artificiale, non è quello che penso io. Quelli che confidano che le macchine potranno salvare – oltre a tutti i nostri dati – anche le nostre coscienze, supportano una tecnoreligione che circola fra programmatori di computer, fra euforici e tecnoentusiasti.

Farci percepire come comunità e collettività è uno degli obiettivi del teatro da sempre: noi Rimini Protokoll non siamo né gli ultimi né i primi a riconoscere e percorrere questa strada. *Perform rituals together*: solo così possiamo credere, sperimentandolo, che esista quella cosa chiamata società, e non solo le bolle dei nostri network.

Conversazione con Stefano Pasquini e Paola Berselli del Teatro delle Ariette.

Dicembre 2020.

Come avete scritto e qual è stato il processo che vi ha portato a scegliere gli episodi che compongono il vostro spettacolo “Teatro da mangiare?”? Come avete composto nel tempo quella che poi è diventata la sua forma definitiva?

Stefano Pasquini: *Teatro da mangiare?* è uno spettacolo di montaggio che assembla materiali assolutamente non teatrali. Niente di quello che abbiamo messo nello spettacolo è stato creato per lo spettacolo, se non – e questo è abbastanza evidente – la mia parte da “conversatore”, quando racconto al pubblico cosa stiamo facendo in scena e cosa mangeremo. Ma anche quella parte è stata costruita in modo non convenzionale, cioè non è mai stata scritta. Voglio dire: sono a tavola con gli spettatori, se devo parlare della farina e del grano voglio poterlo fare come se stessi conversando con degli amici. Poi, certo, nel tempo il racconto ha preso una sua forma più definita, ma nessun pezzo è stato scritto appositamente per quello spettacolo. Abbiamo ripescato ciò che avevamo già.

Paola Berselli: C’è da dire che alcuni pezzi provengono comunque da lavori teatrali sempre incentrati sull’autobiografia. Fino a quel momento stavamo lavorando in maniera un po’ frammentaria ma è da questa frammentarietà che viene fuori parte del materiale utilizzato.

S.P.: Uno di questi lavori si intitola *Quella luce dei giorni di vento*, una sorta di scheletro del nostro racconto autobiografico che in parte è poi confluito in *Teatro da mangiare?*.

P.B.: Subito prima avevamo fatto *Fratelli d’Italia*, che consideriamo propedeutico a *Teatro da mangiare?*, ma senza la presenza del cibo. Era uno spettacolo sull’Antigone in cui abbiamo iniziato a innestare il discorso dell’autobiografia.

S.P.: La scena della “Carta d’identità” in *Teatro da mangiare?*, in cui Ferro (Maurizio Ferraresi) si presenta al pubblico, viene proprio da *Fratelli d’Italia*. Nasce dal fatto che, essendo presente in Antigone un discorso sulle armi, avevamo pensato che ognuno dei partecipanti potesse raccontare di sé e del suo rapporto con queste. Quando prima ho parlato di “materiali non teatrali” non intendevo

dire che non fossero pensati anche per il teatro, ma che provenivano da contesti diversi. Per esempio il primo pezzo dello spettacolo – *Nell'autunno dell'89* – era nato per un progetto presentato al Premio Scenario che si chiamava *Argini*, un racconto di famiglia. *La Lettera alla mamma* è invece stata scritta da Paola nel '99 durante un laboratorio di scrittura autobiografica condotto da Giancarlo Sissa. Oppure il frammento preso da *Lo Straniero* di Camus lo avevamo già usato in *Questa luce dei giorni di vento* e abbiamo deciso di inserirlo proprio perché ci sembrava potesse tendere un filo rosso col precedente lavoro.

Tornando al processo che ci ha portato alla creazione, la verità è che nell'aprile del 2000, terminati i lavori nel deposito, dovemmo scegliere l'evento che avrebbe inaugurato il teatro – non volevamo fare un nostro spettacolo. Qualche tempo prima avevamo visto *Teatro No* di Armando Punzo e decidemmo di inaugurare proprio con quello. La mattina dopo lo spettacolo, come sempre accadeva, io e Paola ci mettemmo in cucina per preparare da mangiare agli ospiti dell'agriturismo – lavoro che allora ci permetteva di sostenere le attività teatrali. Dopo un po' ci raggiunsero anche Armando Punzo e Cinzia De Felice, che avevamo ospitato per la notte, con i quali ci mettemmo a chiacchierare del più e del meno. Mentre si parlava, a un certo punto Armando disse: «La vostra storia è davvero particolare. Perché non venite a raccontarla al festival di Volterra?». Sapeva che lavoravamo sull'autobiografia e, nel guardarci fare le tagliatelle, aggiunse: «Sarebbe bello che lo faceste mentre...».

P.B.: Fu lui a suggerirci questa strada. Magari sarebbe arrivata lo stesso, chi lo sa, ma è stato lui a buttarla lì così per la prima volta.

S.P.: Ricordo che ero felicissimo, mi piaceva l'idea di poter fare qualcosa che non fosse esattamente "teatro".

P.B.: Io un po' meno – lo dico sempre agli spettatori che ce lo chiedono – perché pensavo: se devo tornare al teatro facendo una cosa che faccio già da dieci anni come le tagliatelle... allora preferisco di no! Così lasciammo cadere l'invito, certi che anche loro nel frattempo se ne sarebbero dimenticati. Invece dopo circa un mese Cinzia ci chiama per chiederci di raggiungerli a Volterra. A quel punto siamo partiti.

S.P.: Da un lato c'erano tutti questi pezzi autobiografici che avevamo raccolto negli anni e dall'altro questa specie di compito che ci era stato affidato: raccontare la nostra storia facendo le tagliatelle. Ci siamo immaginati che durante la preparazione arrivano degli amici – gli spettatori –, si siedono a

tavola e, mentre lavoriamo, raccontiamo loro alcuni frammenti della nostra vita. Una parte molto forte del racconto è legata alle azioni della tavola, nelle quali emerge la componente autobiografica più vera e inspiegabile, quella che ognuno di noi si porta addosso scritta sul corpo. In quei gesti – stendere, tagliare, muovere le mani sulla pasta – si nasconde una verità che parla al di là di te. Anche la parola parla di te, ma è la ricostruzione di un reale che ognuno vede a suo modo.

Ricordo che all'inizio, forse per il fatto che eravamo noi stessi ad accogliere gli spettatori e a preparare il cibo in scena, la gente disorientata si chiedeva se lo spettacolo fosse già iniziato, oppure alla fine ci domandava come avevamo fatto a provarlo in quella forma. In effetti prima del debutto lo spettacolo non lo avevamo mai provato, sapevamo solo che lo avremmo fatto in un granaio con un tavolo da ping-pong alla luce di una lampadina.

P.B.: Questo lavoro è nato dalla necessità di raccontare i cambiamenti profondi della nostra vita – una cosa che in quegli anni aveva forse più valore di adesso. È iniziato tutto con la scoperta dell'autobiografia, del lavoro di introspezione. La richiesta di Armando ha acceso in noi qualcosa che era già presente ma non aveva ancora trovato una forma definita. Una forma che io considero rivoluzionaria: un piano unico in cui tutti sono presenti insieme. L'abbiamo trovata senza esserne troppo consapevoli: per noi il tavolo era prima di tutto il luogo su cui fare le tagliatelle. All'interno di questa struttura il nostro ruolo cambiava, diventavamo officianti. E i racconti autobiografici, ancora un po' letterari, entrando in contatto con la forma del rito, non ci appartenevano più, si distaccavano da noi e dalla nostra vita. Quando leggevo la *Lettera alla mamma*, anche grazie allo straniamento della parrucca che indossavo, non ero più Paola ma qualcun altro.

S.P: Ogni volta che ci chiedevano da quanto tempo provavamo lo spettacolo io rispondevo: da almeno dieci anni, da quando abbiamo cominciato a fare le tagliatelle. Anche se forse sarebbe più corretto dire da quarant'anni. Nella motivazione della giuria per l'assegnazione del Premio Ubu che abbiamo ricevuto c'era scritto: «Per la capacità di aver imbandito una autobiografia generazionale». Ed effettivamente molte delle esperienze che hanno contraddistinto la nostra vita accomunano un po' tutta la nostra generazione, almeno quella con un certo vissuto politico: l'abbandono della città per la campagna, la scelta dell'agricoltura biologica, l'idealità.

Il 28 giugno del 1999 cominciammo con le nostre mani a costruire un teatro che poi abbiamo inaugurato l'8 aprile del 2000. Terminati i lavori l'impressione fu di aver compiuto l'impresa più grande della nostra vita. Ecco perché abbiamo deciso di raccontarla: è un soggetto sempre vero, il

cuore profondo dell'autobiografia. Nel nostro lavoro il "soggetto" non viene mai costruito, a mutare semmai è il modo di raccontarlo.

P.B.: Dopo *Teatro da mangiare?* abbiamo iniziato a lavorare con maggiore consapevolezza sull'autobiografia. Era come se tutta la nostra vita fosse finita sotto una lente di ingrandimento, come se i momenti di passaggio più significativi – i lutti, i dolori, gli appuntamenti – fossero improvvisamente diventati condivisibili. Così la morte di mia madre divenne il lutto per definizione, quello che accade nella vita di tutti.

S.P.: Anche ne *L'estate.fine*, fatto a Santarcangelo, tutte le azioni in scena provenivano da momenti della nostra vita quotidiana, come l'atto di coltivare un campo. Sono gesti che aprono una prospettiva carica di immagini.

P.B.: La verità contenuta in quei gesti è enorme. Anche se apparentemente naturali, una volta portati dentro la struttura del teatro diventano molto più forti, quasi mitici, dei gesti-base. Ad esempio, dopo che Pasqui aveva iniziato a scavare la fossa e vangava non si vedeva più Pasqui che lavora in campagna: quell'azione diventava un archetipo. Questo livello di verità lo raggiungi solo se porti in scena un'attività che fai tutti i giorni ed è grazie a questa reiterazione che poi, quando lo riproponi in teatro, il gesto rimane vero nella sua finzione.

S.P.: Negli anni abbiamo portato avanti un lavoro parallelo a quello prettamente teatrale, che ci ha permesso di fare nuove scoperte. La scrittura diaristica, per esempio – poi confluita in *Matrimonio d'inverno* – non nasce in funzione dello spettacolo. Quando morì il padre di Paola, dopo un lungo periodo di malattia dovuto all'Alzheimer, ci siamo trovati nella sua vecchia casa in cui erano conservate delle agende che usava come diari. Sfogliandoli ci siamo accorti che in corrispondenza dell'inizio della malattia le pagine hanno cominciato a ripetersi, ovvero c'era scritta sempre la stessa cosa.

