

TEATRI ALTRI

Alle mie figlie Lina e Giorgia



ROSSELLA MAZZAGLIA

Teatri altri

Dallo spazio al paesaggio della scena italiana

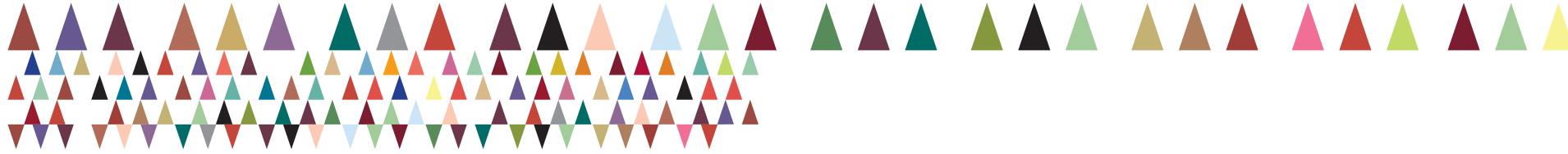


IL CONTEMPORANEO

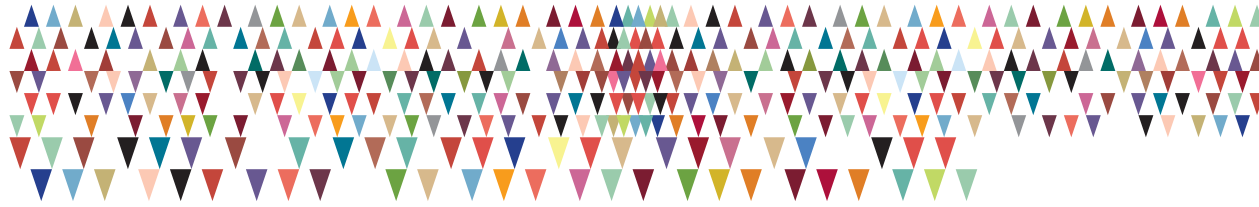
© 2024 Cue Press
piazzale Alessandro Pertini 4
40026 Imola (Bo)
Italia
cuepress.com
edizioni@cuepress.com
ISBN 978-88-5510-346-6

Direzione **Mattia Visani**
Foto di copertina **Daniele Mantovani**
Porpora che cammina di Dom-
Identità visiva e progetto grafico **Chia Lab**
Il volume è stato pubblicato con il contributo derivante dai
fondi FFABR anno 2020 assegnati alla prof.ssa R. Mazzaglia
dall'Università di Messina ed è pubblicato in open access
con il contributo dell'Università degli Studi di Bologna.





Indice



Premessa	8
Aprire il teatro! Prospettiva e strumenti metodologici	16
Spazi altri	19
Il gioco della matassa	21
Una prospettiva simpoietica: esperienze che guidano la teoria	25
Oralità come retrospettiva critica	32
Parole che ricorrono, significati che cambiano	36
Site-specificity: un concetto mutevole	39
Con-divenire dell'esperienza: corpo, tempo e spazio	44
Dalla frontalità al coinvolgimento	52
Lo spazio della relazione e della reciprocità: Artaud, Brecht e Grotowski	55
Costruzione prospettica e dispersione dei punti focali	57
Dimensione ambientale	59
Oltre la strada, la teatralità diffusa della seconda riforma	64
Maestri e modelli di riferimento	67
Coltivare «un territorio in cui...»	76
Trasformare l'eredità teatrale: cammini, azioni e incursioni	80
Discorsi dai margini: la ricerca del Nuovo Teatro	90
Critica al sistema: Carlo Quartucci e Carla Tatò	93
«Fuori/accanto/prima/dopo», con Giuliano Scabia	101
Ritessere legami: ambienti e ambientazioni teatrali	109
Contro la perdita di memoria: la teatralizzazione dei luoghi	118
Drammaturgia delle relazioni: <i>Le città invisibili</i> del Teatro Potlach	122
La memoria dei luoghi: il teatro di Fabrizio Crisafulli	124
Il mondo onirico di Virgilio Sieni	127

L'amicizia con la natura	134	
O Thiasos TeatroNatura: teatro di ricerca e di repertorio		137
Abitare, accogliere, condividere	142	
Dentro al rito: un ritorno	145	
Soglie del sociale	150	
Scene plurali di una spazialità extra-quotidiana		154
«L'invenzione dello spazio scenico»: la Compagnia della Fortezza		159
Dalla casa all'arca: il teatro meticcio	162	
Sulla, nella, attraverso la città della danza contemporanea		168
La città in scena	170	
Dal <i>ready made</i> urbano alla città antropica		173
Danza urbana e nel paesaggio in Italia		179
Nuovi nomadismi	188	
Controculture del gesto: camminare come esperienza estetica		190
La scrittura performativa del paesaggio	193	
Oltre il vuoto: attraversamenti	197	
Indice dei nomi	202	



Premessa

Il pensiero del teatro è per sua natura ideologico, e, pertanto, ha bisogno di ampi movimenti di idee, di continue riformulazioni: correnti d'aria che impediscano all'ambiente di bloccarsi nella perfezione della camera chiusa, dove gli oggetti sono a posto ma il tempo ha cancellato le tracce della vita. *Claudio Meldolesi, Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano, 1987.*

Questo libro è l'esito di un lungo percorso di ricerca, ma anche di un tempo spezzato. Nasce dall'osservazione di esperienze performative nei luoghi del quotidiano, dall'impressione che questo fenomeno, marginale per definizione rispetto al sistema della produzione e circuitazione teatrale, abbia ridefinito in maniera radicale il modo in cui pensiamo lo spazio teatrale e la relazione tra chi fa, chi osserva e, talvolta, partecipa delle performance. Al tempo stesso, la sua necessità deriva da una constatazione; ovvero che – nonostante l'estensione e l'eterogeneità delle forme di danza e teatro all'aperto ancorate a comunità e luoghi specifici, e i cambiamenti linguistici e concettuali che queste ricerche hanno prodotto – valga ancora la considerazione espressa negli anni Ottanta da Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti sul teatro di strada e, cioè, che questo ampio fenomeno culturale non appartiene ancora, a pieno titolo, alla riflessione conoscitiva attorno alla storia del teatro nel suo complesso. Da questa necessità di ricostruzione storiografica e di chiarezza teorica è partita una ricerca a ritroso, per colmare vuoti, aprire spiragli, vedere variazioni, differenze e scorgere parentele tra artisti, movimenti e generi alternativi al sistema dello spettacolo dal vivo.

Una delle domande che ha interrogato la scrittura è stata quanto dell'attuale comprensione dei fenomeni teatrali potesse illuminare esperienze pregresse e, superata la retorica dell'«uscita dai teatri», farne vedere la direzione, e se fosse possibile dilatare le consuete nozioni sullo spazio scenico, ancora ridotte allo spazio della rappresentazione, laddove il fatto teatrale si estende prima, dopo e oltre l'evento, e in questa liminalità occupa, ridefinisce e rigenera anche i luoghi della vita. La dilatazione dei limiti del teatro di cui si parlava già negli anni Settanta richiede, infatti, anche un ampliamento degli strumenti: non solo l'edificio e il testo, ma la storia stessa degli spettacoli è stata sempre più sostituita da storie particolari di gruppi, di progetti, di esperienze di comunità, di utopie realizzate e di eterotopie che solo tangenzialmente hanno incrociato formati e luoghi demandati alla rappresentazione teatrale. Eppure, questi fenomeni continuano a essere avvolti da un'aura di eccezionalità che li relega ancora fuori dai limiti imposti dalla cultura del teatro moderno.

Dopo i primi affondi storiografici e l'insistito impatto con una serie di questioni tematiche, di estensione della ricerca e di metodo (che attraverseranno i primi capitoli), l'orizzonte ha iniziato a farsi mutevole, a stimolare il bisogno di aprirsi ad altre discipline, come a fonti orali di vario tipo, che sono dirimenti per gli spettacoli fuori dagli spazi deputati.

Tuttavia, quando oramai la strada iniziava a comporsi, la pandemia ha scompaginato le carte: il tempo si è interrotto ed è rimasto frammentato. L'esperienza dell'isolamento e del distanziamento e il dibattito attorno alla condizione delle arti dello spettacolo e di quanti ci lavorano ha aperto ulteriori quesiti: *in primis*, per questa ricerca, come parlare dello spazio scenico, senza coglierne funzione e prospettiva rispetto al presente? Come allargare la trama, considerandolo parte di un paesaggio più ampio, fatto di relazioni... di condizioni; soprattutto, della vulnerabilità, del bisogno, dell'attesa e della prova con cui si scontra ogni progettualità? Lo scriveva già Ferdinando Taviani nel 1993, pensando al Terzo Teatro: «a volte lo spazio è esiguo, fra la casa e il muro del giardino, ma ciò non toglie che l'essenziale è lì: se sia possibile edificare e difendere un luogo in cui vivere sembri giusto». Ritourneremo su queste stesse parole più avanti, perché il rapporto tra arte e vita passa, innanzitutto, dallo spazio condiviso e, poi, modellato: prima, durante, dopo la rappresentazione. Passa dallo spazio interstiziale di *vita attiva*, come atto necessario da cui si determina l'intreccio intangibile delle relazioni umane.

Ovviamente, a seguito della consapevolezza indotta dalla pandemia, non erano cambiati gli eventi storici da tracciare, quanto l'esigenza di capirli alla luce di un presente che aveva smosso ogni certezza sulla funzione del teatro, dell'arte e della cultura, come sulla percezione del tempo e dello spazio che si misurano nell'interstizio tra il 'dentro' e il 'fuori', ovvero, nell'interstizio in cui si definisce la tensione e la vettorialità della ricerca dell'*altro*: pubblico, persone, interlocutori e interlocutrici, che sono elementi centrali della sperimentazione fuori dall'ambiente rassicurante del palco.

Dall'intensità di questo spazio, in buona parte incolmabile, perché remoto e invisibile, è ripartita

la ricerca sui passi già tante volte personalmente calcati nella didattica, in conferenze, in scritti (di cui in questa sede rielaboro alcuni frammenti) che ha portato a ricomporre i dati e le documentazioni storiche all'interno di percorsi interconnessi: cronologico, per facilitare la lettura e la comprensione dell'evoluzione storica della ricerca, dei travasi e delle eredità esplicite e implicite della cultura teatrale; concettuale, attraverso acquisizioni dalla filosofia, sociologia, antropologia e geografia umana; infine, terminologico, perché il senso delle parole spazio, luogo, sito, territorio e paesaggio è mutato al variare delle pratiche ed è qui, in parte, sistematizzato.

Ne deriva uno scritto-paesaggio che procede dal secondo Novecento alla pandemia, con prospettive che vanno oltre: su questa traiettoria, inseguendo legami elettivi e complicità inattese, si delinea un cammino che accoglie esempi dagli ambiti del teatro, della danza e della performance. Lo studio dello spazio teatrale consente, infatti, un attraversamento di diversi generi. Al tempo stesso, lo spettro di progetti e opere è amplissimo e necessita ancoraggi che solo alcune esperienze consentono per la documentazione disponibile, spesso prodotta dagli stessi artisti.

Da guida, tuttora seminale per avvicinare questo argomento, è *Lo spazio del teatro* di Cruciani, ovvero la sua affermazione che «lo spazio del teatro, come 'problema', non sembra acquietarsi in definizioni e limitazioni teoriche al di fuori delle realtà storiche, le civiltà e le culture in cui si è concretato ed ha agito» (1). Oltre alle pratiche, che impongono una prospettiva storiografica, anche i termini con cui le osserviamo non possono acquietarsi dopo la crisi del soggetto moderno, l'imporsi della sensibilità postmoderna e la chiusura di un'epoca, l'antropocene, che invita a rileggere l'equilibrio tra soggettività umana e altri agenti che, nell'insieme, definiscono l'orizzonte di azione performativa nei luoghi aperti e chiusi, comunque ibridi, del quotidiano.

Solitamente riferito alla visione di Nicolas Bourriaud per indicare la performatività dell'esperienza artistica (2) che attiva i partecipanti nella co-creazione artistica, anche il concetto di relazionalità si estende oltre il suo significato iniziale. La complessità dei fenomeni teatrali con-

temporanei esorta a ripensare lo spazio-ambiente come una ragnatela che include l'essere umano, elementi antropici e non, per osservare la persona nelle sue modalità di co-abitazione con gli altri elementi: soprattutto, nella sua fragilità e parzialità. Anche Judith Malina, nell'invocare un'arte pacifista pur con parole di ribellione, ricordava di ripartire dalla vulnerabilità, e non dalla forza. Il meccanismo dialogico che sottende all'interpretazione della dinamica relazionale di tipo teatrale è, così, soppiantato da una rete percettiva e discorsiva che, nel definire lo spazio del teatro, ne dischiude la retorica, i retaggi umanistici resi sempre più evidenti dal flusso dei tempi correnti, in cui il rapporto tra centro e periferia, soggetto e oggetto, umano e non umano è talmente in divenire da rimettere in discussione i termini dell'incontro teatrale, solitamente inteso tra individui, tra chi fa e osserva, tra scena e platea, ecc... secondo un meccanismo, comunque binario, in cui lo spazio rappresenta quel trattino che, al tempo stesso, separa e unisce i due poli della spettacolarità.