P.B.: Sì, per due anni lui ha ricopiato un'unica pagina – sempre la stessa! – riempiendola di semplici azioni quotidiane. Era malato ma gli piaceva molto scrivere, l'ha fatto fino a quando la malattia gliel'ha permesso. Questa cosa ci colpì molto.

S.P.: Non ricordo il momento preciso ma a un certo punto ci siamo detti: «Perché questo inverno non scriviamo un diario? Dal 21 dicembre al 21 marzo».

Prima di allora non ne scrivevate?

P&S: No, non in questa forma puntuale.

S.P.: Sempre quell'anno, nel 2008, Le Channel di Calais, dove eravamo stati già nel 2005 con *Teatro da mangiare?*, ci propose di fare una residenza. La prima volta che siamo stati lì dovevano ancora terminare i lavori di ristrutturazione – era un vecchio macello ripensato per diventare centro culturale con atelier di prova, librerie, ristoranti ecc. – e noi ce n'eravamo già innamorati. Il direttore ci contattò proponendoci di curare la programmazione dello spazio per tutto il mese di marzo. Lo abitammo per quaranta giorni portandoci dietro anche i nostri animali, e invitammo altri artisti con i loro spettacoli. Poi, quando ad aprile tornammo a casa era in noi viva la sensazione di essere come andati a morire sulla spiaggia di Chalet. Tutto quello sforzo produttivo, insieme al lutto di suo padre, ci aveva lasciato un vuoto dentro. Sentivamo il bisogno di ricominciare: così arrivato l'inverno iniziammo a scrivere ciascuno il suo diario. Pur avendoli terminati nel marzo successivo, solo dopo diversi mesi li rileggemmo per la prima volta. È nata così l'idea di farne uno spettacolo: leggere un diario seduti attorno a un tavolo mentre cuciniamo i tortellini.

P.B.: La scelta dei tortellini si legava al ricordo di mio padre, a un episodio accaduto quando lui era già malato. Una sera mi disse che aveva voglia di mangiare tortellini per cena. Noi per soddisfare la sua richiesta decidemmo, molto semplicemente, di comprarli al supermercato. Mio padre li mangiò con piacere dicendo che erano buonissimi. In quell'occasione, ridendo, ci siamo detti: «Non c'è più nessuno che li prepara, ormai, bisogna che iniziamo a farli noi».

S.P.: Questa ripartenza è stata come un nuovo matrimonio; per questo abbiamo chiamato lo spettacolo *Un matrimonio d'inverno*. Ricordo che la prima volta l'abbiamo fatto proprio qui, in questa stanza.

P.B.: Ricordo che qualcuno stava seduto lì, in quell'angolo, a guardare.

S.P.: Durante lo spettacolo io e Paola venivamo a sederci qui. Dopo esserci vestiti in modo elegante iniziavamo a prepararci: io mi facevo la barba, lei si truccava, mentre su quei ganci stavano appesi gli autentici abiti del nostro matrimonio. Fines, un amico, parlando dello spettacolo una volta ci ha

detto: “Mi è sempre piaciuta un sacco quella scena in cui vi arrampicate sulla parete per prendere i vestiti del vostro matrimonio...”. *(ridendo)* Questa cosa non è mai successa.

P.B.: Capita spesso che a teatro le persone vedano delle cose che in realtà non ci sono, le immaginano, semplicemente. In quel momento ti rendi conto che è lo spettatore a creare lo spettacolo.

È il potere visionario scaturito dall'incontro tra la mente e il racconto.

P.B.: Esatto, si attiva nello spettatore un processo creativo parallelo a quello che compiono gli attori in scena.

S.P.: Per questo motivo creiamo lavori in cui ci sono poche immagini. Alcuni artisti, come Romeo Castellucci, riescono a costruire spettacoli attraverso immagini forti, che parlano in modo potente; tanti altri invece realizzano soltanto dei “bei quadri”. Io preferisco sottrarre l’immagine alla scena, perché, se c’è dell’altro nel lavoro, l’immaginazione dello spettatore si attiverà molto di più.

P.B.: Non c’è un unico punto focale ma tanti, come nella vita. Questo permette a ogni spettatore di vedere il proprio spettacolo, anche inventandosi cose che non ci sono.

S.: Durante l’ultima scena di *Teatro da mangiare?*, per esempio, spesso capitava che gli spettatori si lamentassero perché non sentivano bene cosa diceva Maurizio. Da un lato perché il suo pezzo era tratto da un poema, caratterizzato quindi da un linguaggio poetico più difficile da cogliere, dall’altro perché recitava sottovoce, seduto tra gli spettatori: era normale che non arrivasse omogeneamente a tutti. In quel momento noi facevamo le tagliatelle volgendo le spalle al pubblico e venendo a mancare un centro della scena gli spettatori finivano per guardarsi tra di loro con uno stato d’animo incerto. Ma è esattamente come nella vita: c’è sempre qualcosa che ci sfugge e che nessuno ci spiega. A teatro puoi fare esperienza di qualcosa che ti coinvolge e allo stesso tempo ti lascia così, in sospenso.

P.B.: Questo dà la possibilità a chi guarda di lavorare con l’immaginazione. In *Teatro da mangiare?* c’è un momento in cui, mentre Pasqui racconta la storia del mulino, io e Maurizio posiamo delle foglie nei piatti degli spettatori. Questi due elementi, la dolcezza delle foglie e il racconto di Pasqui,

non erano originariamente connessi tra loro, ma è inevitabile che nella percezione dello spettatore si compenetrino.

S.P.: Un esempio simile riguarda la “Lettera alla mamma”: mentre Paola recitava il suo pezzo avevamo deciso che Ferro si sarebbe messo a schiacciare le nocciole. Era un modo per sfruttare la sua presenza nello spazio in vista della successiva preparazione del pesto. Solo andando in scena ci siamo resi conto che la gente percepiva un rapporto stringente tra le sue parole, piene di pathos, e il suono delle nocciole che si rompono.

P.B.: Il gesto di Maurizio dava ritmo all’intera scena.

S.P.: E noi ce ne siamo accorti attraverso gli occhi del pubblico. In questi momenti si comprendono quali sono le esigenze dello spettatore: chi guarda ha bisogno di spazio per poter tracciare, colorare delle linee. Se tu riempi tutto puoi anche fare un lavoro molto intelligente ma non scatterà l’empatia, quella si innesca quando lo spettatore trova un posto in cui collocarsi.

P.B. Se occupi tutto lo spazio creativo lo spettatore rischia di sentirsi sopraffatto da quello che vede.

Leggendo mi sono imbattuto, a proposito di Matrimonio d’inverno, in questa frase: «L’ho tagliato e ritagliato». Volevo chiedervi: quali sono le cose del proprio vissuto che non si possono dire, che vengono eliminate nella composizione dello spettacolo? Magari perché non generano catarsi o perché troppo intime, dolorose – questo lo lascio dire a voi. Perché alcune cose non restano?

S.P.: È una cosa molto difficile da stabilire. In *Matrimonio d’inverno* abbiamo seguito un principio base: non riscrivere nulla. Piuttosto che riscriverli tagliavamo i pezzi che non ci convincevano. I diari sono nati separatamente tanto che, quando abbiamo iniziato a costruire lo spettacolo, non era chiaro come avremmo gestito tutto il materiale. Alla fine decidemmo di farli confluire in un unico testo, per essere pronunciati da una sola voce, quella di Paola. Gli unici cambiamenti che abbiamo apportato riguardavano i soggetti: dove avevo scritto “mio fratello” Paola sostituiva con “il fratello di Pasqui”. I miei interventi in scena invece sono stati scritti a posteriori, perché erano frutto di una riflessione sul diario.

P.B.: Quando lavoriamo a uno spettacolo la prima cosa che eliminiamo sono le considerazioni: cerchiamo di togliere tutto ciò che esprime delle valutazioni sui fatti, prediligendo la scrittura come azione.

S.P.: Cerchiamo di essere il più possibile “etici”, lasciando che le cose parlino da sole. Poi più in generale direi che leviamo quello che non funziona.

P.B.: Per me è importante sottolineare che è questa quotidianità dilatata che, entrando nella scrittura, dà un ritmo preciso al testo – che poi è l’elemento che deve rimanere, anche dopo i tagli delle parti ridondanti. Quando si scrive è meglio non pensare a cosa rimarrà e cosa invece andrà sacrificato, per non incorrere in una scrittura concettuale che non possiede il ritmo vissuto e dilatato del quotidiano.

S.P.: Il nodo centrale, secondo me, è quello dell’autocensura. Mi rendo conto che esistono cose di cui non riesco a scrivere: ovvero quelle che sento di non poter pronunciare davanti ad altre persone. Accade con quella parte del mio vissuto che non so ancora gestire, perché il problema forse è che, una volta nominate, le cose esistono e bisogna farci i conti.

P.B.: È lo stesso problema che sto vivendo adesso con il mio nuovo testo *Muri. Autobiografia di una casa* (una sorta di proseguimento di *Trent’anni di grano* – che era l’autobiografia di un campo – e al quale seguirà un terzo capitolo *Due. Autobiografia di un teatro*). Nello scrivere attraverso i luoghi pian piano scoperchi la tua vita; dopo che una cosa viene nominata inizia a esistere, sì, ma in un'altra forma. E allora ti chiedi quanto bisogna andare a fondo nelle cose: il non-detto non è una bugia, ma una verità che non vuoi far sapere al mondo.

S.P.: L’autobiografia è la ricerca di una sincerità impossibile. Partiamo tutti da questa consapevolezza: il nostro è un tendere alla sincerità. È importante ammettere a se stessi che certe cose non è possibile raccontarle. Chi ascolta il tuo racconto forse capisce che ci sono dei “pezzi di bosco” in cui non è stato portato, ma in qualche modo li può vedere lo stesso. Per questo quando lavoriamo sul testo cerchiamo di non dire troppo, perché più aggiungi dettagli meno chi legge sarà interessato. È una promessa allo spettatore: «vedrai almeno il doppio di quello che ho detto».

Cosa succede quando tutto questo diventa replica? Rileggendo le lettere del vostro libro, mi sono accorto che anche io ho vissuto questa sensazione: che le cose stessero accadendo lì per la prima

volta – poi ci pensi e ti chiedi chissà quante altre volte è già avvenuto. Come ci si rapporta a quella verità che passa e che a noi sembra sempre ricostruita sulla scena? E soprattutto in che modo è ricostruita sulla scena?

P.B.: Il contesto in cui si svolgono i nostri spettacoli porta a ritrovare la stessa forza e la stessa intensità a ogni replica. Mi riferisco alla vicinanza con gli spettatori, che sono presenti come lo siamo noi. Non c'è il “mio” spazio, il “mio” palcoscenico, lo spazio è di tutti, siamo tutti allo stesso livello.