Non deve dunque stupire se in questa ricostruzione confluiscono anche più linee di ricerca: d'archivio e sul campo, storiografica e curatoriale. Le mani che annodano i fili di questa narrazione hanno a lungo esplorato la costruzione dello spazio nella danza e da questa comprensione derivano molti esempi, come ancora cui saldarsi per intrecciare comparazioni, cercare nessi, somiglianze e differenze: familiarità da una parte, estraneità dall'altra rispetto allo sguardo che da questa esperienza di studio e ricerca si getta su altre forme di spettacolo, prospettando legami che non annullino le differenze, bensì mostrino le parentele tra fenomeni esemplari rispetto al proprio momento storico. Esperienze già documentate e altre oggetto di una prima descrizione sono così interrelate, per ridisegnare una cornice che inquadra prassi teatrali, performative e di danza all'interno di una rilettura storico-teorica che delinea una linea sommersa del teatro italiano, una continuità di ricerca smarritasi dinanzi all'eccentricità e marginalità produttiva di molte delle pratiche situate.

Prima di avviare questo excursus, vorrei ringraziare quanti hanno contribuito, negli anni, a nutrire il pensiero attorno a questo libro. Un avvicinamento alla materia risale alla pubblicazione del volume *Danza e spazio. Metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea* (2012), ma non meno importante è stato il tentativo curatoriale di un progetto multidisciplinare, alimentato sin dalle sue fasi sorgive dal confronto con sociologi dell'ambiente, artisti e colleghi dell'Università di Messina, per *Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dello stretto* (2018), progetto poi confluito in una pubblicazione curata con Lorenzo Donati. Leggendo, Paolo Puppa mi disse che avrei potuto estendere le mie ricerche al territorio e, sul momento, mi parve un salto troppo ardito per le mie competenze, anche se di quell'intuizione i passi successivi sono un po' il frutto. Alcuni artisti e artiste mi hanno guidato attraverso la loro opera: tra tutti, Virgilio Sieni è stato un apripista della ricerca sullo spazio e averne seguito da vicino l'opera mi ha consentito di maturare, e riportare qui e in precedenti scritti, alcune mutazioni nella concezione dello spazio scenico, grazie anche alle tante interviste e al confronto intorno a materiali inediti. Scoprirne i processi artistici e le opere, anche da questa prospettiva, ha aperto molteplici canali di lettura, sondati nelle pubblicazioni che lo riguardano e che ne fanno una presenza costante anche in questo testo, talvolta per la descrizione del suo lavoro, talaltra per la consapevolezza che dalla sua opera si è trasformata in guida all'osservazione. Tuttavia, la genesi del volume ha beneficiato anche di molti contributi difficilmente riportabili in una breve sintesi, come del confronto diretto e indiretto con diversi artisti e artiste, operatori e operatrici culturali, studiosi e studiose che hanno accompagnato la formazione di un pensiero critico sullo spazio scenico. Mi limito a menzionare le persone con cui ho costruito tappe del cammino in progetti condivisi, che hanno messo a disposizione materiali perlopiù inediti sui temi indicati o che mi hanno permesso di perfezionarla attraverso pubblicazioni e inviti a convegni e incontri. Oltre alle figure già citate, sono: Massimo Carosi, Direttore del Festival Danza Urbana, per i progetti tante volte costruiti assieme, Cristina Valenti, Franca Zagatti, Pier Luca Marzo, Pier Paolo Zam-

pieri, Roberta Paltrinieri, Roberta Gandolfi, Cristina Minasi, Emanuele Regi, Leonardo Delogu e Valerio Sirna, Pietro Florida e Sara Pour. Per il confronto su parti del volume e per i suggerimenti, ringrazio Sista Bramini, Mirella Schino, Paolo Puppa, Alessandro Pontremoli.

Infine, vorrei dedicare un pensiero ai possibili lettori e alle possibili lettrici. All'avvio del corso di laurea che seguì da studentessa, Umberto Eco disse che un libro non andava necessariamente letto dall'inizio alla fine; ci mise dinanzi alla libertà del lettore e all'arbitrarietà, per certi versi, del costruito narrativo. Sono parole che potremmo considerare scontate, ma che ai miei occhi parvero, allora, sconvolgenti. In fondo, la configurazione testuale delle mie precedenti monografie si è poggiata sull'ingenuo desiderio che la fatica della scrittura fosse ricompensata da una lettura integrale, su cui si basava il procedere argomentativo della tesi e lo sviluppo cronologico della trattazione. In questo caso, il volume si presta, volutamente, a diverse letture: la linea che lo attraversa è rivolta agli studiosi di teatro e di danza e che si interessano di spazio e paesaggio, sia da una prospettiva storica che, soprattutto, teorica. L'obiettivo è di indicare l'evoluzione dei concetti nella loro trasposizione artistica, chiarendo anche il variare di significato degli stessi termini da un decennio all'altro. Agli studenti di discipline teatrali, ma anche di arte pubblica e di studi sul paesaggio, il volume fornisce una ricostruzione storiografica, non manualistica per la scelta selettiva dei casi di studio, ma comunque indicativa dei mutamenti culturali nella concezione dello spazio dalla seconda metà del Novecento. Artisti e fenomeni teatrali possono essere anche osservati singolarmente, poiché ogni capitolo (dopo la parte metodologica) apre e chiude il quadro che incornicia l'opera, il processo o il genere rispetto al periodo considerato. L'ultima parte, dagli anni Novanta a oggi, immagina come lettori/lettrici modello anche operatori culturali e artisti che negli ultimi decenni hanno lavorato nell'ambito del *site-specific* e della scrittura del paesaggio, allo scopo di stabilire un terreno comune di comprensione su termini cui corrispondono modelli operativi, visioni estetiche e sociopolitiche differenti. Ai giovanissimi ricercatori che, mossi dall'urgenza delle tematiche ambientali, si

stanno ora confrontando in maniera sistematica e approfondita sul rapporto tra corpo, performance ed ecologia, questo volume mira a dare una cornice teorico-metodologica da integrare, estendere e rimodulare, infittendone la mappatura, sulla base del numero crescente e sempre più eterogeneo di pratiche che hanno dato centralità a fenomeni apparentemente circostanziali e particolareggiati all'interno dei discorsi culturali sulle arti performative e sulla sostenibilità ambientale.

Una breve nota su ciò che, invece, si è scelto di non trattare: lo spazio mediale e, dal *côté* opposto, animale, oltre al fenomeno delle occupazioni teatrali. I riferimenti alle esplorazioni tecnologiche sono canalizzati nell'analisi di precise opere in cui la tecnologia interviene nella costruzione drammaturgica e a modificare la percezione dello spettatore. Tuttavia, sono considerazioni di riflesso, rispetto a una tematizzazione che richiederebbe un'estensione a sé, anche alla luce dei cambiamenti pandemici, di cui le ricadute in ambito performativo non sono ancora del tutto sistematizzabili. La dimensione dell'animalità è rilevante rispetto agli spettacoli in natura, ma implica una dilatazione della ricerca che va oltre la concettualizzazione dello spazio scenico come spazio culturale, frutto di relazioni che attraversano i decenni e in cui la componente animale è, piuttosto, strumentale a una visione più ampia del rapporto tra essere umano e mondo. I teatri occupati costituiscono, infine, un capitolo estremamente importante del rapporto tra teatro e politica, che consente di rileggere le battaglie dei lavoratori dello spettacolo e le tensioni sociali dagli anni Novanta ad oggi; è rilevante, pensando al luogo del teatro, perché cambia la topografia culturale delle città. Eppure, spinge la riflessione sullo 'spazio per le arti' e non 'delle arti', sul contenitore e i discorsi, piuttosto che sulle pratiche. Anche questo potrebbe essere un altro capitolo della storia culturale del teatro italiano, sul quale inizia a comporsi una bibliografia. Esula dal taglio e dai confini di questa ricerca.



- 1 Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 3.
- 2 Nicolas Bourriaud, *L'estetica relazionale* (1998), Milano, Postmedia, 2016.

Note



Aprire il teatro! Prospettiva e strumenti metodologici

— Il mondo è così pieno di attività e di realizzazioni [...] che non si può più credere che un'impresa artistica di qualunque tipo abbia un qualsiasi carattere di necessità. [...] La terribile verità è che, se in questo paese si chiudessero tutti i teatri, l'unica impressione di perdita sarebbe la sensazione, da parte di una comunità raffinata, della mancanza di una fra le comodità della vita civilizzata – come gli autobus e l'acqua corrente **(1)**.

Pur guardando al futuro, uno studio dello spazio teatrale non può trascurare la percezione di vuoto generata dalla sua mancanza. E anche questo libro, che è andato componendosi in forma orale nel corso di anni di insegnamento e incontri dedicati al rapporto tra spazio e teatro, deriva la sua periodizzazione dall'ipotesi che la pandemia abbia segnato uno scarto nella consapevolezza sullo spazio del teatro, anche laddove le pratiche hanno provato, in seguito, a ricucire i nessi con il passato.

Tema principe è lo spazio culturale del teatro, inteso anche come quello spazio che la cultura attribuisce al teatro. In secondo luogo, i luoghi in cui esso è realizzato e il sistema che ne definisce il contesto e modifica le relazioni. Su queste premesse si innesta una riflessione sull'accessibilità ai fenomeni performativi, sulle strategie operative, e non solo sulle estetiche che hanno trasformato processi e prodotti teatrali fino a renderli quasi irriconoscibili rispetto alla tradizione del teatro di rappresentazione.

La percezione della interconnessione tra spazio, luogo e fenomeno teatrale si è rafforzata con l'esplorazione di forme di spettacolo che hanno ripensato la relazione teatrale dalla seconda metà del Novecento, contrastando anche l'idea dicotomica su cui il teatro ha fondato la propria alterità rispetto alle forme mediate di spettacolo:

— Tra gli spettacoli 'live' costruiti dalla co-presenza corporea di attori e spettatori e prodotti dal loop autopoietico di feedback, da una parte, e spettacoli mediatizzati in cui produzione e ricezione avvengono separatamente e dove il loop autopoietico di feedback viene annullato, dall'altra **(2)**.

Le parole di Peter Brook, citate in apertura, rispetto a un'ipotetica chiusura dei teatri (peraltro, già sperimentata in diversi momenti storici) sono state, in parte, contraddette dalla teatralità diffusa esperita durante la crisi pandemica, che ha contribuito a ricostruire un senso di comunità mentre i teatri erano chiusi. La capacità di rispondere a un bisogno condiviso con nuovi formati non ha, però, scalfito la percezione di elitismo del teatro. Ha mostrato, da una parte, la resilienza di una comunità sofferente, perché alienata da un sistema economico costruito attorno alla circuitazione di eventi culturali dal vivo e dipendente da criteri quantitativi di valutazione per il finanziamento pubblico. Dall'altra, sul piano culturale, ha esibito le conseguenze di una storia secolare del teatro impostata sull'originaria separazione tra festa, rito e spettacolo. L'antico passaggio dal corteo dionisiaco alla tragedia evidenzia, d'altro canto, la «necessità di erigere intorno al gruppo dei celebranti un confine fisicamente consistente», da cui «la prima idea del luogo chiuso, un recinto di legno, quadrangolare o circolare che sia, al centro del quale campeggia, ancora più visibile, presenza ossessiva e intimidante, l'altare sacrificale. Lo spazio del teatro, del teatro occidentale, nasce così, come esigenza di fuga da una realtà collettiva e pubblica a una realtà privata, limitata, riservata a pochi eletti» **(3)**.

I fenomeni che affrontiamo in questo testo vanno nella direzione opposta; la cosiddetta uscita dal teatro di metà del Novecento si associa alla necessità etica del fare teatro, avviata con la cosiddetta seconda riforma, che ha prodotto sia la modifica degli spazi di relazione all'interno di rinnovate architetture teatrali, sia il distacco dall'istituzione borghese del teatro (con i suoi apparati ed edifici), sia la penetrazione nel sociale. Osservando la generazione degli anni Sessanta è, perciò, coerente parlare di un «teatro fuori dagli edifici» e dai «luoghi ortodossi», perché l'obiettivo ricercato da artisti come la compagnia del Living Theatre, ma anche dalle allora giovani leve del Nuovo Teatro italiano, era quello di negare un modo di concepire il teatro, rifiutandolo in toto. Anche se contraddetta dagli studi semiotici, dietro questa volontà politico-ideologica si celava la convinzione della passività del pubblico in sala, combattuta con la rottura della quarta parete, la prossimità, l'invito all'azione degli spettatori e, in alcuni casi, l'attribuzione di un peso drammaturgico al pubblico.

Un cambiamento macroscopico nella storia del teatro si avvera attraverso episodi e vicende apparentemente minori, che forniscono alternative al sistema teatrale anche senza generare, in un primo momento, cambiamenti al di fuori del contesto in cui sorgono. Per esempio, nel 1976, quando Assemblea Teatro pubblica *Giubilate. Il teatro di strada*, ne sottolinea la circostanzialità. Dice che il teatro di strada è un piccolo atto di militanza politica, che per questo ha bisogno di essere comunicato (4). Le esperienze che vengono descritte in questo libro sono locali: talvolta circoscritte e uniche, talaltra continuative, poiché viaggiano nel tempo e nello spazio, preservando la propria alterità (pensiamo a *L'eredità di Caino* del Living Theatre, alle *Città invisibili* del Teatro Potlach, a *L'uomo che cammina* del collettivo Dom-): sono fenomeni microscopici che hanno attivato un cambiamento macroscopico di comprensione del luogo del teatro.

Sommandosi e minando dall'interno le forme della relazione teatrale, questi fenomeni hanno progressivamente ripensato il senso e la funzione dell'arte performativa che si consuma dentro e fuori i teatri, seppure a partire da contingenze specifiche che consentono, semmai, di ricucire la storia culturale dei luoghi da cui gruppi, artisti, collettivi sono transitati o in cui hanno edificato la propria casa. Se i maestri della seconda riforma teatrale avevano avvicinato l'arte alla vita nelle forme, nei gesti e nei rimandi culturali, ora è questa a generare l'arte, a partire dai luoghi con cui interagisce: in altri termini, non più edifici votati alla rappresentazione, bensì luoghi che assumono la loro valenza culturale in funzione della continuità di presenza, della spinta a immaginare altro (contro l'emarginazione) (5), ad andare contro l'individualismo e la soggezione a modelli consumistici che hanno impoverito le relazioni e tolto valore al tempo della convivialità. I luoghi del teatro non sono, quindi, solo quelli delle performance; sono le 'case' (centri, laboratori, sedi reinventate) in cui sopravvive la cura della relazione che passa dalla riscoperta di sé negli e con gli altri. Da questo punto di vista, il ripensamento dello spazio del teatro passa anche da una riflessione sui luoghi come matrice di relazione e ci pone dinanzi a un paesaggio teatrale articolato, in cui l'elogio dei margini convive con l'anonimato del flusso urbano. Scoprire le performance localizzate significa ridisegnare la mappa culturale del teatro, rispetto alla tradizione del teatro moderno.

Spazi altri

Superata l'ondata di rottura degli anni Sessanta e Settanta, nella direzione del rito e della festa continuano a muoversi quei processi creativi che nascono da comunità specifiche o che cercano di costruirne di nuove, mirando all'interazione sociale prima che alla produzione estetica. Cambiano le premesse ideologiche, eppure resta centrale l'implicazione del rapporto tra luogo, performance e pubblico. Comune è, inoltre, il rifiuto della tradizione rappresentativa, assieme alla motivazione etica degli artisti che confluisce nelle esperienze presto etichettate come 'teatro sociale e di comunità'. Prima ancora che contrastare il modello del teatro all'italiana, ovvero 'il teatro che abbiamo in mente' per tradizione culturale, questi approcci rifiutano i presupposti stessi della chiusura del teatro in uno luogo eletto. Anche quando gli spettacoli vengono realizzati per un numero esiguo di persone, la cosiddetta uscita dal teatro tradizionale comporta, infatti, un ritorno all'origine, un affrancamento dal modello del teatro occidentale, poiché la società contemporanea vive ancora «una concezione del teatro come luogo sacro in senso arcaico» (6).

Alla chiusura entro mura escludenti, Roland Barthes ne affianca un'altra in *L'impero dei segni*, osservando la cesura tra luce e ombra, tra scena e platea. La sua idea di teatro è alquanto ipostatizzata e unicamente ricondotta alla scena all'italiana, cui associa le forme drammatiche del teatro di prosa, ma consente di vedere la profondità del cambiamento culturale intercorso dal secondo dopoguerra, quando la funzione dell'arte non ha più riguardato la manifestazione di «ciò che si ritiene segreto (i 'sentimenti', le 'situazioni', i 'conflitti')», nascondendo gli artifici stessi di questa esteriorizzazione (i macchinari, le tele dipinte, il trucco, le sorgenti d'illuminazione)» (7). Le parole di Barthes tradiscono l'idea di teatro che si è formata attorno agli elementi durevoli del teatro come evento: il testo drammatico e l'edificio, cui viene associata la configurazione scenografica con l'arrivo della modernità. Scavando dentro questa concezione dello spazio teatrale, ci si immerge dentro una visione univoca del teatro come luogo di rappresentazione «preesistente all'azione e indipendente da essa», «come luogo circoscritto e ben delimitato» (8), contenitore disgiunto dal contenuto che non sarà difficile apparentare a un'immagine del teatro all'italiana che ha finito per costituire «un'unità morfologica al di là delle varietà architettoniche» (9). Questo modello implica una precisa disposizione tra ambienti adibiti ai mestieri del teatro (il backstage che non affiora sulla scena) e ambienti adibiti all'incontro mondano e alla chiacchiera del pubblico e, dal punto di vista estetico, conduce alla separazione tra scena e platea. La relazione con il pubblico rispecchia un 'teatro di Narciso' in cui l'autore è «spettatore di se stesso in uno specchio senza altri testimoni ed il suo spazio è quello della solitudine, che, sia pure in forma oppositiva, costituisce anch'esso un rapporto sociale» (10).

Se leggiamo l'autobiografia di Brook, tra gli innovatori del teatro del secondo Novecento, riusciamo invece a individuare il ribaltamento della prospettiva a partire dalla consapevolezza acquisita dal regista negli anni. Brook racconta dell'incontro con un architetto incuriosito dai tentativi contemporanei di coinvolgimento del pubblico, cui inizialmente ribadisce la necessità di preservare l'arco scenico come strumento per la messa a fuoco dello spazio degli attori, ricordando che il teatro «è composto di due luoghi con due entrate,

una per il pubblico e una per gli attori», che descrive come «due mondi. La gente nell'oscurità scruta dentro un altro mondo». Dieci anni dopo, però, lo stesso Brook rifiuta tutte le idee che lo avevano portato al teatro e arriva ad affermare che «se gli attori condividono intimamente uno spazio con il pubblico l'esperienza che si offre è infinitamente più ricca di quella di uno spazio suddiviso, per così dire, in due ambienti separati» (11). Anche Brook è cioè tra quegli artisti nomadi che, per ritrovare un senso del teatro, esplorano territori in cui la cultura occidentale non è penetrata (12). Jerzy Grotowski spezza ulteriormente l'entità collettiva del pubblico, che smette di essere una categoria e finisce per comporsi di quanti vi appartengono. Si chiede:

— Cosa vuol dire realmente 'il pubblico'? Noi facciamo qualcosa e ci sono altri che vogliono incontrarci. Questo non è pubblico, sono esseri umani concreti; alcuni aprono le loro porte, altri vengono all'incontro, c'è qualcosa che accadrà. [...] E cosa è quel qualcosa che accadrà a noi e tra noi? Queste sono le domande che ci poniamo continuamente, ogni volta; e se è così, il posto di coloro che sono venuti da noi emergerà da solo (13).

Contro una società che edifica luoghi elitari di tramite culturale si muovono, infatti, dalla seconda metà del secolo scorso, due processi egualmente significativi: la disseminazione di azioni performative negli spazi *altri* (urbani, rurali, in centri culturali e nelle zone decentrate, tra pubblici eterogenei) e l'accesso a contesti demandati ad *altre* funzioni, quali scuole, ospedali, prigioni, ecc., che richiamano comunità identitarie o riconducibili al sito. Non sono luoghi di cultura, se non per le micro-società (spesso) invisibili che li abitano e che li rigenerano attraverso il processo artistico, senza precluderne le finalità ordinarie. D'altro canto, anche la letteratura sul teatro sociale riguardante il teatro realizzato in contesti di disagio o con comunità fragili ha, di recente, acquisito tra i propri oggetti di studio le formule partecipative e di rigenerazione urbana (14), al tempo stesso in cui la riflessione sulla *site-specificity* ha iniziato a riallacciare i nessi tra le comunità e i luoghi di vita (muovendo passi più rapidi nella comprensione di questi fenomeni nella public art, rispetto agli studi teatrali). La prospettiva di ricerca sullo spazio teatrale consente, perciò, di tessere un rapporto tra ambiti che, parallelamente, hanno maturato processi alternativi alla 'chiusura' di un certo teatro e di una concezione elitaria dell'arte, spesso attingendo dalla festa, dal gioco e dal rito per riuscire a smarginare dai confini noti dello spettacolo accreditato culturalmente.

Eppure, nel denominare 'teatri *altri*' i processi culturali d'ambito performativo che esistono fuori dal contenitore astratto dello spazio scenico, faccio riferimento anche a un significato più esteso e contemporaneo dell'alterità, come il luogo della co-esistenza di elementi molteplici che coniugano la sfera della realtà e quella della finzione creativa. Fonte di ispirazione è *Spazi *altri**, titolo di una conferenza del 1987 di Michel Foucault, tradotta e per lo più ricordata come eterotopia, che riguarda una specie inedita di spazio, individuata dal filosofo osservando il cambiamento nella concezione dello spazio dal Medioevo al diciassettesimo secolo, con la scoperta di Galileo, fino alla contemporaneità. In *Spazi *altri**, Foucault nota la progressiva desacralizzazione teorica dello spazio, cui dice essere seguita solo una parziale desacralizzazione pratica: tra spazio privato e pubblico intravede ancora un'opposizione inviolabile. Rispetto alle

sue osservazioni e più dell'uso delle tecnologie e dei dispositivi transmediali, di cui tanto si è parlato, la pandemia ha prodotto un cambiamento radicale in quest'ordine del mondo, appiattendolo le gerarchie tra i luoghi ed esibendo la sfera di solitudine privata. Eppure, il teatro negli spazi del vissuto aveva già avviato un duplice processo corrosivo della cultura moderna, attraverso la desacralizzazione del luogo della cultura ufficiale, del palcoscenico e del teatro, e la risacralizzazione del territorio urbano, rurale, post-industriale, ecc. In questa tendenza riscopriamo la tensione dei maestri della seconda riforma teatrale verso un avvicinamento dell'arte alla vita che va oltre la ricerca della prossimità e la ridefinizione della relazione con il pubblico già esplicitata da artisti e teorici dal punto di vista estetico e formale.

Contro il vuoto e l'isolamento, si fa strada l'eterogeneità e la molteplicità della relazione tra elementi di pari rilievo che l'arte performativa ha progressivamente accolto, sviluppando una concezione ambientale dello spettacolo e recuperando la ritualità sulla rappresentazione. Infine, in alcuni casi, sostituendo la visione antropocentrica ad una reticolare del mondo (cui Donna Haraway dà il nome di *Chtulucene*).

— Detto altrimenti, noi non viviamo all'interno di un vuoto che si colorerebbe di riflessi cangianti, viviamo all'interno di un insieme di relazioni che definiscono delle collocazioni irriducibili le une alle altre e che non sono assolutamente sovrapponibili (15).

I *teatri *altri** tessono queste relazioni, di volta in volta posizionandosi in base alle emergenze sociali, politiche, ambientali, oltreché estetiche, che attraversano luoghi e tempi dei processi creativi.

Il gioco della matassa

Nella scrittura del paesaggio, nelle processioni urbane, come nel Teatro-Natura, i mestieri dello spettacolo sviluppati nella modernità (e, in parte, scompaginati con la postmodernità) finiscono per sovrapporsi e intrecciarsi con le pratiche del nuovo millennio: dove inizia, per esempio, la scenografia e finisce la drammaturgia? E quali elementi esterni all'immaginazione teatrale penetrano nel processo creativo nei luoghi della quotidianità? E come i mutamenti sociali, più in generale, cambiano il senso dell'azione teatrale fuori dai luoghi demandati?

Caliamo queste domande nella storia e osserviamo le azioni di decentramento di Giuliano Scabia:

— Mai come in questo caso per parlare di teatro occorre far riferimento in maniera consistente a questioni di natura politica, sociale, sindacale e perfino urbanistica. Mai come in questo caso è il territorio, nella sua accezione geografica, antropologica ed economica, a determinare in misura essenziale il farsi del teatro (16).

Non si riescono a comprendere e ricostruire i processi creativi senza uno sguardo allargato, perché le fasi di ideazione e sviluppo delle opere non avvengono entro stanze chiuse, non sono l'esito della convergenza dei saperi specialistici di professionisti riuniti attorno all'opera, ma vanno incontro alle persone a partire dal loro vissuto, in cui si riversano le tensioni del momento storico e quelle contingenti, che l'artista è chiamato a considerare per attivare forme di rielaborazione creativa dal basso che rispondano, sul piano simbolico, a

un bisogno reale. Siamo di fronte al rimescolamento del rapporto tra oggetto artistico e contesto. Analizzare lo spazio performativo in relazione a processi culturali che investono i luoghi diventa un percorso obbligato per coniugare lo spazio come categoria sociale dinamica (17) e lo spazio come categoria teatrale, così ricucendo il nesso tra la dimensione estetica e quella critica, e i rapporti tra generi e mestieri distinti.