S.P.: *Teatro da mangiare?* è un organismo vivente che funziona nella ripetizione. Un po' come accade in cucina: quante volte eseguiamo le stesse ricette? Possono venire più o meno bene ma superano il singolo perché appartengono a tutti.

P.B.: Poi è così tanto forte la percezione che hai degli spettatori che ogni replica è sempre diversa: basta un gruppetto di persone disattento e la relazione muta completamente. Allo stesso modo ci arriva la forza positiva che il pubblico emana, che ci investe mentre officiamo il rito. E lì è inevitabile mettersi a piangere. Quando inizio a dire «cara mamma avrei voluto...» – parole universali che appartengono a tutti – vedo sempre che si smuove qualcosa negli occhi degli spettatori. È questa pulsazione che a sua volta mi smuove e fa scaturire il pianto.

S.P.: È una protesi della biomeccanica, non avviene solo attraverso il tuo corpo: se ti apri verso gli spettatori, e loro pure si aprono verso di te, insieme innescate questo meccanismo. Non c'è niente di psicologico, è pura azione. Aggiungo anche che esiste un lungo atto iniziale che gli spettatori non vedono e che io chiamo “mantra”: la nostra preparazione allo spettacolo. Dura tutta la giornata e consiste nel prendere confidenza con lo spazio, nel concederci del tempo per noi. Inoltre direi che nella relazione con gli spettatori è intrinseca una certa dose di pericolo. Se in sala qualcuno si mette a fare il cretino è un fatto dannoso per l'attore: potrebbe bloccarlo e non fargli proseguire lo spettacolo. In questo tipo di relazione sei costretto a stare sempre attento, come quando si attraversa un filo sospeso su uno strapiombo.

P.B.: Nel nostro teatro non ci è concesso di ripeterci.

S.P.: C'è da dire che il concetto di “ripetizione” nella società di oggi sconta una considerazione più negativa di quella che merita. Tutte le strade meditative, le preghiere, come anche l'apprendimento

sportivo, sono basate sulla ripetizione. È quello che riesce a portarti a un altro livello di percezione, è quello che ti fa raggiungere il piacere. Chi cucina con le mani, chi fa teatro deve provare il piacere di scoprire ripetendo. Mi rendo conto che è anche una questione di tempo...

P.B.: Bisogna avere calma e tempo affinché le cose accadano.

S.P.: Come spettatore sento il bisogno di guardare un teatro che mi faccia sentire come davanti a un evento sportivo, cioè che, pur nella ripetizione, sia sempre qualcosa di estremamente vivo. Chi guarda l'azione in scena dovrebbe potersi stupire del fatto che quella cosa sta accadendo davvero davanti ai suoi occhi.

VI

Intervista a Kepler-452 (Paola Aiello, Enrico Baraldi, Nicola Borghesi). Ottobre 2019.

Se adesso doveste ripercorrere e ripensare il processo di scrittura – inteso in senso ampio – di questo lavoro, mi piacerebbe chiedervi: quali sono le origini dello spettacolo Il giardino dei ciliegi?

Nicola Borghesi: *Il giardino dei ciliegi* è nato qua, attorno a questo tavolo.

Enrico Baraldi: Ancora prima, però, c'è stato un momento, dopo aver visto lo spettacolo <age> di CollettivO CineticO, in cui ci siamo detti: «... e se questa cosa di portare in scena dei non-attori incontrasse un testo?». È lì che è nato tutto.

E voi lì avevate già fatto La rivoluzione è facile se sai come farla e La rivoluzione è facile se sai con chi farla?

Enrico Baraldi: Sì, era il periodo in cui guardavamo tutti gli spettacoli dei Rimini Protokoll, ci eravamo appassionati alla loro ricerca. Poi Nicola aveva appena fatto la Biennale...

N. B.: A Venezia avevo seguito un laboratorio con Crimp dove, parlando del *Giardino dei ciliegi* di Čechov, aveva detto questa frase un po' lapidaria: «*Il Giardino dei ciliegi* è un testo sulla memoria». Allora abbiamo pensato: la memoria è una cosa che hanno tutti, quindi è una cosa che può coinvolgere ogni persona.

E.B.: Da lì abbiamo cominciato a leggere *Il giardino dei ciliegi*, a studiarlo, facendo come prima cosa un esercizio di analisi del testo per trovare l'azione drammatica, il protagonista, l'antagonista, il coro. Poi è arrivata l'idea di estrapolare delle tematiche che riguardavano nello specifico alcuni personaggi e le loro linee narrative, al fine di isolarle, cristallizzarle e metterle a confronto con la nostra realtà. Abbiamo seguito, per esempio, la linea narrativa di Ljubov' e Gaiev, o quella di Lopachin, guardando il testo dal loro punto di vista, interrogandoci sulle loro relazioni con i luoghi. La dualità che esiste nel testo di Čechov tra personaggi e luoghi è diventata il nostro principio d'ingaggio. Abbiamo così iniziato a fare delle ricerche sui "luoghi dell'anima", su spazi reali e sulle

persone che li hanno abitati, sul rapporto instaurato tra queste due polarità; soprattutto per quanto riguarda quei luoghi minacciati da drastici cambiamenti socioeconomici o politici.

La formulazione di quest'idea di "principio d'ingaggio" in cosa consiste e quando è diventata un procedimento operativo di Kepler?

N.B.: È nel nostro precedente spettacolo, *La rivoluzione è facile se sai con chi farla*, che abbiamo iniziato a parlare di principio d'ingaggio. Volevamo ragionare su cosa significa essere rivoluzionari e su cos'è la rivoluzione. "Che cos'è?" è una domanda la cui risposta può essere molto banale, dunque ci è sembrato più stimolante chiederci "chi consideriamo veramente rivoluzionario, e perché?". Questo è stato il nostro "principio d'ingaggio", perché poteva portarci più lontano e soprattutto farci vedere veramente quelle persone. Forse il principio d'ingaggio risponde a sua volta alla volontà di rendere concreta, tangibile e materica un'idea, come se le idee potessero comparire in scena sotto forma di corpi.

N.B.: .. le quali si concretizzano in un corpo. I corpi possono portare in scena delle idee, non semplicemente perché le raccontano, ma perché hanno impressi addosso i segni della vita che hanno condotto, e quindi delle idee che hanno più o meno coltivato e abbracciato. Poi dopo c'è stata la fase delle interviste...

Quindi avete fatto prima una mappa dei luoghi della città, che era Bologna fin dall'inizio?

Paola Aiello: Sì. Tra le persone che abbiamo contattato all'inizio c'era anche lo street artist Blu, perché eravamo nel periodo immediatamente successivo alla cancellazione dei suoi murali. Intanto stavamo anche conducendo un breve laboratorio intorno al *Giardino dei ciliegi*, e Nicola, che aveva da poco intervistato Giuliano e Annalisa Bianchi al Galaxy, ha iniziato a raccontare di quest'incontro ai partecipanti. Subito ci siamo resi conto di come anche solo narrare la storia dei Bianchi accendeva una miccia drammaturgica potentissima: « ho parlato con un signore che vive in un luogo dove sono stati convogliati tutti gli sgomberati di Bologna, che faceva l'accalappia-piccioni e adesso di tutto quello che aveva è rimasta solo una pistola...».

N.B.: Prima ancora di arrivare ai Bianchi c'è stata però una fase in cui ogni giorno in sala ci raccontavamo a vicenda quello che avevamo visto durante le nostre ricerche su strada. In genere ci

davamo delle regole per costringerci a farlo in modo non-quotidiano, come l'obbligo di usare la rima baciata oppure privandoci completamente della parola – da questo esercizio è poi nata la scena del caminetto.

Lavorando in questo modo c'è sempre un momento in cui ti rendi conto che stai girando a vuoto, che le intuizioni non sono più forti come sembravano all'inizio: a quel punto soffriamo tantissimo. Ma poi arriva la scrittura propriamente detta, che diventa il risultato di tutte queste esperienze: l'improvvisazione e il lavoro in sala si scoprono finalmente utili e propedeutici alla drammaturgia. C'è stato quindi un momento, durante le prime fasi del lavoro, in cui avevamo raccolto tantissimo materiale, compresa la storia dei Bianchi, e abbiamo iniziato a costruire una specie di mappa che si sarebbe poi tradotta in una messinscena stranissima in cui tutto sarebbe stato mescolato insieme.

P.A.: A quel punto abbiamo cominciato a raccontare alle persone a noi vicine di tutti gli incontri fatti fino a quel momento. Le interviste, il materiale raccolto, il *Giardino dei ciliegi*, e alla fine la storia dei Bianchi era sempre quella su cui ci concentravamo di più. Non avevamo ancora avuto il coraggio di ammettere a noi stessi che avremmo lavorato su un solo racconto, e che la storia dei Bianchi sarebbe stata la nostra storia.

N.B.: Ci sembrava di fare un torto agli altri.

P.A.: Esatto, ci sembrava che non fosse giusto.

N.B.: Però tutti ci dicevano: “vogliamo sapere di questi piccionari matti”.

P.A.: Ci dicevano: «ci interessa di loro, diteci di loro». Così ci siamo dati un compito di scrittura suddiviso in tre momenti fondamentali: la prima volta che abbiamo incontrato i Bianchi, il “giardino dei ciliegi”, ovvero la visita in casa loro, e il pranzo insieme. I tre monologhi che ne sono derivati, in particolare gli ultimi due, sono poi diventati il perno su cui abbiamo costruito tutto il resto.

N.B.: Da lì abbiamo aggiunto altro materiale: la storia di Giuliano e Annalisa non si presta molto alla sintesi, in essa è presente una complessità di riferimenti ipertestuali che portano verso il *Giardino* ma non solo. C'erano troppe occasioni da cogliere, e da un certo punto di vista è una storia che non sta in piedi se non è articolata bene...

P.A.: E poi c'era tutta la linea dei figli che abbiamo escluso.

N.B.: E c'era tutta la linea degli altri personaggi del *Giardino dei ciliegi*. C'erano una serie di cose belle ma inutili. Quindi all'accumulo di una quantità infinita di materiale è seguita una fase di armonizzazione e pulizia.

E.B.: In quella fase non ero presente, ma andavo spesso a seguire le prove e a un certo punto la mia impressione è stata che più si entrava a fondo nelle cose più si perdeva una visione lucida su di esse. Il lavoro stava diventando inaccessibile da parte di chi non era pienamente immerso in quel materiale, così ci siamo resi conto che bisognava correggere il tiro, anche a costo di sacrificare qualcosa.

N.B.: Inoltre in questa prima fase i grandi assenti dal punto di vista della scrittura erano proprio Giuliano e Annalisa.

P.A.: Il trauma dello sgombero era molto recente e quindi ci avevano chiesto espressamente di non essere coinvolti nel racconto dei fatti. Da qui è nata l'idea di far interpretare loro solo *Il giardino dei ciliegi*, lasciando quindi a noi il compito di raccontare la loro storia, tenendoli fuori dal processo di narrazione o di riscrittura della loro vicenda biografica.

E.B.: Abbiamo debuttato a Bologna all'Oratorio di San Filippo Neri, poi abbiamo fatto una replica improbabile a Capo d'Arno, nelle Marche, chiamati da Vittorio Lauri in una stagione teatrale di questo piccolo paesino di provincia. Dopodiché ci siamo trovati a parlare con Claudio Longhi per una produzione ERT. *Il giardino dei ciliegi* era lo spettacolo più forte che avevamo ma sentivamo tutti che si trattava di un frutto ancora acerbo, da considerarsi più uno studio che un lavoro finito. Così abbiamo deciso di riprendere in mano il progetto e portarlo in un contesto che ci avrebbe offerto delle possibilità economiche maggiori.

I Bianchi erano già in scena al San Filippo Neri?

N.B.: Sì, facevano soltanto l'ingresso vestiti da russi, la scena con Beppe Attanasio – poi sostituito da Lodo Guenzi – della vendita del giardino, la lista degli animali e poche altre scene.

E.B.: Quando abbiamo avuto la certezza che *Il giardino dei ciliegi* sarebbe stato prodotto da ERT è iniziata una seconda fase di lavoro. Siamo andati in una casa di campagna appartenente alla famiglia di Nicola per una residenza artistica, con noi (me, Nicola e Paola) c'erano la video-maker che ci ha seguito in quei giorni, Giuliano, Annalisa e, per la prima volta, Lodo, che aveva visto lo spettacolo all'Oratorio ed era interessato a far parte del progetto – nel frattempo l'altro attore non lavorava più con noi. Abbiamo ricominciato ad analizzare il testo ed è stato fondamentale parlare di azione drammatica e di sottotesto con persone al di fuori dell'ambito teatrale.

Avete dunque fatto il classico lavoro a tavolino della compagnia di prosa.

E.B.: Sì, perché quando fai un lavoro a tavolino si creano quelli che noi chiamiamo i correlativi oggettivi: ovvero delle relazioni tra un fatto reale, come un'esperienza personale, e il testo. In questo modo Giuliano e Annalisa avevano la possibilità di condividere con noi il loro materiale biografico attraverso la relazione con il testo di Čechov.

N.B.: E nel nostro caso lo facevamo non per costruire un immaginario utile all'attore per entrare nel personaggio ma per trovare del materiale da mettere in scena.

P.A.: In quell'occasione sono emerse tutte le cose che sarebbero in seguito confluite nel monologo finale di Annalisa, ovvero il racconto delle serrature cambiate, degli animali rimasti lì, di Giuliano costretto a caricare i cavi sul furgone... tutto quel materiale è emerso durante l'analisi del testo.

N.B.: Dal punto di vista metodologico durante la residenza non è stato elaborato niente di scritto, però abbiamo parlato a lungo, mettendo insieme un materiale che era ormai appannaggio di tutti. Il ponte tra quel momento e lo spettacolo è stato il lavoro in sala, nel quale ci tornavano in mente le cose dette in precedenza.

E.B.: Infatti quando siamo tornati in sala prove al Teatro Comunale Laura Betti di Casalecchio di Reno abbiamo chiesto ad Annalisa di raccontarci ancora la storia dello sgombero, chiedendole questa volta di soffermarsi sull'immagine del pappagallo.

N.B.: Il compito per lei era, partendo da quell'immagine, cercare di ricostruire una cosa che non ricordava più...

E.B.: E mentre parlava noi registravamo. Abbiamo registrato il suo racconto e poi sbobinato per estrapolarne il testo.

Mi raccontate l'ingresso di Lodo Guenzi nello spettacolo?

P.A.: Quando è entrato Lodo, ricordo che il problema maggiore è stato trovare il punto d'incontro tra lui, i Bianchi e *Il giardino dei ciliegi*.

N.B.: E Lopachin.

P.B.: E Lopachin, soprattutto. Lui aveva cominciato a scrivere un monologo sulla prima volta in cui era stato da FICO, parlandone come di un luogo del commercio della natura ma restando sempre fuori dal discorso, al sicuro. È stato difficile riuscire a trovare il suo "punto di crisi".

N.B.: Anche con Lodo si è poi verificata un'ipertrofia di materiale. Ha cominciato a tirare fuori una serie di ganci personali fin quando nelle improvvisazioni è uscita la questione «io sono un borghese». Lì abbiamo capito che il gancio era quello: a noi mancava strutturalmente un contraltare rispetto a Giuliano e Annalisa, perché né FICO né Lopachin erano realmente in scena. Ci è stato chiaro, nel procedere dell'improvvisazione di Lodo, che il contraltare non era la "anonima economia enogastronomica" che pian piano si impadronisce della città, così come in Čechov il contraltare non è la "anonima sgomberi", ma Lopachin. Abbiamo capito che Lodo poteva essere un buon rappresentante di questa voracità. Lodo poteva essere portatore di una visione del mondo che gli appartiene come appartiene a tutti noi, che ha a che vedere con la fame, con il desiderio di affermarsi e di lasciare il segno.

Una cosa che ho notato, che è un procedimento tecnico, è la presenza di una sorta di principio narrativo che vi permette di raccontare quello che è avvenuto come se fosse un reportage delle prove ma è, allo stesso tempo, una sorta di ripercorrere un diario intimo di quello che succedeva in alcuni momenti. Se racconti qualcosa che è successo per davvero a qualcuno, si genera un momento scenico vero, per quanto replicato. Qual è l'origine di questo procedimento, è una cosa che avete progettato, l'avete trovata, l'avete pensata vedendola, costruita a tavolino...?

N.B.: Per me nasce col primissimo spettacolo *La rivoluzione è facile se sai con chi farla*, in cui intervistavo le persone e poi mi concedevo mezz'ora di tempo per scrivere la loro storia e riconsegnarla, dato che poi non le avrei più riviste. In questa necessità di sintesi mi sono trovato a mio agio. Credo che abbia a che fare con lo scappare dal terrore della pagina bianca, con il privilegiare l'intuizione a discapito della forma raffinata che può venire in un secondo momento. Si dice che "cogliere il guizzo" era il modo di procedere che aveva anche Čechov – seppure in modo completamente diverso.

P.A.: In quel lavoro era importante il tempo condiviso, la scrittura immediata doveva tener conto non soltanto della storia da raccontare ma anche dell'incontro nel quale era nata. Quindi vi rientravano due piani temporali diversi, che è una caratteristica che adesso fa parte della nostra scrittura: ovvero raccontare quando sono accadute le cose, quando le abbiamo ripercorse e cosa succedeva mentre le ripercorrevamo.

N.B.: Uno degli effetti di questo processo, da un punto di vista prettamente attoriale, è che spesso ti ritrovi a pronunciare delle parole e a chiederti a cosa servano; poi venti, trenta, settanta repliche dopo, in scena, capisci che cosa significava quel determinato dettaglio. Ci sono alcune cose nel testo che ancora oggi non abbiamo capito del tutto. Nel *Giardino dei ciliegi* io comincio dicendo «... anche se di bambini qua non ce n'è più da un pezzo, l'ultimo che c'era si è affogato, proprio qua, nel giardino dei ciliegi». Ed è una cosa che suona bene ma una volta che la dici ti dimentichi che cosa vuol dire. Poi magari, dopo un po' di repliche, scopri che vuol dire un'altra cosa che ha a che fare con quel momento che stai vivendo, ma non perché "un classico è sempre attuale", ma perché «un anno, due, tre, cinque anni fa parlavo di una cosa che mi è accaduta senza sapere cosa significava».

A Paola: come è cambiato il tuo modo di recitare e di essere attrice?

P.A.: Ci ho ragionato molto ultimamente e non so se mi è facile risponderti. Comincerei col dire che negli ultimi cinque anni è cambiato tutto, sia per quanto riguarda il nostro modo di fare teatro che per quanto riguarda il mio modo personale di stare in scena. Lo vedo anche in Nicola, non è una cosa che riguarda solo me. Questo cambiamento è iniziato quando abbiamo deciso di lavorare insieme, perché già ne *La rivoluzione è facile se sai come farla* – che è il nostro spettacolo più "classico" – c'era in germe quello che è diventato poi un elemento centrale di questo cambiamento: ovvero non lavorare su un personaggio in senso stretto, non cercare di trovare una forma fisica che

restituisca un'altra identità rispetto alla nostra. È anche cambiato, ovviamente, il rapporto con la scrittura, perché lavorare su un testo che si produce nel corso delle prove è completamente diverso dal prendere in mano una drammaturgia, analizzarla e restituirla in scena. Lavorare su una drammaturgia in fieri ha a che fare con il portare in scena un processo di tempo e di confronto fra due momenti diversi uniti da una linea di durata. Ogni volta che sono in scena sento di essere nel presente, come non mi era mai capitato prima, e mi sento di essere nel presente proprio perché c'è un continuo confronto con qualcosa che è stato vissuto in un altro presente – una rievocazione di momenti che non sono mai esattamente gli stessi, perché il ricordo trasfigura tutto, ma che rimangono pur sempre quelli. E fra questi due istanti, quello che ricorda e quello che è ricordato, c'è tutto ciò che è successo nel frattempo, che non entra volontariamente nella restituzione verbale ma che tuttavia esiste, perché ogni volta il confronto è diverso. Quindi c'è un lavoro sul tempo molto personale, perché si tratta dei miei ricordi, ma allo stesso tempo collettivo, perché viene vissuto pubblicamente in contemporanea con le altre persone presenti in sala: gli spettatori e i miei compagni di scena.