La molteplicità delle storie parallele che si possono rintracciare dalla seconda metà del Novecento ai primi decenni del terzo millennio si intersecano attraverso questi nessi, che trovano la propria ragione d'essere nella natura relazionale dello spazio teatrale: non solo legata all'estetica relazionale, né all'intrinseca connessione tra scena e platea, la relazionalità è, piuttosto, da intendersi come correlazione e reciprocità tra l'immaginazione creativa e gli elementi antropici, naturali, materiali e simbolici della realtà. Per attuare questa estensione interpretativa, è necessario liberarsi dai condizionamenti critici che hanno, finora, circoscritto i fenomeni teatrali in *spazi altri*.

Superata l'utopia sessantottina e andando oltre gli schieramenti degli anni Settanta, le aspirazioni socialiste e, per alcuni, la spinta anarchica di quegli anni, permane nel tempo una ricerca di senso che sarebbe, innanzitutto, riduttivo spiegare solo per via negativa: parlare di spettacoli *fuori* dagli edifici, di processi che *rifiutano* il luogo teatrale e, perciò, di una nicchia culturale rischia di togliere riconoscibilità a un fenomeno complessivo di ripensamento della performance teatrale all'interno del contesto storico, politico e sociale, oltretutto di eclissare le sostanziali differenze tra artisti, forme e urgenze culturali degli ultimi settant'anni. Le formule negative si basano, infatti, su termini di confronto ipostatizzati e, perciò, altrettanto illusori: la scatola scenica, la prospettiva, l'edificio all'italiana, ovvero modelli di uno spazio teatrale astratto. Diversamente, lo spettacolo che condivide e ridefinisce luoghi, siti e paesaggi in relazione alla vita e alla contemporaneità è sempre in dialogo con una concretezza data da cose, persone, ambienti in continuo movimento, che modificano il disegno artistico al suo nascere, imprimendo una svolta nei processi creativi: sempre più le committenze si legano a lunghe residenze fatte di osservazione, cammino, stasi, oltretutto di lavoro in sala o in altre stanze chiuse, in cui raccogliere i dati, studiarli, comporre tracce sonore, ecc.

In particolare, un filo rosso unisce le molteplici visioni dello spazio dal Secondo dopoguerra ad oggi: il progressivo abbandono di modelli antropocentrici di scrittura e configurazione scenica produce una permeabilità a luoghi, ambienti, territori delle forme di spettacolo, diversamente declinate in base alle singole poetiche degli artisti, alle tendenze estetiche e agli attraversamenti culturali transdisciplinari coevi. L'eterogeneità fenomenologica di questi processi non nega, infatti, la rispondenza tra le «realtà storiche, le civiltà e le culture» (18) e lo spazio scenico, quale riflesso dei valori della società in cui si iscrive; al contrario, rende visibile questa commistione, consentendo di osservarne le dinamiche da prospettive differenti e, spesso, minoritarie. Contro l'astrazione di un modello uniformante di spazio protrattosi per secoli e, nonostante la globalizzazione che, tra il venti e il ventunesimo secolo, ha omologato molte espressioni culturali, la performance localizzata risponde alle caratteristiche dei luoghi che attraversa, per il fatto stesso di entrare in contatto con la quotidianità della vita che in essi scorre. Il tipo di rapporto che istituisce varia,

invece, in base alla soggettività artistica, individuale e collettiva, e alla dialettica tra processi urbani, ambientali, sociali e creativi.

Rispetto al secondo Novecento, non ci sono studi comparati che consentano di cogliere, fino in fondo, la differenziazione delle pratiche su scala globale. Non mancano testi teorici e saggi che mostrano la ricchezza del panorama artistico e gli elementi ricorrenti delle pratiche situate. Tutti, però, muovono da una percezione confinata al proprio universo culturale di riferimento, se non da esperienze dirette di produzione o fruizione. Nel seminale *Site-specific Performance* del 2010, Mike Pearson, per esempio, afferma:

— Se la performance *site-specific* degli anni Ottanta e Novanta si preoccupava di portare il pubblico in location cui l'accesso era limitato in circostanze normali, le pratiche più recenti hanno reso familiari location non familiari, oppure, portato luoghi non familiari al pubblico (19).

Naturalmente, l'emersione di una tendenza non porta alla scomparsa delle altre, ma questo sviluppo cronologico, riferito da Pearson alla situazione britannica, può essere messo in discussione se si osserva la situazione di altri paesi. I cambiamenti interni alla storia della performance *site-specific*, pertanto, riguardano tanto lo sviluppo della cultura teatrale globale e locale, quanto le urgenze di territori, paesi e comunità specifici. La letteratura inglese ha dato le basi per una riflessione estesa, che peraltro contempla casi di studio della performance art e dell'arte pubblica, ma che rischia di ridurre la comprensione del fenomeno culturale che osserviamo: in Italia, per esempio, potremmo anteporre agli anni Ottanta e Novanta l'interesse alla dimensione urbana e alla trasformazione poetica dei luoghi che Pearson riconosce nel nuovo millennio. Il contesto politico e sociale co-determina, quindi, gli sviluppi culturali degli spettacoli localizzati. A partire da un dialogo con le fonti teoriche principali, italiane e straniere, si farà quindi riferimento ad artisti che hanno influenzato il pensiero sullo spazio teatrale in Europa e in Nord America, per poi focalizzare l'attenzione sulla situazione italiana, anche in questo caso a partire da pratiche che possano servire a delineare la cornice teorica e ad esemplificare snodi concettuali sullo spazio performativo.

Non è, tuttavia, scontato comporre un quadro così complesso, anche per l'assenza di una categoria interpretativa che possa comprenderne tutte le variabili. Lo dimostra il proliferare di definizioni spesso coniate dagli stessi artisti e, talvolta, adottate trasversalmente da più operatori culturali. Restando in ambito italiano, tra le altre, vengono in mente: teatro dei luoghi di Fabrizio Crisafulli; danza urbana, a partire dall'omonimo festival bolognese sorto alla fine degli anni Novanta, Teatro-Natura per indicare una serie di artisti che prediligono gli ambienti rurali, sulla scorta di una denominazione sorta attorno alle pratiche di Sista Bramini; teatro di strada, a seconda dei casi, utilizzato per indicare gli spettacoli di strada (dagli anni Settanta) e le più recenti forme di attivismo urbano; ma anche, Quarto paesaggio, menzionato da Virgilio Sieni per proporre una visione alternativa all'adozione diffusa di Terzo paesaggio di Gilles Clément; o coreografia del paesaggio, menzionata da Valerio Sirna e Leonardo Delogu di Dom-. Le definizioni spesso rimandano a un'esigenza operativa e riflettono la poetica dei loro autori. Spesso, sono anche il frutto di una ricerca in itinere che ha bisogno di fare chiarezza, nominando le pratiche man mano che vengono sviluppate; rispecchiano, inoltre, precise istanze culturali che

forniscono chiavi di lettura, di comparazione sincronica e diacronica. Per lo studioso sono strumenti per leggere il mutare del pensiero sul corpo, la performance e lo spazio, per scorgere la cultura teatrale nel suo farsi. Anche i rimandi tematici all'ecologismo acquistano spessore nel momento in cui l'approccio antispettacolo modifica il modo di avvicinarsi all'ambiente nell'atto della creazione, che si riversa in percorsi estetici e prodotti diversi tra loro. Ampliando il raggio d'osservazione, altre formule potrebbero, similmente, essere citate. Piuttosto che inseguire queste definizioni, le attraverseremo per porre l'attenzione sulle variazioni di senso che spazio, luogo, *site-specificity* e, in ultimo, paesaggio assumono dal secondo Novecento ad oggi. Partiamo da una constatazione:

— L'evento teatrale può trovare collocazione in qualsiasi luogo, ma nel momento in cui lo occupa con un'azione che è di necessità diversa da quelle della quotidianità, trasferisce anche allo spazio questa diversità e questa eccezionalità (20).

Diversamente dallo spazio scenico nei luoghi deputati alla rappresentazione, gli elementi che inducono questa eccezionalità sono dati dalla natura trasformativa dell'evento, di cui le varianti superano le costanti e i margini di ambiguità crescono con l'ibridazione linguistica delle performance contemporanee. Da spettatori, accade di trovarsi immersi in un flusso in cui gli episodi performativi possono inserirsi in maniera mimetica, armonizzarsi al luogo o contrastarlo, canalizzare l'attenzione all'esterno, oppure accentrarla sull'azione scenica. L'intervento artistico negozia il proprio spazio con quanto lo circonda: crea epifanie visive e cinetiche, ma può anche agire da 'tempo morto', farsi cavità di un paesaggio che sovrascrive l'esperienza del corpo (come avviene nei film di Michelangelo Antonioni: l'inquadratura sosta sui luoghi abbandonati dagli attori o li precede, rendendo lo scenario protagonista sulla presenza umana).

La trasformazione dello spazio di tutti i giorni in extra-quotidiano deriva da scelte drammaturgiche, da una scrittura dei luoghi che può eclissarli, creando una bolla atemporale nel fluire degli eventi, così come esaltarne l'impermanenza, esibirne l'estraneità (minandone la familiarità) o ancora produrre affettività, attivando le comunità che abitano nel luogo. È una danza: una continua riconnessione ritmica che genera legami tra elementi diversi dello spazio, slabbrandone i margini, pregiudicandone i limiti. Dove inizia la realtà e dove finisce, dunque, la finzione?

Dilatando la trama della storia del teatro del Novecento a partire da alcuni casi di studio specifici, è possibile discernere queste variazioni che restituiscono, oltre che una visione delle strategie di costruzione dello spazio nei luoghi del quotidiano, anche il mutare del presente storico con cui le opere si confrontano: una cornice relazionale dà senso e valore alla configurazione dello spazio nel suo complesso, andando oltre la concezione dialogica del rapporto sceno-platea ereditata da secoli di storia del teatro e facendo propria una visione paesaggistica dello spazio, di cui andremo a parlare.

Una prospettiva simpoietica: esperienze che guidano la teoria

La complessità della relazione con i luoghi quotidiani ha spinto gli studiosi di arte pubblica e di teatro ad attingere da altre discipline per cogliere la natura del sito e il suo cambiamento, le modalità di interazione con l'intervento artistico nelle sue mutevoli declinazioni e, in alcuni casi, la sua funzionalità attraverso acquisizioni dall'antropologia e dalla geografia umana. A tal riguardo, in uno dei primi tentativi di sistematizzazione del teatro in natura in Italia, il dossier *Agire il paesaggio: teatri, pensieri, politiche del luogo* a cura di Franco Acquaviva e Roberta Gandolfi, leggiamo della necessità di osservare «la ridefinizione del luogo e del paesaggio» attraverso un dialogo con operatori e studiosi di «altri territori disciplinari», ovvero «l'estetica, la geofilosofia, la geografia, la progettazione ambientale» (21).

D'altro canto, prima ancora della ricerca scientifica, è proprio l'oggetto di indagine che invita a guardare fuori dalla scatola scenica, che di per sé veicola una visione umanistica, diventata il nuovo limite da superare, oltre le forme della rappresentazione stessa. Su un approccio storiografico, erede delle acquisizioni degli studi teatrali italiani – a partire dalla svolta teorica degli anni Settanta con l'attenzione crescente al teatro, e non solo allo spettacolo, come alla vita dei gruppi, ai laboratori, alle forme popolari e alla città (22) – si sono innestati, progressivamente, riferimenti che hanno interrogato la contemporaneità dei processi culturali, ovvero la loro capacità di essere intempestivi e critici del loro tempo (23) allo svuotarsi delle certezze, anche di quelle ideologiche del secolo scorso. Da una parte, quindi, analizzare i *teatri altri* avvicina alla comprensione dello sviluppo interno delle pratiche dal punto di vista estetico e culturale; dall'altra, interrogarne le variazioni permette di recuperare la progressione cronologica dei concetti sullo spazio performativo, attraverso le domande che artisti e studiosi si sono posti e le fonti che li hanno documentati. Da questi presupposti deriva l'ipotesi di un rinnovamento degli strumenti di analisi storiografica, al discostarsi dalla visione umanistica, prevalente negli studi teatrali ancorati alle forme del teatro moderno.

Ancora una volta, come quasi sempre avviene, le pratiche guidano il pensiero anticipando la comprensione teorica dei fenomeni: così, da decenni la trama dei processi creativi si è slabbrata (useremo ancora, in più di un'occasione, la parola 'dilatazione' già in uso negli studi teatrali, per quanto anch'essa presupponga un centro che irradia verso l'esterno, mentre la creazione ha un cuore, spesso, più permeabile e che con-diviene con il mutare del contesto). Basta osservare le prove dei percorsi peripatetici: il primo passo si compie in strada, comprende l'osservazione del territorio, dei suoi flussi e degli elementi iconici e spiazzanti, e anche le successive fasi di ricerca mutano in base a un disegno che si compone tenendo conto del cambiamento che quotidianamente può prodursi nel tessuto urbano. L'evidenza dell'apertura operativa di certe performance contemporanee può essere riconosciuta, però, anche nelle ricerche del secondo Novecento.