Per quanto riguarda poi il cambiamento determinato dal lavoro con i non-professionisti, con Giuliano e Annalisa – Annalisa in particolare! – c'è la questione del cercare di lavorare sempre di più per sottrazione, di spogliarsi dalle tante maschere che sono in parte dei cliché, a cui si impara a rinunciare già in accademia quando si lavora sui personaggi, e in parte invece hanno a che fare con il tuo essere in pubblico anche fuori dalla scena. Maschere che nella vita di tutti i giorni mantengo molto più che in teatro perché mi sento meno sicura. Non è un lavoro così semplice perché si accompagna alla necessità di non crearsi dei grossi appigli: se a un certo punto mi deconcentro e perdo quella linea sottile di rapporto con il tempo su cui sto lavorando, non ho più niente a cui aggrapparmi, ma è l'unica possibilità che mi rimane. Per esempio la scena che faccio insieme ad Annalisa nel *Giardino dei ciliegi*, la prima volta che l'abbiamo fatta è stata una rivelazione. Annalisa non aveva alcun bisogno di lavorare su Ljubov' per cercare di capire chi dovesse rappresentare e in che modo, lei semplicemente stava in quelle cose e accettava che ci stessi anch'io con lei. Per me quella è stata la più grande lezione di teatro, dal punto di vista attoriale, che abbia mai avuto e probabilmente non ce ne sarà una uguale. Sento di essere molto lontana dal riuscire a fare questo, anche perché non so se esiste una cosa al mondo con cui ho un rapporto paragonabile a quello che lei ha con il giardino dei ciliegi, però so dove andare piano piano a cercare. Quando lavori con attori non professionisti devi cercare di smettere di fare l'attore, devi sapere dove li porti in ogni momento, assumerti la responsabilità di condurli, ma al tempo stesso devi abbandonare tutte le ricerche formali e il tentativo di essere “bravo” a cui hai sempre lavorato.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (1986), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Mucchi Editore, Modena.
- AA. VV. (1999), *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo*, Ubulibri, Milano.
- AA. VV. (2010), *Incontri: Nero su bianco live > “Fine”: Cosmesi | Babilonia Teatri*, in “Altre Velocità”, luglio (<https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/19/santarcangelo-40/28/2010/104/incontri-nero-su-bianco-live/492/fine-cosmesi-babilonia-teatri.html>, consultato il 28 marzo 2021).
- AA. VV. (2016), *Abitare il mondo. Trasmissione e pratiche*, catalogo de Biennale Danza, La Biennale Di Venezia (28-30 giugno 2013, Venezia).
- AA. VV. (2017), *Domini Public di Roger Bernat, specchio dell’uomo per ripensare il teatro*, in “Bologna Teatri”, 14 aprile (<http://www.bolognateatri.net/2017/04/14/domini-public-di-roger-bernat-specchio-delluomo-per-ripensare-il-teatro/>, consultato il 14 dicembre 2020).
- AA. VV. (2018), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di nuovo teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri, Genova.
- AA. VV. (2019) *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Akropolis Libri, Genova.
- ACCA F. (2011), *Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico*, in “Prove di drammaturgia” n. 1/2011
- AIME M. (2019), *Comunità*, Il Mulino, Bologna.
- ALLEGRI L. (2012), *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Bari.
- ALONGE R. (1974), *Teatro e società nel Novecento*, Principato, Milano.
- ANTONACI M., LO GATTO S (2017) (a cura di), *Iperscene 3: Anagor, Codice Ivan, CollettivO CINETIC O, Opera, Alessandro Sciarroni*, Editoria&Spettacolo, Spoleto.
- ARIELLI E. (2016), *Farsi piacere. La costruzione del gusto*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- ARRIGONI N. (2018), *OVERLOAD - concept e regia Sotterraneo*, in “ww.sipario.it”, 15 settembre 2018 (<https://sipario.it/recensioniprosao/item/11835-overload-concept-e-regia-sotterraneo.html>, consultato il 26 aprile 2021).
- ARTAUD A. (1964), *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000).
- ALONZO G., PONTE DI PINO O. (2017), *Dioniso e la nuvola. L’informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, Franco Angeli, Milano.

- ANGELINI F. (2017), *Un ravennate all'Inferno: una non-recensione*, in "RavennaeDintorni.it", 01 giugno (<https://www.ravennaedintorni.it/cultura/2017/06/01/un-ravennate-allinferno-non-recensione/>, consultato il 23 aprile 2021).
- ATTISANI A. (a cura di) (1980), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2018), *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Celid, Torino.
- AUGÉ M. (2008), *Où est passé l'avenir?*, Seuil, Paris (trad. it. *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Elèuthera, Milano, 2009).
- AUSLANDER P. (1999), *Liveness*, Routledge, London-New York.
- BALZOLA A., MONTEVERDI A. M. (2004), *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano.
- BARBA E. (1993), *La canoa di carta*, Società editrice Il Mulino, Bologna.
- BARBA E., SAVARESE N. (1996), *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce.
- BARTOLETTI R., PALTRINIERI R. (2012), *Consumo e prosumerismo in rete. Processi di creazione di valore*, in «Sociologia della comunicazione» n. 43.
- BARTOLUCCI G. (1968), *La scrittura scenica*, Lerici, Roma.
- BAUMAN Z. (2011), *Culture in a Liquid Modern World*, Polity Press Ltd, Cambridge (trad. it. *Per tutti i gusti. La cultura nell'età dei consumi*, Laterza, Bari 2016).
- BECK J. (1972), *The Life of Theatre, City Lights*, San Francisco (trad. it. *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Einaudi, Torino, 1975).
- BECK J., MALINA J. (1982), *Il lavoro del Living Theatre: materiali 1952-1969*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano.
- BENE C. (1995a), *Opere*, Bompiani, Milano.
- ID. (1995b), *Il senso della critica*, in "Il Patalogo", n. 18.
- BENTIVOGLIO L. (1985), *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano.
- BERNAT R., DUARTE I. (2009), *Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Edizioni Centro Párraga, CENDEAC y Elèctrica Produccions, Regió di Murcia.
- BETTETINI G., DE MARINIS M. (1977), *Teatro e comunicazione*, Guaraldi, Firenze-Rimini.
- BETTIN G. (1992), *L'erede. Pietro Maso, una storia dal vero*, Feltrinelli, Milano.
- BISHOP C. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, London (trad. it. *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Roma, 2015).

- BOAL A. (1974), *Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*, Ediciones de la flor, Buenos Aires (trad. it. *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Feltrinelli, Milano, 1977).
- BONINI T. (2019), *Contro l'engagement, cercasi audience disperatamente*, in “www.chefare.com”, 12 febbraio (<https://www.che-fare.com/audience-engagement-tiziano-bonini/>; consultato il 23 settembre 2020).
- BOCCIA ARTIERI G. (2012), *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Franco Angeli, Milano.
- BORTOLETTI F. (2007) (a cura di), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale*, numero monografico in “Culture Teatrali”, n. 16.
- BOURRIAUD N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon (trad. it. *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2000).
- ID. (2002), *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporaine*, Les pressess su réeel, Dijon (trad. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, postmedia books, Milano, 2004).
- BRECHT B. (1957), *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1962).
- ID. (1963), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Suhrkamp Verlag, Berlin (trad. it. *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, Einaudi, Torino, 1979).
- BROOK P. (1989), *The Shifting Point. Forty Years of Theatrical Exploration, 1946-87*, Bloomsbury Publishing Plc, London (trad. it. *Il punto in movimento (1946-1987)*, Ubulibri, Milano, 2005).
- BROCHENDORS BROTHERS (2016), *Perchè ho aiutato Blu a cancellare i suoi murali*, in «Graphic News», <https://www.graphic-news.com/stories/perche-ho-aiutato-blu-a-cancellare-i-suoi-murali-dai-muri-di-bologna> (consultato il 31 marzo 2021).
- BRUSA F. (2013), *Il controtempo della critica. Intervista a Piergiorgio Giacchè*, in “Altre Velocità” (<https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/3/vie-festival/41/2013/148/interviste/694/il-controtempo-della-critica-intervista-a-piergiorgio-giacche.html>, consultato il 23 maggio 2021).
- BUKOWSKI W. (2017), *Westworld alla Bolognese. Viaggio a #FICO, parco distopico farinettiano, prima puntata (di 2)*, in “Giap – Il blog di Wu ming”, 17 aprile, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2017/11/westworld-fico-1-di-2/> (consultato il 13 aprile 2021).
- CANZIANI R. (2008), *Un'Italia 'mostruosa' a Contatto*, “Il Piccolo”, 23 marzo.

- CAROZZI I. (2019), *L'uomo che cammina: pedinare Antonio Moresco a Milano*, in "Che Fare", 15 aprile (<https://www.che-fare.com/carozzi-uomo-cammina-moresco-milano/>, consultato il 20 marzo 2021).
- CASAGRANDE E., NICOLO' D. (2006), *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Ubulibri, Milano,
- ID. (2010), *Motus 991_011*, NdA Press, Rimini.
- CASI S. (2013), *Per un teatro pop. La lingua di Babilonia Teatri*, Titivillus, Corazzano.
- ID. (2017), *I pesci rossi di David Foster Wallace*, in "Casicritici", 7 novembre 2017 (<https://casicritici.com/2017/11/07/i-pesci-rossi-di-david-foster-wallace/>, consultato il 22 aprile 2021).
- CASI S., DI GIOIA E. (2012) (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- CASINI ROPA E., SCABIA G. (1978), *L'animazione teatrale*, Guaraldi, Firenze.
- CASTELLS M. (1996), *The Rise of the Network Society*, Blackweel, Oxford (trad. it. *La nascita della società in rete*, Egea, Milano 2002).
- CASTELLUCCI R. (2005), *Il sipario si alzerà su un incendio*, in "Altre Velocità" (<https://bit.ly/2Ugvpkb>, ultima consultazione l'11 novembre 2020).
- CHIAROMONTE L. (2015), *Se il grido del corpo racconta l'occupazione*, in "Il manifesto", 17 luglio 2015 (<https://ilmanifesto.it/se-il-grido-del-corpo-racconta-l'occupazione/>, ultima consultazione il 19 novembre 2020).
- CHINZARI S., RUFFINI P. (2000), *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvecchi, Roma.
- CRAINZ G. (2013), *Diario di un naufragio. Italia, 2003-2013*, Donzelli, Roma.
- CRUCIANI F. (2006), *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- CLÉMENT G. (2004), *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris (trad. it. *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, Macerata, 2005).
- DEL GAUDIO V. (2020), *Liveness. Presenza, immagine digitale e falsificazione*, in Andrea Rabbito (a cura di), *La cultura del falso. Inganni, illusioni e fake news*, Meltemi, Milano.
- DELNERO N. (2017), *Ritrovare la bellezza nell'abbandono. Il percorso di Clessidra tra le Dune di Chiatona*, 3 settembre, <http://www.paperstreet.it/ritrovare-la-bellezza-nellabbandono> (consultato il 30 marzo 2021).
- DE MARINIS M. (1982), *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

- ID. (1982b), *Capire il teatro: per una semiotica storica come epistemologia delle discipline teatrali*, in “Versus”, n. 33.
- ID. (1986), *Ricezione teatrale: una semiotica dell’esperienza?*, in “Carte Semiotiche”, n. 2.
- ID. (1987), *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Bompiani, Milano.
- ID. (1987b), *Dramaturgy of the spectator*, in “The Drama Review”, XXXI, n. 2.
- ID. (2001), *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La casa Usher, Firenze.
- ID. (2004), *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Bari.
- ID. (2008), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma (2^a ed. rivista e aggiornata).
- ID. (2011), *Il teatro dell’altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.
- ID. (2013), *Il teatro dopo l’età d’oro*, Bulzoni, Roma.
- ID. (2014), *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*, in “Annali Online Università degli Studi di Ferrara”, IX, n. 2.
- ID. (2015), *Lo spettatore al centro. Nuova teatrologia e Performance Studies*, in “Degrés”, XLIII, n. 161-162.
- ID. (2018), *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma.
- ID. (2020), *Per una politica della performance*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- DE MATTEIS S. (1991), *Lo specchio della vita*, Il Mulino, Bologna.
- ID. (2012), *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma.
- DERIU F. (2012), *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.
- DONATI L. (2012), *Forme della partecipazione. Da piazza Ganganelli a Tabarin Citadin*, in “Altre Velocità”, luglio 2012 (<https://cutt.ly/kgrPmMW>, consultato l’8 ottobre 2020).
- ID (2012b), *Credere nella finzione. Rafael Spregelburd*, in “Quaderni del Teatro di Roma”, n. 4, marzo 2012.
- ID (2018), *Un Giardino dei ciliegi a Bologna*, in “Doppiozero”, 19 aprile (<https://www.doppiozero.com/materiali/un-giardino-dei-ciliegi-bologna>, consultato il 20 settembre 2020).
- ID. (2019), *Il Nuovo Vangelo. Un oggetto teatrale non identificato*, in “Stratagemmi”, n. 40, pp. 187-195.
- D’ERAMO M. (2017), *Il selfie del mondo. Indagine sull’età del turismo*, Feltrinelli, Roma.
- D’URSO T., TAVIANI F. (1977), *Lo straniero che danza. Album dell’Odin Teatret 1972/77*, Cooperativa editoriale Studio Forma, Torino.

- ECO U. (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- EGGERS D. (2003), *The Circle*, Vintage Books, New York (trad. it. *Il cerchio*, Mondadori, Milano),
- EJZENŠTEIN S. (1998), *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia.
- FADDA A. (2016), *Fanny & Alexander; Discorso Grigio (2012) - presentazione*, in “«Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com” (<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/fanny-alexander-discorso-grigio-2012/fanny-alexander-discorso-grigio-descrizione-alice-fadda/>, consultato il 23 febbraio 2021).
- FALLETTI C., SOFIA G. (2011) (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- ID. (2012), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma.
- FANNY & ALEXANDER (2006), *Ada. Romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov*, Milano, Ubulibri.
- FERRARESI R. (2015), *Un “nuovo” nuovo teatro? I teatri degli anni Duemila dal punto di vista degli osservatori*, in “Culture Teatrali”, n. 24.
- ID. (2016), *Nuovi teatri crescono*, in “Doppiozero”, 11 febbraio (<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/nuovi-teatri-crescono>, consultato il 13 febbraio 2021).
- ID. (2017), *All’Inferno. Con le Albe, il teatro e la città*, in “Il tamburo di Kattrin”, 19 luglio (<https://www.iltamburodikattrin.com/recensioni/2017/inferno-albe/>, consultato il 20 luglio 2020)
- FIASCHINI F. (2015), *La scena medievale*, in Alonge R., Perrelli F., *Storia del teatro e dello spettacolo*, Utet, Torino, 2015.
- FIORE E. (2018), «*Il giardino dei ciliegi*», ovvero la felicità in comodato d’uso, in “Controscena”, 23 marzo (<http://www.controscena.net/enricofiore2/?p=4026>, consultato il 13 dicembre 2020)
- FISCHER-LICHTE E. (2004), *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo*, Carocci, Roma, 2014)
- FISHER M. (2009), *Capitalist realism: is there no alternative?*, Zero Books, Winchester (trad. it. *Realismo capitalista*, Nero Editions, Roma, 2008, p. 31).
- FO D. (1987), *Manuale minimo dell’attore*, Einaudi, Torino.
- FOFI G. (2009), *La vocazione minoritaria. Intervista sulle minoranze*, Laterza, Bari.
- ID. (2019), *L’oppio del popolo*, Eleuthera, Milano.

- FRATINI SERAFIDE R. (2018), *Liturgie dell'impazienza – Soglie dell'inazione. Le culture della partecipazione e la cultura come performance partecipativa*, in "Culture Teatrali", n. 27, pp. 227-257.
- ID. (2014), *Teoria de la relatividad*, in "Rogerbernat.info" (<https://rogerbernat.info/roger-bernat-3/>, consultato il 12 dicembre 2020).
- FRATTALI A. (2018), *Riflessioni su un continente che diventa palcoscenico: Home visit Europe di Rimini Protokoll*, in "Arabeschi", n. 11, gennaio-giugno 2018.
- FIORENTINO F. (2014), *Abecedario dei Rimini Protokoll*, in "Alfabeto2", 15 marzo (<https://www.alfabeto2.it/2014/03/15/rimini-protokoll/>, consultato il 20 dicembre).
- FOSTER WALLACE D. (1996), *Infinite Jest*, Little, Brown and Company, New York (trad. it *Infinite Jest*, Fandango Libri, Milano, 2000).
- GABRIELLI E. (2004), *Jiro Taniguchi: il cammino dell'uomo che cammina*, in "Lo spazio bianco", 09 febbraio (<https://www.lospaziobianco.it/cammino-uomo-cammina>, consultato il 24 gennaio 2021).
- GALLESE V. (2007), *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in "Culture Teatrali", n. 16.
- GALLESE V., GUERRA M. (2015), *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- GALLINA M., CARLINI R., PONTE DI PINO O. (2018) (a cura di), *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, Franco Angeli, Milano.
- GEMINI L. (2016), *Liveness. Logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, in "Sociologia della comunicazione", 51.
- ID. (2018), *Digitale incarnato. Mediologia di MDLSX di Motus*, in Amendola A, Del Gaudio V. (a cura di), *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*, Gechi, Milano.
- GIACCHÈ P. (1991), *Lo spettatore partecipante. Contributi per una antropologia del teatro*, Guerini Studio, Milano
- ID (2004), *L'altra visione dell'altro. Una equazione fra antropologia e teatro*, Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2004.
- ID. (2014), *TUTTI PER UNO Il pubblico e lo spettatore*, in "Kilowatt Festival Centro della Visione", luglio 2104 (<http://www.kilowattfestival.it/centro-della-visione>, consultato il 15 novembre 2020).

- GIOVANNELLI M. (2015), Remote Milano, in “Stratagemmi Prospettive Teatrali”, 20 settembre (<https://www.stratagemmi.it/remote-milano/>, consultato il 12 settembre 2020).
- ID. (2019), *Biografie politiche sulla scena contemporanea*, in “Letteratura e Letterature”, 13, pp. 67-76.
- GIUZIO A. (2013), *I meccanismi vitali del caso: <age> di Collettivo Cinetico*, in “Altre Velocità” (<https://www.altrevelocita.it/archivio/teatridoggi/5/baci-dalla-provincia/188/i-meccanismi-vitali-del-caso-age-di-collettivo-cinetico.html>, consultato il 30 aprile 2021).
- GOFFMAN E. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City, New York (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1969).
- GREGORI M. G. (2012), *Il discorso del presidente*, in “L’Unità”, 6 luglio.
- ID. (2015), *MDLSX. Uno “scandaloso” coming out teatrale*, in “Delteatro.it”, 16 luglio (<http://delteatro.it/2015/07/16/recensione-mdlsx-motus/>, consultato il 30 aprile 2021).
- GROTOWSKI J. (1968), *Towards a Poor Theatre*, Jerzy Grotowski and Odin Teatret Forlag, Holstebro (trad. it. *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 25).
- ID. (2007), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, la casa Usher, Firenze.
- GUARINO R. (2008) (a cura di), *Teatri luoghi città*, Officina Edizioni, Roma.
- GUIDUCCI M. G., *Babilonia Teatri*, in “Il Mucchio”, ottobre.
- GUCCINI G. (1999), *Dall’autobiografia alla storia*, in “Prove di drammaturgia”, V, n. 2 (ora in <https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/num19992/index.html>, consultato il 20 aprile 2021).
- ID. (2000a), *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in “Culture Teatrali”, n. 2/3, primavera-autunno.
- ID (2000b), *Nota a Le Albe alla prova di Jarry*, in “Culture teatrali”, n. 2/3, primavera-autunno.
- ID (2004a) (a cura di), *Per una nuova performance Epica*, numero monografico di “Prove di drammaturgia”, X, n. 1
- ID (2004b), *Il teatro narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità-che-si-fa-testo*, in “Prove di drammaturgia”, X, n. 1.
- ID. (2005a) (a cura di), *Ai confini della performance epica*, numero monografico di “Prove di drammaturgia”, XI, n. 2.
- ID. (2005b) (a cura di), *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Dino Audino Editore, Roma.
- ID. (2011) (a cura di), *Teatro/realità, linguaggi, percorsi, luoghi*, numero monografico di “Prove di drammaturgia”, XVII, n. 2, 2011.

- ID. (2013), *Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi*, in “Culture Teatrali”, n. 22.
- ID. (2018), *Il testimone reale a teatro*, in Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri, *FONTI ORALI E TEATRO Memoria, storia, performance*, AlmaDL, Bologna.
- ID. (2020), *La realtà scrive. Letture fluttuanti intorno a Salmagundi e Rumore di acque*, introduzione in Martinelli M., *Drammi al presente*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- GUCCINI G., MARELLI M. (2004) (a cura di), *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Le ariette libri, Castello di Serravalle.
- HAN B. C. (2013), *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Matthes & Seitz, Berlin (trad. it. *Nello sciame. Visioni del digitale*, Nottetempo, Roma 2015).
- ID. (2016), *Die Austreibung des Anderen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *L'espulsione dell'altro*, nottetempo Milano, 2017).
- HARAWAY D. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, North Carolina (trad. it. *Chthulucene*, Nero Editions, Roma, 2109).
- HAUG H., KAEGI S., WETZEL D. (2012), *Rimini Protokoll ABCD*, Theater der Zeit, Berlin.
- HELBO A. (1975), *Sémiologie de la représentation*, Complexe, Bruxelles (trad. it. *Semiologia della rappresentazione*, Liguori, Napoli, 1979.)
- ID. (2007), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli e Renata Molinari, la casa Usher, Firenze.
- IPPASO K. (2008), *Di bar in bar, di peggio in trash è il made in italy dal Nordest*, “Liberazione”, 16 marzo.
- KANTOR T. (1977), *Le théâtre de la mort*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne (trad. it. *Il teatro della morte*, Ubulibri, Milano, 2000).
- KEPLER-452 (2018), *Il giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso*, Luca Sossella Editore, Bologna.
- LAFFI S. (2014), *La congiura contro i giovani. Crisi degli adulti e riscatto delle nuove generazioni*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2015) (a cura di), *Crescere nonostante. Un romanzo di formazione*, Edizioni dell'Asino, Roma.
- LANTERI J. (2009), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo*, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, *Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, Editoria&Spettacolo, Roma.
- LAPINI L. (1977), *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano.
- LEGGE D. (2017), *Inferno delle Albe. L'altra metà del cielo siamo noi*, 13 luglio, in “Teatro e Critica” (<https://www.teatrocritica.net/2017/07/inferno-delle-albe-laltra-meta-del-cielo-siamo-noi/>, consultato il 18 marzo 2021).