Agli inizi dell'animazione teatrale, Scabia lavora per mesi a Mirafiori sul tema dello sciopero e dei licenziamenti e cerca una strada interna, attraverso testi politici del Novecento, per poi rendersi conto della difficoltà degli attori-partecipanti di recepirli e della necessità di scontrarsi con la cronaca per riuscire ad elaborare un testo collettivo rispondente al clima infuocato del quartiere. Tuttavia, la

dilatazione del fatto teatrale, acquisita ormai dalla letteratura scientifica (24), non riguarda solo le fonti, i processi creativi, lo spazio e il tempo delle azioni. Si apre anch'essa, di necessità, a nuovi territori disciplinari. Lo esplicita sempre Scabia, quando racconta del percorso drammaturgico svolto con gli studenti dell'Università di Bologna su *Il Gorilla Quadrumano*. Ne scrive nel 1974:

— Usato come strumento di ricerca, sonda, occasione per ascoltare (invece che come pura 'esibizione', dimostrazione, cosa da vedere), si rivolge oggi insistentemente – e questo è ciò che è nuovo nel lavoro insieme a questo gruppo – all'antropologia, alla linguistica, all'etnologia, alla psichiatria, alla pedagogia: non però alla loro presunta sicurezza di 'scienze', ma ai loro momenti di messa in discussione di se stesse: ai momenti cioè in cui, andando in crisi la scienza come tale, il lavoro dei singoli ricercatori ritrova il senso di un operare contraddittorio (25).

Non è la sicurezza della scienza che guida la creazione, ma le contraddizioni che la mettono in crisi. Per questa via, i fenomeni artistici che avvengono fuori dalla scatola magica del teatro, inteso come insieme di convenzioni autonome, implicano il passaggio da una prospettiva di studio autopoietica ad una simpoietica. Prima che diventi un processo consapevole, il tentativo di rivolta contro il sistema teatrale implica una critica della sua capacità di rigenerarsi in maniera autonoma, come forma estetica disgiunta dalla realtà che scorre fuori dalle sue mura, dal mutare dei tempi e delle circostanze: è una domanda irrisolta sul rapporto tra arte e vita, tra soggetto, esseri viventi e mondo.

Rispetto al periodo che va dal Secondo dopoguerra agli anni Ottanta, soggettività e relazione teatrale mutano, piuttosto, con la «de-ideologizzazione» coincidente con il mutare del clima politico internazionale:

— Il problema dello spazio è stato infatti pesantemente, anche se comprensibilmente, sovraccaricato di implicazioni ideologiche: la separazione dal teatro ufficiale andava obbligatoriamente sanzionata anche con un distacco fisico dai luoghi materiali dell'istituzione teatrale. Oggi, dopo quarant'anni di sperimentazione, possiamo e dobbiamo in tutta onestà riconoscere che troppo spesso si è nutrita una fiducia ingenua e – insisto – molto ideologica, negli effetti miracolistici di assetti spaziali alternativi ai fini di un rinnovamento sostanziale del linguaggio scenico e di una restituzione di valore di senso al teatro (26).

Così scriveva De Marinis nel 2000, dopo avere visto il ritorno all'edificio teatrale e la sperimentazione linguistica svolta al suo interno anche da quegli sperimentatori che fino a vent'anni prima avevano calcato le strade. Era ancora presto, però, nel 2000, per cogliere gli sviluppi cronologici dei percorsi estetici ed etici «de-ideologizzati» che, in maniera sommersa, hanno continuato a esplorare luoghi altri dal teatro. Troppo presto per individuare l'eredità simbolica di quanti, nati tra gli anni Ottanta e Novanta, hanno trovato nei precedenti movimenti culturali una fonte di ispirazione per spiegare la propria insofferenza rispetto al teatro ufficiale e attivare processi performativi originali, per quanto irriconoscibili rispetto alle pratiche delle generazioni che li avevano preceduti. Troppo presto per osservare la portata di un mutamento culturale che ha messo in crisi la cultura umanistica, di cui l'edificio teatrale e la prospettiva sono espressione, anche al di là della fase più vivace delle lotte politiche e sociali cui spesso, per nostalgia, retorica o ricerca di maestri elettivi, molti artisti hanno continuato a guardare.

Dalle testimonianze di registi e coreografi contemporanei affiorano, infatti, anche altri riferimenti culturali, estranei alla storia dello spettacolo e che spaziano, soprattutto, tra sociologia e antropologia (da Michel De Certeau a Erving Goffmann) e filosofia (tra gli altri, i nomi che ritornano sono Foucault, Jullien, Haraway). Da una parte, quindi, l'estensione dell'oggetto di studio è ormai data per acquisita, dall'altra crescono gli strumenti concettuali in una direzione socio-umanistica in linea con le nuove acquisizioni teoriche di sociologia, antropologia, linguistica, semiotica, filosofia politica e geografia umana. Nell'arco dell'ultimo ventennio, le teorie sul postumanesimo (Braidotti) e sull'*humusità* del mondo (Haraway), la consapevolezza ecologica, l'approccio queer e post-femminista, ovvero una riconsiderazione dei rapporti tra corpi e ambiente stimolata dal divenire degli studi culturali ha spinto gli artisti a rivedere il proprio modo di agire nel territorio e ad abbracciare una prospettiva paesaggistica che rimette ulteriormente in discussione lo sguardo prospettico e il rapporto tra l'umano e ciò che lo circonda.

Dal punto di vista teorico, questo cambiamento ha un effetto dirompente: non si limita ad amplificare la tendenza degli studi teatrali di muoversi dentro e fuori della settorialità (27), bensì la rinnova in una direzione imprevista. Il passaggio dallo spazio del teatro al paesaggio supera la dicotomia tra interno ed esterno, tra luogo demandato alla rappresentazione e luogo diversamente funzionalizzato, in quanto comprende luogo e spazio all'interno di un'unica cornice concettuale, come elementi del paesaggio, cui l'essere umano appartiene ma che non domina, e dove convive con altri esseri viventi. Contro il teatro come spazio della visione, queste pratiche esaltano la corporeità, la sfera sensoria e psicofisica nella determinazione di senso del mondo: uno spazio somatico misura il rapporto tra corpo e superfici (tanto nella relazione alle architetture, quanto rispetto al suolo, all'aria, alle presenze che circondano i corpi).

Le ricerche performative del nuovo millennio hanno, cioè, incamerato il pensiero post-umanistico, associandolo a posizioni post-coloniali che esortano a un'ulteriore variazione, non solo nel senso dell'ampliamento del bacino di competenze, quanto nel modo di coniugare soggettività, azioni, discorsi e contesto. L'immagine cui possiamo fare riferimento, per cogliere il senso di questo percorso, è resa da Haraway con il concetto – titolo di un suo fondamentale saggio – di 'Cthulucene':

— Pur essendo uno dei passatempi più antichi dell'umanità, il gioco della matassa non è lo stesso ovunque. Come per tutti i figli delle storie imperiali e coloniali, per me – per noi – è necessario reimparare a coniugare i mondi attraverso connessioni parziali e non ricorrendo a universali e a particolari (28).

Nel proporre una lettura tentacolare del mondo contro la più affermata definizione di Antropocene, Haraway prospetta un metodo per riconoscere il posizionamento individuale e culturale («il gioco non è lo stesso ovunque»), relativizzandolo, però, all'interno di un intreccio che non può che derivare dallo sforzo di tessere connessioni parziali: nessuna onnipotenza critico-interpretativa, e neanche sbandamento, ma il lavoro di un ragno ('Chtulu') che tesse una trama fatta di pensieri, che recupera storie, riconosce i mondi che ciascuna prospetta e quelle che da essi derivano. In questa trama, lo spazio è una categoria altrettanto in divenire, perché per natura reticolare e, nelle mani di chi la 'lavora' a livello artistico o scrive, nuovamente tentacolare.

Accogliere questa proposta equivale a riconoscere un cambiamento necessario nei metodi di ricostruzione storiografica: l'imprevedibilità, l'ambiguità, la dimensione percettiva e il potere trasformativo qualificano ancora lo spazio performativo (29), ma non secondo una continuità storica che risponde alle stesse categorie impiegate per leggere lo spettacolo che si produce nella scatola scenica. L'imprescindibilità di acquisizioni teoriche di altre discipline appare coerente con la storia della teatrologia italiana, eppure, ne modifica ora l'orizzonte, poiché altera la comprensione dei rapporti tra opera e contesto: intrecciare trame equivale a tessere correlazioni tra elementi creativi, estetici, politici, sociali e ambientali che ne misurano reciprocità, equilibri e posizionamenti in maniera dinamica e interscambiabile. L'alterità come punto di vista scardina, pertanto, il presupposto di base del teatro moderno (a partire dall'autoreferenzialità) e la conseguente prospettiva di indagine. L'ampliamento disciplinare penetra, così, nella crisi di senso del mondo contemporaneo e insegue le parziali e soggettive ricostruzioni di quanti, lavorando ai margini, con la propria prassi, hanno negato l'idea stessa del limite del teatro e gettato nuova luce su un inquadramento teorico figlio delle rivoluzioni e delle contraddizioni della modernità.



Note

- 1** Peter Brook, citato in De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 101.
- 2** Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Roma, Carrocci, 2014, p. 121.
- 3** Achille Mango, *Introduzione a Jean Duvignaud, Le ombre collettive*, Roma, Officina Edizioni, 1974, pp. XVI-XVII.
- 4** Alfredo Ronchetta, Ferdinanda Vigliani, Alberto Salza, *Giubilate. Il teatro di strada. Manuale per fare e disfare un teatro politico d'occasione*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976.
- 5** Cfr. Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», 16, 1994, pp. 41-68.
- 6** Giuliano Scabia, *Il teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 508.
- 7** Roland Barthes, *L'impero dei segni* (1970), Torino, Einaudi, 1984, p. 71.
- 8** Luigi Allegri, *Prima lezione sul teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 29.
- 9** Georges Banu, *Il rosso e il nero* (1989), Milano, Rizzoli, 1990, p. 69.
- 10** Giovanni Calendoli, *Prefazione*, in Luigi Allegri, *Teatro, spazio, società*, Verona, Rebellato, 1982.
- 11** Peter Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita* (1998), Milano, Feltrinelli, 1998, p. 48. Sulle forme della relazione interne allo spazio del teatro, prima della svolta internazionale e nomadica degli anni Settanta di Peter Brook, si veda Guido Di Palma, *Peter Brook e la scena: dallo spazio di composizione allo spazio di relazione (1945-1962)*, in «Culture Teatrali», 15, 2006, pp. 153-70.
- 12** Roberta Gandolfi, *Quando il teatro si mise in cammino. Il viaggio di Peter Brook e del Centre International de Recherches Théâtrales negli anni Settanta, in compagnia del poema persiano Il verbo degli uccelli*, in «Ricerche di S/Confine», 4 (1), 2013, pp. 43-69.
- 13** Jerzy Grotowski, *Holiday: il giorno che è santo* (1972), in Id., *Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La casa Usher, 2006, p. 76.
- 14** Cfr. Giulia Innocenti Malini, *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Imola, Cue Press, 2021; Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Roma, Bulzoni, 2022.
- 15** Michel Foucault, *Spazi altri* (1984), in Id., *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2001.
- 16** Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Sesto Fiorentino (Fi), ETS, 2012, p. 10.
- 17** Cfr. Doreen Massey, *Philosophy and politics of Spatiality: Some Considerations* (1999), in Brett Christophers, Rebecca Lave, Jamie Peck, Marion Werner, *The Doreen Massey Reader*, Newcastle upon Tyne, Agenda Publishing, 2008, pp. 305-20. Al riguardo e per identificare i legami con lo *spatial turn*, che in calce riprende Massey, cfr. anche Giacomo Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*. In «Quadranti. Rivista internazionale di filosofia contemporanea», 1 (1), 2013, pp. 31-37.
- 18** Fabrizio Cruciani, *Lo spazio teatrale*, cit., p. 3.
- 19** Mike Pearson, *Site-specific Performance*, Basingstone-New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 40.
- 20** Luigi Allegri, *Prima lezione sul teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 84.
- 21** Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi, *Introduzione* in Id. *Agire il paesaggio*, cit., p. II.
- 22** Centrale è, in tal senso, Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (1977), Imola, Cue Press, 2023. Sugli sviluppi storiografici di questi anni, cfr. Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019.
- 23** Giorgio Agamben, *Cos'è il contemporaneo?*, Milano, Nottetempo, 2008.
- 24** Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie degli anni Sessanta e Settanta* (1983), Imola, CuePress, 2016.
- 25** Giuliano Scabia, *Il Gorilla Quadrumano. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 8.
- 26** Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 50.
- 27** Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, seconda edizione rivista e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008; Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», 1 (1), ottobre 1986.
- 28** Donna Haraway, *Chtulucene. Sopravvivere in un pianeta infetto* (2016), Roma, Nero, 2023, p. 28.
- 29** Cfr. Erica Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, cit.