- LEHMANN H. T. (1999), *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt/M (trad. it. *Il teatro post-drammatico*, Cue Press, Imola, 2017).
- LEOGRANDE A. (2008), *Uomini e caporali: Viaggio tra i nuovi schiavi nelle campagne del Sud*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2018), *Dalle macerie. Cronache dal fronte meridionale*, Feltrinelli, Milano.
- LEJEUNE P. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris.
- LÉVY P. (1994), *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris (trad. it. *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 2002).
- LO GATTO S. (2016), *Uomo cammina con me. DOM – e lo spazio che si fa luogo*, in “Teatro & Critica”, 15 luglio (<https://www.teatrocritica.net/2016/07/uomo-cammina-con-me-dom-e-lo-spazio-che-si-fa-luogo/>, consultato il 20 marzo 2021).
- MAGRIS E., PICON-VALLIN B. (2019) (dir), *Les Théâtres documentaires, Deuxième époque*, Montpellier.
- MANGO L. (2003), *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- ID. (2019a), *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma.
- ID. (2019b), *Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau*, in “Eastap Journal”, n. 1 (<https://journal.eastap.com/2019/01/25/form-and-politics-an-introduction-to-the-theatre-of-milo-rau/>, consultato il 28 mag. 2020).
- MANTELLINI M. (2018), *Bassa risoluzione*, Einaudi, Torino.
- MARIANI L. (2012), *Ermanna Montanari: fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano.
- MARIANI L., MELDOLESI C. (2010), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni di Leo de Berardinis a Bologna*, Titivillus, Corazzano.
- MARINO M. (2003) (a cura di), *Teatro da mangiare? Teatro delle Ariette*, le ariette libri, Castello di Serravalle.
- ID. (2011), *Prima delle tagliatelle fumanti*, in “Tuttoteatro”, anno II, n.10, 10 marzo, (<http://web.tiscali.it/learietto/stampa/tuttoteatro.htm>, consultato il 10 aprile 2021).
- ID. (2013), *Danzando tra i detriti del terremoto: Virgilio Sieni chiude il festival Vie con un capolavoro*, in “Boblog – Controscene”, 7 giugno (<http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2013/06/07/danzando-tra-i-detriti-del-terremoto-virgilio-sieni-chiude-vie-con-un-capolavoro/>, consultato il 21 maggio 2021).

- ID. (2015) *La danza che guarda maschere e realtà: su Disabled Theater di Jérôme Bel e Age di Collettivo CineticO*, in “Boblog – Controscene”, 01 febbraio (<http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2015/02/01/la-danza-che-guarda-maschere-e-realta-su-disabled-theater-di-jerome-bel-e-age-di-collettivo-cinetico/>, consultato il 30 aprile 2021).
- ID. (2017) (a cura di), *Teatro delle Ariette. La vita attorno al tavolo*, Titivillus, Corazzano.
- MARTINELLI M, MONTANARI E (2001), *Noboalfabeto, 21 lettere per la non-scuola*, in “Lo Straniero”, anno V, n. 19, dicembre.
- ID. (2014), *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Corazzano, Titivillus.
- MARTONE M. (2004), *Chiaroscuro, scritti tra cinema e teatro*, Bompiani, Milano.
- MAZZA GALANTI C. (2010), *Autofinzioni*, in “Minima et Moralia”, (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/>, ultima consultato il 23 settembre 2020).
- MAZZAGLIA R. (2015), *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- MAJORANA V. (2020), *Fanny & Alexander. Profilo*, in “Arabeschi”, n. 15, gennaio-giugno (<http://www.arabeschi.it/fanny-alexander-profilo/>, consultato il 28 aprile 2021).
- MEDRI L. (2015), *MDLSX di Motus è Trouble Theatre!*, in “Teatro e Critica”, 4 settembre, (<https://www.teatroecritica.net/2015/09/mdlsx-di-motus-e-trouble-theatre/>, consultato il 13 aprile 2021).
- MEI S. (2012), *Gli Anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in “Annali Online di Ferrara – Lettere”, VII, 2 (<http://annali.unife.it/lettere/article/view/598>, ultima consultazione: 31 marzo 2021).
- ID. (2015) (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, numero monografico in “Culture Teatrali”, n. 24.
- MELDOLESI C. (1984), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze.
- ID. (1986), *Ai confini del teatro e della sociologia*, in “Teatro e Storia”, n. 1.
- ID. (1987), *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
- ID. (2002), *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in “Teatro e Storia”, n.s., n. 33.
- MENNA R. (2016), *Mdlsx. Perché uno spettacolo diventa cult*, in “Doppiozero”, 17 novembre 2016 (<https://cutt.ly/RgrPZc6>, consultato l'8 ottobre 2020).
- METITIERI T. (2020), *La fine del mito dei neuroni specchio*, in “Il tascabile”, 26 novembre (<https://www.iltascabile.com/scienze/neuroni-specchio/>).
- MEYERCHOL'D S. (1962), *La rivoluzione teatrale*, a cura di G. Crino, Editori Riuniti, Roma.

- ID. (1977), *L'Ottobre teatrale 1918 – 1939*, Introduzione e cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano.
- MNOUCHKINE A. (2005), *L'art du présent. Entretien avec Fabienne Pascaud*, Plon, Paris.
- MOLINARI R., VENTRUCCI C. (2000) (a cura di), *Certi prototipi di teatro. Fanny & Alexander; Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino*, Ubulibri, Milano.
- MOROZOV E. (2011), *The Net Delusion. The Dark Side of Internet Freedom*, PublicAffairs, New York (trad. it. *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, Codice Edizioni, Torino 2011).
- MONTANINO F. (2006) (a cura di), *Marco Martinelli. Monade e coro*, Editoria&Spettacolo, Roma.
- NANNI A. (2009) (a cura di), *Teatri del tempo presente. Dieci progetti per la nuova creatività*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- ID. (2010), *Non solo soli, cercando di evitare i calcinacci*, Rassegna Fuoristrada, Teatro Comunale Ferrara, dicembre, libretto di sala.
- NOVELLI L. (2019), *Cristo risorge per dare dignità agli ultimi: il Nuovo Vangelo di Milo Rau a Roma*, in “PAC – Paneacquaculture.net” (<http://www.paneacquaculture.net/2019/10/16/cristo-risorge-per-dare-dignita-agli-ultimi-il-nuovo-vangelo-di-milo-rau-a-roma/>, consultato il 12 agosto 2020).
- OLIVA L. (2002), *Il corpo fragile. Virgilio Sieni / Ritratti*, in “Doppiozero”, 3 aprile (<https://www.doppiozero.com/node/1504>, consultato il 21 aprile 2021).
- ID. (2015), *Fessurazioni, archeologie, pieghe, trasmissioni. Conversazione con Virgilio Sieni*, in “Altre Velocità” (<https://www.altrevelocita.it/archivio/incursioni/28/nelle-pieghe-del-corpo/46/2015/168/articoli/797/fessurazioni-archeologie-pieghe-trasmissioni-conversazione-con-virgilio-sieni.html>, consultato il 26 aprile 2021).
- PALAZZI R. (2012), *Discorso double face*, in “Il sole 24 Ore”, 23 settembre.
- ID. (2014), *Passeggiando fra le tombe con Rimini Protokoll*, in “Delteatro”, 31 ottobre (<http://delteatro.it/2014/10/31/rimini-protokoll-remote-milano/>, consultato il 21 dicembre 2020).
- PANARARI M. (2010), *L'egemonia sottoculturale. L'Italia da Gramsci al gossip*, Einaudi, Torino.
- PANDOLFI V. (1954), *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari.
- PASCARELLA M. (2017), *Racconti su un attore operaio. Luigi Dadina nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano.
- PAVIS P. (1980), *Dictionnaire du théâtre*, Les Éditions sociales, Paris (trad. it. *Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna, 1998).
- PEDULLÀ C. (2015), *Lo spet-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat*, in “Antropologia e teatro”, n. 6.

- ID. (2016), *FFF/Roger Bernat: il volto inaspettato della partecipazione*, in “Stratagemmi”, 24 novembre (<https://www.stratagemmi.it/fffroger-bernat-il-volto-inaspettato-della-partecipazione/>, consultato il 14 dicembre 2020).
- PENNINI F. (2012), *Andare a teatro è pericoloso*, in “Altre Velocità” (<https://www.altrevelocita.it/archivio/teatridoggi/11/la-qualita-dellaria/162/andare-a-teatro-e-pericoloso-francesca-pennini.html>, consultato il 30 aprile 2021)
- PERISSINOTTO L. (2004), *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Carocci, Roma.
- PERRELLI F. (2015), *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma.
- PESCE M. D. (2018), *Marco Martinelli. Un drammaturgo corsaro*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- PETRUZZIELLO M. (2007) (a cura di), *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Editoria&Spettacolo, Roma.
- ID. (2012) (a cura di), *Aksè: vocabolario per una comunità teatrale*, Arboreto Edizioni, Mondaino.
- PITTOZZI E. (2006), *Le regole dell'attrazione: meta-fiction e post-post-dramma. Conversazione con Enrico Casagrande e Daniela Nicolò*, in “Art'ò”, n. 22, inverno.
- ID. (2011), *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in “Culture Teatrali”, 21, 2011, pp. 107-127.
- ID. (2017), *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata.
- POCOGNICH A. (2019), «*Se siete venuti per vedere un attore, siete nel posto sbagliato*». *Uncanny Valley di Rimini Protokoll*, in “Teatro & Critica”, 15 maggio (<https://www.teatroecritica.net/2019/05/se-siete-venuti-per-vedere-un-attore-siete-nel-posto-sbagliato-uncanny-valley-di-rimini-protokoll/>, consultato il 20 dicembre 2020).
- PONTE DI PINO O. (1988), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, La casa usher, Firenze.
- PONTREMOLI A. (2008) *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Bari.
- ID. (2012), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet, Torino.
- ID. (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del terzo millennio*, Laterza, Bari.
- PONTREMOLI A., VENTURA G. (2019) (a cura di), *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano.
- PORCHEDDU A. (2017), *L'inferno in città del Teatro delle Albe*, in “Gli stati generali”, 25 giugno (<https://www.glistatigenerali.com/teatro/linferno-in-citta-del-teatro-delle-albe/>, consultato il 23 aprile 2021)
- ID. (2018), *QUANTO È FICO QUEL GIARDINO*, in “Gli Stati generali”, 6 aprile (https://www.glistatigenerali.com/agricoltura_teatro/quanto-e-fico-quel-giardino/, consultato il 13 dicembre 2020).