Oralità come retrospettiva critica

L'apertura multidisciplinare e la stratificazione delle opere non toglie valore alla ricerca storica, che resta necessaria e la base per immaginare e documentare i processi culturali legati alle arti performative in spazi altri. L'analisi storiografica sullo spazio teatrale di eventi unici, itineranti e *site-specific* ha, però, faticato a individuare metodi e chiavi interpretative trasversali. Ci sono alcuni concetti che ricorrono, e che osserveremo, ma in generale la letteratura critica li espone con riferimento a fenomeni prodotti o esperiti in prima persona dagli studiosi. Nei fortunati casi in cui si riesca a inseguire le artiste e gli artisti di luogo in luogo e, perciò, a cogliere le variazioni interne allo sviluppo delle pratiche performative (coniugando indagine storiografica, raccolta di fonti orali e osservazione partecipante) non sarà, d'altro canto, semplice estendere questo approccio ad ampio raggio, così da osservare un numero e una varietà di processi ed eventi tali da coprire una fenomenologia esaustiva di poetiche e pratiche. Diari di viaggio, documentazioni video e fotografiche e il racconto dei protagonisti sopperiscono, in parte, alla povertà di tracce, ma restano frammentari. Anche laddove si fa riferimento a una documentazione ex-post, testimonianze e documenti sono spesso residuali e minori, sia per la rarità delle recensioni, sia per la difficoltà di circuitazione delle opere, che per il carattere situato dei processi creativi e ricettivi.

Di recente, l'attenzione sulle forme paesaggistiche di performance e l'accessibilità delle fonti in rete ha, in parte, ovviato a questo problema, seppure in modo non ancora significativo. Resta, comunque, un limite di fondo: la natura localizzata degli eventi, il loro radicamento territoriale, spesso la distanza geografica dalle principali sedi di produzione teatrale e la difficoltà di circuitazione impediscono di testimoniare molti fenomeni contemporanei che avvengono in luoghi remoti, di cui l'eco arriva indiretta. La marginalità geografica non è, tuttavia, indice di marginalità culturale. Non mancano esperienze atipiche, fuori formato e per pochi spettatori di cui nel tempo si è scoperto il rilievo: pensiamo alle azioni realizzate a Volterra e a Pontedera negli anni Ottanta da attori mossi dall'esperienza teatrale di Grotowski. Fondamentale è, quindi, la trasmissione orale di questi percorsi, oltre alla letteratura secondaria a livello globale, che offre strumenti di confronto, anche laddove mancano le fonti abituali della ricerca storiografica, come le recensioni e i programmi di sala.

Questa difficoltà, che condividono progetti itineranti e *site-specific*, è espressa con chiarezza da Donatella Orecchia in *Stravedere la scena* a proposito di *Camion*, opera-dispositivo con cui Carlo Quartucci ha girato tra le periferie d'Italia negli anni Settanta: «tutto qui (tanto l'oggetto quanto le fonti) è diverso [...]». La prima cosa che viene intanto a mancare ora sono le tracce relative agli spettacoli. Per quanto effimere, le opere/spettacolo sono spesso occasioni intorno alle quali lo storico del teatro fa coagulare i percorsi, pensieri, dibattiti, fonti», per cui diventa necessario «dotarsi di altri strumenti e di un'altra forma di narrazione» (1).

Il racconto deve dunque farsi per frammenti, rendere l'idea del progetto e l'utopia che lo sostiene, piuttosto che la forma in sé. Anche altre esperienze teatrali di fuga dal teatro, di danza urbana e performance *site-specific* sono accomunate dalla dispersione delle fonti legate allo spettacolo. Tuttavia, quando queste pratiche si articolano in progetti dilatati nel tempo che non si esauriscono in un evento unico, lo studioso può servirsi delle stesse strategie già adottate per

raccontare la storia delle enclaves del Terzo Teatro, ovvero non fermarsi alle «singole opere, come se fossero mattoni, quadri isolati ed isolabili, parlando di progresso o di regresso, di ripetitività, dimenticando l'esistenza delle radici profonde che li legano l'uno all'altro» (2). Difatti, il ripetersi di elementi creativi determina spesso le forme di rinnovamento degli spettacoli localizzati che nascono attorno a progetti di lunga durata e finiscono per indicarne l'orientamento critico-discorsivo.

Nuove strategie e categorie interpretative si rendono, quindi, necessarie per osservare i singoli fenomeni e collegare gli eventi, i processi teatrali e i luoghi in cui questi sono realizzati a partire dalla dimensione performativa, *enacted*, che guida ideazione, realizzazione e ricezione delle azioni situate. L'osservazione trasversale dei fenomeni performativi implica la costruzione di una cornice più estesa rispetto all'evento e che del processo creativo osserva il rapporto con il sito, con le comunità di riferimento, con la tradizione e memoria culturale del luogo, infine innestando questa conoscenza dentro la rete discorsiva attivata dallo spettacolo. Il problema della perdita della memoria è, in breve, tanto metodologico, quanto di posizionamento disciplinare e culturale rispetto a pratiche che rifuggono da una riconoscibilità dei linguaggi e dalle logiche produttive tradizionali, perciò rendendosi meno leggibili e documentabili, se non come vettori culturali di cui cogliere le linee, malgrado la loro complessità rizomatica.

Non diversamente dai Land artist, che hanno promosso la documentazione delle proprie opere tramite la fotografia, ovvero garantendo una permanenza a fenomeni volutamente transitori e non esperibili dagli osservatori dentro le istituzioni museali, così, gli artisti che hanno sviluppato modalità performative *in situ* e processi teatrali nomadici hanno spesso narrato obiettivi e processi dei propri progetti, travalicando la cornice temporale dell'evento singolo – come per il viaggio di Quartucci, documentato *in primis* dalla pubblicazione di un volume da lui scritto a quattro mani con Edoardo Fadini (3) – attraverso schemi e disegni di testi iconografici (come i quaderni dell'Accademia sull'arte del gesto curati da Sieni) (4), oppure con materiali multimediali. Costituiscono anch'essi delle fonti preziose, talvolta con spessore teorico, a prescindere dal formato e dai dispositivi impiegati.

Nel racconto, gli elementi di contesto penetrano nella lettura dell'opera, di cui la finitezza va oltre la sua concezione e l'evento stesso, per estendersi alla rete esperienziale e discorsiva che ne rinnova la memoria. Da questo punto di vista, la memoria della performance non è solo legata alla pratica incorporata, in antitesi rispetto all'affermazione discorsiva, ma ne è innervata:

— La discussione sulla natura 'effimera' della performance è ovviamente una questione profondamente politica. Di chi sono le memorie, le tradizioni e le rivendicazioni che spariscono se le pratiche performative difettano della persistenza capace di trasmettere sapere vitale? (5)

A questa domanda, se ne aggiunge un'altra: quali sono gli elementi che indicano un difetto nella capacità di trasmissione? A ben vedere, il problema che prima ponevamo risiede ancora nella ricerca di tracce durature, per legittimare la scientificità argomentativa, che porta a cercare soprattutto materiali come testi scritti, video e oggetti scenici inerenti la performance come evento. A questi elementi, classificati come archivistici, Diane Taylor contrappone il repertorio

di conoscenze pratiche incorporate (quali danze, lingua parlata, rituali, ecc.) sottoposto a un processo di formalizzazione, reiterazione e selezione che segue canali orali di trasmissione. Anche se il termine repertorio è di per sé ambiguo e richiederebbe una trattazione a parte, tenuto conto della sua interpretazione nel contesto della danza e del teatro contemporanei, la concezione di Taylor riguarda un presupposto epistemologico che ha condizionato l'analisi e la ricerca di questi fenomeni. Al tempo stesso, lo sviluppo progressivo di performance di matrice teatrale in *spazi altri* va di pari passo con il già citato tentativo di auto-narrazione da parte degli artisti che, seppure non esaustivo, è da intendersi come un tassello dello stesso processo ideativo e come una fonte ibrida di documentazione, tra archivio e repertorio.

In alcuni casi, i testi nati dopo le esperienze fissano appunti tratti oralmente, come avviene con le registrazioni che, a proposito de *Il Gorilla Quadrumano*, «oltre che costituire il commento vivo delle immagini e dei materiali raccolti, sono diventate la memoria del gruppo, sia per un uso interno, sia per una testimonianza agli altri» (6). Queste narrazioni assumono un valore storiografico particolare per progetti che, di per sé, non sono scanditi in maniera nitida da eventi documentati, poiché nascono dalla continuità e dalla trasformazione dell'esperienza da un linguaggio all'altro, che può, come per il libro di Scabia, raccogliere anche uno sforzo collettivo, piuttosto che essere l'espressione di un ricordo o di una ricostruzione individuale.

Abitualmente, la memoria collettiva si deposita negli archivi, eppure essa continua a vivere se rinnova l'immaginario in altro modo dalla semplice conservazione dei materiali. Difatti, come scrive Belting:

— Le culture si rinnovano tanto attraverso l'atto del dimenticare quanto attraverso quello del ricordare, in cui vengono trasformate. Sono sopravvissute in una 'continuità retrospettiva' che garantisce al passato un luogo visibile nel presente (7).

La produzione mediatica di immagini partecipa a questa continua retrospettiva, così come le auto-narrazioni, i recuperi e la scrittura, da intendersi in un rapporto di continuità rispetto alla cesura e all'incasellamento delle classificazioni archivistiche.

Nell'era globale in cui viviamo, la possibilità di raggiungere osservatori attenti a tematiche che, localmente, troverebbero un numero esiguo di interessati (per la loro specificità o per il luogo decentrato di produzione) ha stimolato la proliferazione di contenuti pensati appositamente per la rete. È inutile negare che il Covid-19 ha indotto un incremento di queste fonti: i webinar e gli incontri online, diventati l'unico aggancio con il mondo esterno durante la pandemia e, con rapidità, sorpassati dalle pratiche per stanchezza e naturale voglia di ritrovarsi, sono rimasti come possibilità reticolare di attivare confronti e di rendere accessibili volti, nomi, notizie prima inaccessibili (8). La natura di queste fonti ci riporta al tema dell'oralità (9), seppure ci imponga di rileggerlo in altro modo rispetto alle consuete forme di ricerca e documentazione dello spettacolo, per la natura immediatamente pubblica e meta-discorsiva di queste fonti. I video immessi in rete sono strumenti circolari che intrecciano ambiti differenti, teorie e pratiche, racconti e riflessioni; sono anche fonti pericolose per il senso presente che sempre restituiscono nel momento della fruizione e, spesso, sono lacunose rispetto alle condizioni di registrazione (proprio per

la loro natura smaterializzata e per la delocalizzazione del web). Richiedono anch'esse un filtro e di essere ricontestualizzate in quanto pratiche discorsive storiche, culturali che, ancora una volta, costringono ad adattare il metodo di ricerca, per riuscire ad accoglierne la ricchezza informativa e visiva.

A parte i dispositivi utilizzati, queste fonti permettono di andare oltre il localismo dell'esperienza diretta, non meno delle fonti d'archivio e più tradizionali, e di integrarla a una rete discorsiva e intertestuale che va a costituire una sorta di retrospettiva continuamente riformulata: l'esperienza e i discorsi si rinnovano, infatti, secondo la capacità dell'osservatore di intrecciare i fili, tra affinità, parentele e continuità formali e concettuali in una narrazione che, infine, possa avviarsi alla frammentarietà (data dalla mancanza delle consuete documentazioni), attraverso la continuità della 'memoria critica'.

Parole che ricorrono, significati che cambiano

Luogo, performance e pubblico sono parti indissolubili della relazione teatrale. Ci ricordano la parzialità dell'analisi degli elementi fisici rispetto alla comprensione dei fenomeni performativi anche laddove l'oggetto di analisi è lo spazio, parola dal significato meno scontato di quanto non possa inizialmente sembrare. L'indicazione di Cruciani di considerare lo spazio teatrale come un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e di architettura teatrale resta di attualità anche nel panorama eterogeneo della performance contemporanea (10). Riporta un dato ormai acquisito dagli studi teatrali, non solo italiani, ovvero, sempre più evidente e determinante nell'analisi dello spazio scenico è il rapporto che gli elementi materiali e immateriali della rappresentazione instaurano con gli spettatori: «oggi, la questione dello spazio performativo è vista primariamente come una relazione interattiva tra spettatori, palcoscenico e il più ampio ambiente architettonico e spaziale che li circonda» (11), laddove in passato l'attenzione degli studiosi verteva soprattutto sugli edifici teatrali e sulla scenografia, meno sugli aspetti dinamici dello spazio scenico.

Lo spazio nel teatro comprende: la sala teatrale – di cui è possibile analizzare forma e modelli impliciti di relazionalità – lo spazio del personaggio e lo spazio del dramma, a sua volta distinto dallo spazio dell'attore e dallo spazio illusivo-allusivo della scenografia. Storicamente distinguiamo le società in cui è prevalsa la costituzione di uno luogo teatrale, derivante dalla focalizzazione sul pubblico e sulle funzioni sociopolitiche del teatro (per esempio, periodo greco e Settecento) e le società in cui è prevalsa la dimensione estetica dello spazio all'interno della cornice scenica (Rinascimento, Ottocento). Rispetto alla ricerca estetica dei primi decenni del Novecento (associabile, tra le altre, alle innovazioni di Gordon Craig e Adolphe Appia), con la seconda metà del secolo si arriva a ridare enfasi alla relazione tra spettacolo e spettatori, non più o necessariamente attraverso la creazione di un'architettura teatrale, bensì estendendo i confini dello spazio scenico fino ad inglobare lo spettatore e il suo contesto di vita.

La dilatazione del fatto teatrale prodottasi dalla fine degli anni Sessanta estende lo spazio della relazione oltre al momento rappresentativo e rimette in gioco un diverso rapporto al luogo e con le comunità. Iniziamo a intuire come il cambiamento di prospettiva del teatro del Novecento come secolo dello

spettatore (12) comporti un ribaltamento equivalente nella lettura dello spazio teatrale non ancora pienamente acquisito dalla letteratura, ma del tutto necessario per comprendere le esperienze che si sviluppano in maniera itinerante nello spazio pubblico dalla fine del secolo, ovvero quegli spettacoli che ridisegnano il rapporto tra spazio della rappresentazione e tessuto urbano, agendo sul «comportamento restaurato» dello spettatore. Camminando per le città, la composizione e scansione ritmica del passo, i tempi d'attenzione, il rapporto tra partecipanti e testimoni occasionali, ecc., configurano spazio e tempo dell'esperienza e rendono il pubblico co-protagonista della scrittura del paesaggio, assieme all'artista.

Difatti, dal secondo Novecento la costruzione del luogo-teatro passa in secondo piano, mentre si assiste alla rifunzionalizzazione di luoghi concepiti per altri usi (capannoni industriali, magazzini, garage, soffitte e scantinati, palestre, chiese sconsacrate, abitazioni private, ecc.) accanto al progressivo investimento di spazi aperti, circoscritti e vasti. Le conseguenze di questo cambiamento ricadono sull'intero processo teatrale e finiscono per modificare il farsi del teatro tout court:

— Alla negazione degli spazi precostituiti e 'istituzionali' si associa la crisi dell'architettura teatrale nel secolo scorso. E l'ulteriore conseguenza [...] che ogni invenzione e composizione dell'azione drammatica produce uno spazio che non preesiste. Lo spazio prodotto può ridursi alla trasformazione della scatola scenica, ma si può dilatare verso nuove dimensioni monumentali, o nuovi assetti relazionali. In ogni caso lo spazio del teatro non viene investito e modificato solo in quanto spazio della rappresentazione ma in quanto condizione di esistenza e terreno operativo (13).

Sulla scia del rinnovamento del rapporto tra arte e vita del secondo dopoguerra, negli anni Novanta sorgono nuove forme teatrali strettamente ancorate ai luoghi di vita e produzione artistica. I cambiamenti radicali indotti dalla globalizzazione e dall'uso pervasivo della tecnologia, assieme alla crescente consapevolezza ambientalista, generano spinte contrapposte: dalla smaterializzazione della relazione teatrale, attraverso la costruzione di uno spazio mediatizzato che integra quello fisico, alla teatralizzazione dei «luoghi trovati» che li trasforma in atmosfere oniriche, all'immersività dell'azione teatrale in ambienti chiusi e nel paesaggio. La cronologia e conseguente periodizzazione concettuale di questi fenomeni non presenta cesure nette, quanto tendenze coincidenti e ricorrenze da cui si evince lo spirito dei tempi e il mutare della cultura teatrale.

Come per gli spettacoli che avvengono in teatro, la concezione dello spazio non si riassume nella scelta del luogo: formati apparentemente simili di spettacoli all'aperto producono esperienze teatrali differenti, che rispecchiano i cambiamenti di linguaggi ed estetiche teatrali. Sono proprio questi i casi che evidenziano l'ambiguità nell'uso degli stessi termini per indicare fenomeni distinti. Ciò vale per lo spazio scenico, come per il paesaggio.

Un rilevante precedente delle pratiche paesaggistiche, in realtà del tutto interno a una concezione del teatro come visione, è *Ka MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* di Bob Wilson, realizzato nel 1972 in Iran e anticipato da un'ouverture alle pendici del monte di Shiraz, vicino alle tombe dei poeti Sufi. In questa occasione, il tempo lento del pellegrinaggio, durato sette giorni e indirizzato

alla sommità della montagna, rappresentava la strada ascensionale verso una rivelazione che il teatro consentiva, trasformando la realtà in un mondo fantastico: la montagna era ricoperta da elementi allegorici e simbolici che, nell'ultima notte, vennero accesi in un rogo, così, la montagna «bruciò per l'intera nottata sulla città addormentata di Shiraz – accidentalmente o volutamente, un simbolo della 'teologia della montagna' e del culto del fuoco dell'antica Persia» (14).

Wilson, con quest'opera, aveva ricreato un paesaggio onirico, surreale, in cui aveva accostato riferimenti biblici, come l'arca di Noè e la balena di Giona, miti antichi e moderni, ivi compresa l'immagine contemporanea dei sobborghi americani, evocati da cassette disegnate in tempo reale dagli interpreti durante la performance:

— I tanti simboli – come gli stereotipi di cartone di vecchi uomini chini dalla barba bianca di cui Wilson aveva costellato l'intero paesaggio – non erano immediatamente interpretabili, ne c'era bisogno che lo fossero. La disponibilità a farne esperienza era tutto (15).

Come per i suoi spettacoli teatrali e per *Deafman Gance*, da cui questo evento unico attingeva ampiamente nei testi e nelle modalità recitative, la performance aspirava a costruire un'immagine che potesse dissolversi alla fine: la sua concezione restava visiva. Difatti, Wilson avrebbe anche voluto tingere la montagna di bianco (contraltare dell'oscurità della scatola scenica) e fu costretto, per ragioni di costo, a rinunciarvi. Alla fine, avrebbe voluto fare esplodere la cima della montagna, ma le autorità locali non lo permisero. In quest'opera, il dominio degli occhi sugli altri sensi fu perciò accentuato, piuttosto che negato dall'ambientazione all'aria aperta, per riproporre una realtà distaccata dal quotidiano che doveva estinguersi una volta finito lo spettacolo, come se a chiudersi fosse un sipario. Al tempo stesso, la natura era stata asservita alla visione, alla mano e all'arte di un autore capace di creare, come di distruggere: in questo esempio, l'uomo resta padrone del paesaggio, già ritagliato, incorniciato, misurato, conformemente all'eredità pittorica cinquecentesca. Le scritture del paesaggio del nuovo millennio vanno in tutt'altra direzione.

Le acquisizioni della geografia e della filosofia sul paesaggio allontanano, infatti, la comprensione di questo concetto dal suo significato occidentale di scenario visivo e rendono maggiormente il senso delle sperimentazioni artistiche contemporanee. Come la prospettiva e il teatro all'italiana, il paesaggio si adagia sul primato della percezione visiva, che impone una relazionalità soggetto-oggetto:

— Da un lato c'è l'«osservatore», dice la sua definizione, dall'altro la «natura», e i due sono separati, l'uno di fronte all'altro. In altri termini, il nostro pensiero del paesaggio si è trovato «piegato» nell'accoppiamento soggetto-oggetto, fondatore della conoscenza da cui l'Europa moderna ha trattato la sua potenza (16).

La prevalenza dello sguardo astrae lo spazio dall'esperienza corporea in quanto «gli altri sensi (l'udito, l'odorato) sono sensi-ambiente; la vista fa uscire dall'ambiente» (17). Al tempo stesso, la tradizione pittorica riconduce a un'idea bucolica di paesaggio che enfatizza l'opposizione tra campagna e città, frutto anch'essa della cultura occidentale.

Come per la distinzione tra luogo e spazio, anche il paesaggio è diverso dal territorio, con cui è spesso confuso. Fanno chiarezza le analisi del geografo Eugenio Turri, che in *Il paesaggio come teatro* (2006) descrive il paesaggio attraverso la metafora teatrale, riconducendolo all'azione e all'osservazione di chi lo abita. Nel paesaggio, Turri intravede, «il riflesso della nostra azione, la misura del nostro vivere ed operare nel territorio (inteso questo come lo spazio nel quale operiamo, ci identifichiamo, nel quale abbiamo i nostri legami sociali, i nostri morti, i nostri interessi vitali, punto di partenza della nostra conoscenza del mondo)» (18). Il paesaggio, in quest'ottica, si contrappone al territorio, non diversamente da quanto lo spazio dinamico si contrapponga al luogo (19): sul piano dell'esperienza performativa, la relazione tra artisti e territorio genera i paesaggi performativi, che non esistono al di fuori dell'esperienza soggettiva.

Anche i termini utilizzati vanno, dunque, storicizzati: spazio, luogo, sito e paesaggio sono parole chiave di cui, fatta questa prima premessa, osserveremo le variazioni semantiche in relazione alle esperienze teatrali del secondo Novecento, nei contesti rurali e urbani. Una parola, però, si è imposta nella letteratura critica almeno dagli anni Novanta: *site-specific*. Anche in questo caso, parliamo di un termine che richiama concetti diversi e che, per la trasversalità con cui è adottato, merita un approfondimento a priori. La sua analisi consente, infatti, di illustrare approcci metodologici distinti e di introdurre, brevemente, lo sviluppo diacronico delle tendenze teatrali del secondo Novecento.

Site-specificity: un concetto mutevole

Le produzioni *site-specific* anticipano di diversi decenni la pubblicistica su questo concetto, che è diventato un contenitore indistinto di tutte le opere in cui processo produttivo e ricettivo si sviluppano in relazione a un sito. La nozione di *site-specificity* inizia ad entrare nella critica e nella letteratura in tempi diversi nell'ambito delle arti visive e performative, pur finendo per imporsi nel linguaggio comune per indicare le opere realizzate a partire da luoghi specifici. L'adozione di questo concetto nella letteratura scientifica consente, perciò, di cogliere la diversa storicizzazione del fenomeno da parte di studiosi delle arti visive, di teatro e di danza. Mostra anche le variazioni interpretative dell'idea di sito, in relazione alla produzione artistica, e alla dimensione drammaturgica, che è determinante nel contesto delle esperienze teatrali.

Il concetto di *site-specific* negli Stati Uniti è stato seguito con attenzione dagli studiosi d'arte pubblica; in Europa, invece, il rapporto tra performance e *site-specificity* è stato innescato nel 2000 da Nick Kaye con il volume *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, che riunisce arti visive e performative a prescindere dai generi. In seguito, molte sono state le pubblicazioni che, oltre a offrire una descrizione delle performance localizzate, hanno provato a cucire i nessi teorici tra le diverse definizioni. Prima che si diffondesse lo studio del *site-specific*, alla fine degli anni Ottanta Mike Pearson ne aveva comunque già proposto una definizione operativa.

Appassionato di archeologia e ornitologia, Pearson fonda, nel 1974, la compagnia Cardiff Laboratory Theatre e, dal 1981, la gallese Brith Gof, con cui esplora diverse soluzioni artistiche in cui i dettagli degli spazi trovati intervengono

a modificare il processo assieme alle esperienze in precedenti siti di lavoro e sperimentazione, in quanto «interpenetrazione del trovato e del fabbricato [...] inseparabili dai loro siti, che rappresentano gli unici contesti in cui si rendono 'leggibili'» (20).

Questa definizione riflette la natura dei primi eventi *site-specific* e di molti altri che seguiranno dagli anni Ottanta in poi, ma non è esaustiva rispetto alle variazioni che questo ambito della ricerca artistica ha sviluppato. Dalla fine degli anni Novanta il focus della sperimentazione si è spostato da luoghi specifici a processi mobili che mettono in relazione più luoghi e indicano un progressivo passaggio dall'architettura dei luoghi alle manifestazioni peripatetiche, dal modo rappresentativo a quello relazionale (21). In realtà, piuttosto che di un'alternativa, sarebbe il caso di parlare di un'estensione delle modalità performative che non esclude che queste diverse strade coesistano nello scenario dell'arte *site-specific*, rendendo più evidenti le differenze dei processi creativi (22).

Un numero crescente di pubblicazioni monografiche e di articoli in riviste scientifiche (particolarmente «New Theatre Quarterly») ne ha documentato gli sviluppi concettuali. Dalle fonti emerge la centralità del 'sito' come parola chiave, oltre a spazio e luogo, su cui si è concentrato il dibattito, estendendo le categorie interpretative utili a parlarne: da fenomenologiche (legate al nesso tra azione performativa e sito, particolarmente sul piano architettonico) a intertestuali, le ricerche compongono aspetti sociali, politici e critici, oltre che fisici e percettivi.

La percezione del sito si è quindi estesa nel tempo, passando dalla descrizione del luogo fisso e materiale alla sua comprensione in quanto vettore discorsivo fluido e virtuale. Al tempo stesso, anche il ripensamento dei linguaggi artistici, e specificamente performativi, ha stimolato la sperimentazione da una parte, e la riflessione dall'altra:

— La forma della performance *site-specific* nell'insieme si basa sulle instabilità intrinseche sia del 'sito' che della 'performance' [...]. Questo tipo di pratica sociale performativa richiede un'interazione complessa con il sito e tra 'sito' e 'performance' (separatamente e in relazione l'uno con l'altra) (23).