- ID. (2019), *SI CONSUMA A ROMA LA RISURREZIONE DEL CRISTO NERO*, in “Gli Stati Generali”, 11 ottobre (<https://www.glistatigenerali.com/teatro/si-consuma-a-roma-la-risurrezione-del-cristo-nero/>, consultato il 20 ottobre 2020).
- PORCHEDDU A., FERRARESI R. (2010), *Questo fantasma. Il critico a teatro*, Titivillus, Corazzano.
- PRADIER J. M. (1997), *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle – XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- QUADRI F. (1967), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll., Einaudi, Torino.
- ID. (1996), *La solitudine del critico*, in AA. VV., *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*, atti del convegno (Milano, 2-3 dicembre 1996), Milano, Lupetti.
- ID. (2008), *Dateci anche oggi un po' di idiozia*, “La Repubblica”, 17 marzo
- RAGANELLI G. (2020), *Das Neue Evangelium*, in “Quinlan”, (<https://quinlan.it/2020/09/06/das-neue-evangelium-the-new-gospel/>, consultato il 25 dicembre 2020)
- RANCIÈRE J. (2008), *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, Paris (trad. it. *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma, 2018).
- RAU M. (2018), *Globaler Realismus / Global Realism: Goldenes Buch I / Golden Book I*, Verbrecher Verlag, Berlin (trad. it. *Realismo globale*, Cue Press, Imola, 2019).
- ID. (2019a), *Il diario di Milo Rau: “Vi racconto il sud Italia, dove giro un film su Gesù”*, 11 settembre (<https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-basilicata-diario-italiano-gesu>, consultato il 15 dicembre 2020).
- ID. (2019b), *Milo Rau: l'ultima pagina del diario italiano*, in “Gli Stati Generali”, 6 novembre (<https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-lultima-pagina-del-diario-italiano>, consultato il 15 dicembre 2020).
- REMOTTI F. (1996), *Contro l'identità*, Laterza, Bari.
- RIZZOLATTI G., SINIGAGLIA C. (2006), *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- RUFFINI F. (1985), *Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, in «Versus», n. 41, maggio-agosto.
- ID. 1978, *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma.
- RUFFINI P., VENTRUCCI C. (1996), *Mappa degli ultimi teatri (I gruppi 90)*, in “Il Patalogo”, n. 19, Ubulibri, Milano.
- RUFFINI P. (2015) (a cura di), *Ipercorpo. Spaesamenti nella scena contemporanea*, Editoria & Spettacolo, Roma.

- SACCHETTINI R. (2008), *Non è un paese per giovani*, in “Lo Straniero”, nn. 98-99, agosto-settembre.
- ID. (2009), *Guardando il pubblico*, in “Altre Velocità” (<https://www.altrevelocita.it/archivio/teatridoggi/11/la-qualita-dellaria/67/guardando-il-pubblico.html>, consultato il 14 dicembre 2020).
- ID. (2012), *La realtà a teatro. Domande aperte all'ultima stagione*, in “Lo straniero”, N. 184, ottobre.
- ID. (2015), voce *Rimini Protokoll* in Enciclopedia Italiana Treccani, IX appendice ([https://www.treccani.it/enciclopedia/rimini-protokoll_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/rimini-protokoll_(Enciclopedia-Italiana)), consultato il 20 dicembre 2020).
- ID. (2016), *Storie e gesti. Incontro con Virgilio Sieni*, in “Altre Velocità” (<https://www.altrevelocita.it/archivio/teatridoggi/3/interviste/381/storie-e-gesti-incontro-con-virgilio-sieni.html>, consultato il 23 aprile 2021).
- ID. (2018), *Ebeti e contenti con Overload*, in “Gli Asini”, 4 aprile (<https://gliasinirivista.org/ebeti-contenti-overload/> consultato il 26 aprile 2021).
- ID. (2020), *Cinema, immagine e letteratura: Fanny & Alexander e i suoi dispositivi scenici*, in “Arabeschi”, n. 15, gennaio-giugno (<http://www.arabeschi.it/fanny-alexander-profilo/>, consultato il 28 aprile 2021)
- SAGNET I. (2012), *Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso*, Fandango Libri, Roma.
- ID. (2015), *Ghetto Italia. I braccianti stranieri tra capolarato e sfruttamento*, Fandango Libri, Roma.
- SAVO R. (2016), *Nei paesaggi del reale con Rimini Protokoll*, in “Biennale Theatre Community”, 5 agosto (<https://biennaletheatrecommunity.wordpress.com/2016/08/05/stefan-kaegi-paesaggi-del-reale-rimini-protokoll/>, consultato il 20 dicembre)
- SCABIA G. (1973), *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma.
- SCARPELLINI A. (2018), *Milo Rau, Histoire(s) du théâtre con Decalogo*, in “Doppiozero”, 22 novembre (<https://www.doppiozero.com/materiali/milo-rau-histoire-s-du-theatre-con-decalogo>, consultato il 17 dicembre 2020).
- SCATTINA S. (2018), «Sono un'attricetta bionda, che vuoi che capisca!» *Silvia Calderoni tra teatro, cinema e moda*, in “Arabeschi”, n. 12, luglio-dicembre (<http://www.arabeschi.it/72-sono-unattricetta-bionda-che-vuoi-capisca-silviacalderoni-tra-teatro-cinema-e-moda-/>, consultato il 23 marzo 2021).
- SCHECHNER R. (1968), *La cavità teatrale*, De Donato, Bari.

- ID. (2002), *Performance Studies - An Introduction*, Routledge, London (trad. it. *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, Cue Press, Imola, 2018).
- ID. (2018). *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, a cura di A. Jovicevic, Bulzoni, Roma.
- SCHINO M. (2018), *Spettatore, spettatori, pubblico*, in “Mimesis Journal”, 7, 2, pp. 123-144.
- SCREPIS V (2018), *I teatri degli anni Duemila*, in “Mimesis Journal”, 7, 2, 2018.
- SERRAZANETTI F. (2016), *Lo sguardo e il passo, seguendo l'uomo che cammina*, in “Stratagemmi Prospettive Teatrali”, 25 luglio (<https://www.stratagemmi.it/lo-sguardo-e-il-passo-seguendo-luomo-che-cammina/>, consultato il 20 marzo 2021).
- SHIELDS D. (2010), *Reality hunger: a Manifesto*, Knopf, New York, (trad. it. *Fame di realtà*, Roma, Fazi Editore, Roma 2010).
- SIENI V. (2013), *Trois Agoras Marseilles. Art du geste dans la Méditerranée*, a cura di A. Leogrande, Maschietto Editore, Firenze.
- SIMONETTI G. (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna.
- SITI W. (2006), *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino.
- ID. (2013), *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Milano.
- SOFIA G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma.
- SPREGELBURD R. (2014), *Il teatro, la vita e altre catastrofi*, Bulzoni, Roma.
- SULLAM S. (2016), *MDLSX*, in “Stratagemmi Prospettive Teatrali”, 16 marzo (<https://www.stratagemmi.it/mdlsx/>, consultato il 28 aprile 2021).
- SZONDI P. (1956), *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2000).
- TAVIANI F. (1995), *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- TANIGUCHI J. (1999), *L'uomo che cammina*, Panini Comics - Planet Manga, Modena.
- TEATRO DELLE ALBE (2000), *Jarry 2000. Da Perhindérion a I Polacchi*, Ubulibri, Milano.
- ID. (2008), *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta (1998-2008)*, Ubulibri, Milano.
- TREU M. (2007), *Coro per voce sola. La coralità antica sulla scena contemporanea*, in “Dioniso”, n.s. VI.
- TOMASELLO D. (2003) *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- ID. (2009), “*Sud continentale*” e “*Scuola siciliana*”: tessere per un mosaico, in “*Prove di drammaturgia*”, XIV, n. 2.

- ID. (2014), *Eduardo e Pirandello. Una questione «familiare» nella drammaturgia italiana*, Carocci, Roma.
- ID., (2016) *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma.
- TOMASSINI S. (2014), *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in “Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni, Anno V, n. 5.
- TOFANO S. (1965), *Il teatro all’antica italiana*, Rizzoli, Milano.
- TURKLE S. (2011), *Alone Together*, Basic Books, New York (trad. it. *Insieme ma soli. Perché ci aspettiamo sempre più dalla tecnologia e sempre meno dagli altri*, Codice, Torino 2012).
- TURNER V. (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York (trad. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986)
- UBERSFELD A. (1977), *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris, 1977 (trad. it., *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma, 2018).
- VALENTI C. (2010) (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Titivillus, Corazzano.
- ID. (2018), *Scenari del terzo millennio. L’osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, Titivillus, Corazzano.
- VALENTINI V. (2013), *Reality trend*, in “Alfabeto2», numero 26, anno III, febbraio.
- ID. (2020), *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma.
- WEBER L. (2007), *Soluzioni immaginarie per un teatro reale: il Teatro delle Albe*, in *Atlante dei movimenti culturali dell’Emilia-Romagna 1968-2007* (a cura di Cretella C. e Pieri P.), vol. III, Clueb, Bologna.
- WU MING (2009), *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino.
- WU MING 1 (2008), *NEW ITALIAN EPIC versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, in “Carmilla online”, ora in “Giap – Il blog di Wu ming” (https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf; consultato il 7 dicembre 2020).
- VICENTINI (a cura di) (1983), *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna.
- VIGNOTTO L. (2014), *Age, nove adolescenti kamikaze al Comunale*, in “Listone Magazine”, 3 dicembre (<https://www.listonemag.it/2014/12/03/age-nove-adolescenti-kamikaze-al-comunale/>; consultato il 21 febbraio 2021)
- VENTURA R.A. (2017), *Teoria della classe disagiata*, Minimum Fax, Roma.

- JENKINS J. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York (trad. it *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007).
- WRITERS FOR THE 99% (2012), *Occupying Wall Street. The Inside Story of an Action that changed America*, OR Books LLC, New York (trad. it. *Occupy Wall Street*, Feltrinelli, Milano, 2012).
- ZARDI A (2018), *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuro-scientifico*, in "Mimesis Journal Scritture della performance", 7, n. 1.

FINE