Ne *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa* (2004), la curatrice e docente di storia dell'arte Miwon Kwon fornisce una genealogia delle opere *site-specific* (del tutto estranea a danza e teatro), prendendo a momento germinale il periodo tra la fine degli anni Sessanta e Settanta in cui prevale l'attenzione alla dimensione morfologica di siti architettonici e naturali, e alla loro tangibilità nella costruzione delle opere. In seguito, ribadisce il cambiamento del concetto di sito da luogo fisico a vettore discorsivo leggibile in relazione al contesto culturale in cui viene realizzata l'opera, cui si aggiungono le modalità relazionali, l'accoglienza degli abitanti nei processi creativi e, dunque, le formule partecipative. Una simile scansione concettuale può essere estesa all'arte performativa di matrice minimalista degli anni Settanta (pertanto, alla danza postmoderna americana e al teatro analitico italiano), mentre il rapporto con le comunità teatrali si diversifica in Italia: sin dagli inizi di questo decennio, l'animazione ha ricercato il senso dei luoghi in dialogo con le persone che li abitavano e le compagnie che, pur venendo dall'esperienza dei gruppi di base e del Terzo Teatro, dagli anni Novanta hanno creato spettacoli in borghi,

paesi e città, e lo hanno fatto assieme alla popolazione o a suoi rappresentanti, fornendo un contrappunto simbolico, narrativo e metaforico alla matericità dei luoghi. Nell'insieme, però, le osservazioni sull'arte pubblica di Kwon ci aiutano a riconoscere le differenze interne anche alla storia del teatro e della danza: il dibattito sulla funzione dell'arte nello spazio pubblico presenta posizioni antitetiche. Nonostante molti progetti inneggino all'arte come forma di riappropriazione dal basso, non tutte le sperimentazioni teatrali *site-specific* hanno una capacità di mediazione culturale rispetto ai processi intrinseci ai luoghi, siano essi di tipo economico, culturale, sociale o politico. Dimensione discorsiva e relazionale vanno, pertanto, ricondotte al contesto.

Osservando le variazioni delle pratiche *site-specific*, anche la studiosa britannica Fiona Wilkie si è soffermata sul passaggio dall'abitare i luoghi al viaggiare: ancora una volta, se la distinzione facilita un riconoscimento dei processi, fornendo ulteriori strumenti analitici, l'osservazione della fenomenologia di performance *site-specific* italiane lascia intuire delle differenze dalla storia britannica e una co-esistenza tra questi due processi sin dagli inizi degli anni Novanta tanto nei luoghi del sociale, quanto negli ambienti naturali. La tendenza estetica e socio-antropologica delle pratiche è, d'altro canto, strettamente legata alla cultura dei territori e alle urgenze che in esse si esprimono, rispetto al sistema dello spettacolo e alle condizioni di vita. Gli strumenti teorici che è possibile raccogliere vanno, quindi, tarati su ogni realtà.

Quando non si limita ad una funzione decorativa, la performance *site-specific* altera le abitudini del luogo per il tempo dello spettacolo e ne attiva tensioni, memorie, immaginari latenti o imprevedibili. La compartecipazione di passato e presente e quelle che Sista Bramini chiama sincronicità, ovvero, «le connessioni che si creano tra lo spettacolo in atto e l'imprevedibilità della natura» (24) penetrano, per esempio, nella spazializzazione del luogo, incidendo sulle azioni coscienti e sulle reazioni inconsapevoli dei performer, ma anche sugli stati affettivi e sulle immagini mentali degli spettatori. L'antropologo Tim Ingold in *The Perception of the Environment* (2000) ha, per esempio, parlato di *taskscape*, ovvero di un paesaggio dato dalla rete di luoghi connessi dalla familiarità, dalla prossimità e dalla memoria e di come queste qualità producano una narrazione, piuttosto che una mappatura, in base al posizionamento del singolo o della comunità entro questa rete (25). In ogni sito, difatti, coesistono nodi di relazioni complesse che non restituiscono solo la compresenza di più elementi, quanto le relazioni tra le stesse, le loro tensioni ed equilibri. Il luogo non è, dunque, né una scenografia naturale, né un contenitore, bensì un crocevia di relazioni mobili che si attivano in maniera contingente rispetto alla disposizione di persone, oggetti e altri elementi viventi. La matrice della creazione non è, quindi, solo un luogo dato o trovato cui porsi in ascolto, bensì un sistema di relazioni parzialmente prevedibile che, nell'incontro con gli artisti, viene ulteriormente attivato attraverso il processo creativo e la performance.

Porre l'attenzione sul sito, come rete relazionale e collettiva sposta i termini della riflessione sulla rappresentatività delle opere rispetto alla comunità che abita nei siti investiti dai processi artistici. Nell'ambito dell'arte pubblica, dagli anni Novanta si è diffusa la definizione di *site-specific* comunitaria per descrivere

processi partecipativi finalizzati ad avvicinare artista e comunità e, perciò, a determinare una maggiore aderenza dell'opera al sito. Osservare, brevemente, un caso fallimentare di arte pubblica può chiarire il senso che, per estensione e differenza, può acquisire l'espressione *site-specific* comunitaria anche rispetto all'arte performativa. Parliamo delle sculture in bronzo realizzate nel 1991 da John Aheran dinanzi alla stazione di polizia del 44^o Distretto del South Bronx, che raffiguravano una ragazzina afroamericana sui pattini, un uomo afroamericano a torso nudo con una palla da basket e uno stereo, e un ragazzo portoricano con felpa e cappuccio in testa, assieme al suo pitbull; persone realmente incontrate nel quartiere e cui l'opera dava visibilità ma che, secondo gli abitanti, andavano a confermare una percezione stereotipata e stigmatizzata del luogo. Per rispondere a questa e altre esperienze fortemente criticate e combattute dalle comunità locali, i cittadini sono stati accolti progressivamente all'interno dei processi di creazione, così da facilitare l'interazione tra la poetica e i criteri estetici portati dall'artista e le istanze degli abitanti.

Nell'ambito performativo, la genesi dei processi partecipativi è più lunga e affonda nella natura relazionale del teatro. Sin dagli anni Settanta, con le azioni nello spazio pubblico, i cittadini si sono mobilitati per ragioni differenti, sia politiche che culturali. Tuttavia, dopo la svolta relazionale, la valenza politica dei progetti territoriali e la loro rappresentatività è apparsa discutibile. Da una parte, attingendo dal pensiero di Jacques Rancière, si è ridato rilievo alle configurazioni estetiche come «figure delle comunità» che manifestano l'esistenza di qualcosa in comune e il posizionamento delle varie parti al loro interno; dall'altra, il dibattito critico ha evidenziato come la partecipazione delle persone non sia di per sé garanzia di manifestazione di soggettività (*agency*) e di impegno politico (26) e il rischio che la partecipazione costituisca un'azione balsamica, un placebo rispetto a problemi strutturali. La polarità tra dimensione estetica e relazionale dei progetti teatrali è presente, quindi, anche all'interno dell'ampio contenitore del *site-specific* cui, però, non aderisce totalmente, nonostante le sue variazioni interne, volte a inglobare le pressioni socioculturali che hanno ridefinito pratiche e concetti.

Un altro aspetto del *site-specific* riguarda il grado di replicabilità dell'opera fuori dal contesto in cui è concepita. Visto quanto detto sinora, sembrerebbe una contraddizione. Tuttavia, tanto nell'arte pubblica, quanto in ambito teatrale non sono mancati casi di riedizioni artistiche, a partire da un progetto pensato per luoghi con caratteristiche specifiche.

— La complessa orchestrazione di siti letterali e discorsivi che compongono una narrativa nomade necessita dell'artista come narratore-protagonista. In alcuni casi, questa rinnovata centralità dell'artista in nome dell'auto-riflessività autoriale conduce a un'implosione ermetica delle indulgenze (auto)biografiche e soggettive. Stando così le cose, una delle traiettorie narrative di tutti i progetti *site-oriented* è coerentemente allineata con i lavori precedentemente realizzati dall'artista in altri luoghi, generando quello che si potrebbe definire come un 'sito' ulteriore – la storia espositiva di un artista, il suo percorso (27).

Nel caso delle performance teatrali, questa stessa coesione identitaria può essere individuata nei progetti di lunga durata che portano la firma dei loro autori: idee, fonti culturali, sguardo politico si riversano in ogni tappa o capitolo, riadattandosi a luoghi differenti. Non sempre le opere hanno un tratto

biografico esplicito, anche se mostrano come l'autore o l'autrice imprima un segno poetico sulla realtà attraverso la scrittura dei luoghi, che diventano interlocutori, piuttosto che 'semplice' matrice dell'opera. Il concetto di *site-specificity* torna ad aprirsi, pertanto, evidenziando la rete di relazioni non solo tra gli elementi compresenti nel luogo, ma anche nel tempo, rispetto alla storia personale e collettiva che lo attraversa.

Dinanzi all'eterogeneità dei processi creativi, Wilkie ha sentito l'esigenza di differenziare le tipologie di rapporto al sito, a partire da una mappatura di opere realizzate in Gran Bretagna all'inizio del terzo millennio, proponendo una nuova terminologia: *site-specific* per indicare creazioni nate in relazione a un luogo specifico e non riproducibili, sia che si considerino gli aspetti fisici o relazionali del posto; *site-generic* riferite alle opere riadattabili in luoghi simili tra di loro (per esempio, sempre nei cantieri, piuttosto che in un parco) e *site-sympathetic*, per quelle riadattabili anche in siti tra di loro differenti, preservandone alcuni elementi.

Se osserviamo la situazione italiana, dagli anni Novanta non sono mancati progetti che hanno proposto un bilanciamento tra osservazione dei luoghi e progettualità poetiche degli artisti, tra tempi dilatati di produzione e sostenibilità economica. Basti citare *Le città invisibili* del Teatro Potlach, che ha viaggiato in tantissime città dopo l'originaria performance a Fara Sabina del 1991, o la coreografia *L'entrare nella porta senza nome* (1999) di Sieni, in cui personaggi fiabeschi e azioni venivano ricollocati in percorsi labirintici nel bosco, dopo una precisa individuazione di alcune caratteristiche morfologiche dei luoghi. Nel nuovo millennio spesso le opere concettuali sono state riadattate alle stesse tipologie di siti, come *Overmapping* (2010) di Collettivo Cinetico, che rientrerebbe nella definizione di *site-generic* di Wilkie, perché realizzato sempre in maniera partecipativa in spazi in via di rigenerazione, mentre le formule peripatetiche pongono più dubbi, collocandosi probabilmente a metà tra *site-generic* e *site-sympathetic*. Esempio noto è *Remote X* dei Rimini Protokoll, che porta poi il nome delle città in cui è di volta in volta realizzato, ma anche *The Walk* della compagnia Cuocolo Bosetti, che dal 2013 attraversa le città, guidando un pubblico in cuffia, e in cui elementi autobiografici del racconto si uniscono all'attraversamento del luogo.

In altri termini, anche l'adesione al sito, che inizialmente riguardava opere non trasferibili altrove, è nel tempo relativizzata sul piano operativo e incontra procedimenti, stili e generi eterogenei. Complice di questa variazione è il cambiamento nel concetto stesso di opera, intesa sempre più come parte di un progetto e di una processualità, particolarmente dagli anni Novanta, che comporta una divisione in capitoli, tappe, studi spesso connotati in base alle caratteristiche del luogo ospitante. Lo stesso ciclo della *Tragedia Endogonia* (2002-04) della Societas Raffaello Sanzio riflette questo *modus operandi* che, poi, nel caso degli spettacoli *site-specific* implica una diversa operatività a seconda dei luoghi, delle poetiche degli artisti e, laddove è previsto, della costruzione partecipativa dell'opera. Tuttavia, nel momento in cui l'opera *site-specific* si inserisce in un ciclo riconoscibile, anche la percezione del sito si intreccia con il discorso autoriale, diventa parte di una narrazione che lo sovrasta.

A queste differenze analitiche si aggiungono le tante declinazioni con cui gli artisti del teatro hanno, di volta in volta, precisato il proprio approccio, coniugando

riferimenti teorici che non concernono l'ambito performativo con categorie strettamente teatrali, come scrittura scenica e drammaturgia. L'inchiesta sul *site-specific* resta ancorata alle questioni dello spazio e poco adatta ad accogliere la dimensione del tempo, dell'intreccio e dell'interrelazione tra elementi teatrali che le pratiche coreografiche e registiche sviluppano. Soprattutto, il focus esclusivo sulla produzione delle opere ci riporta a una cultura della rappresentazione che non tiene conto dell'estensione alle comunità, ai laboratori, alle stesse esperienze di vita che hanno generato forme inedite di relazionalità con gli abitanti nel corso del tempo (pensiamo agli attori contadini del Teatro delle Ariette), trasformando il senso del luogo del teatro, inteso come casa e non solo come sito di spettacolo.

In definitiva, la nozione di *site-specificity*, grazie alla sua malleabilità, resta un utile termine di confronto, per quanto riduttivo rispetto al teatro e alla danza: come già notava Raimondo Guarino, sarebbe «paradossale inserire e rivendicare un'inchiesta sul luogo del teatro come parte della riflessione sul *site-specific*» (28). La dimensione trasformativa dell'abitare, come la recalcitrante lotta contro l'immaginario che stigmatizza luoghi del sociale e del vivere attraverso una resilienza artistica costante, mostrano i limiti del concetto di *site-specific*, non tanto per il significato del termine che, letteralmente, ci riporta alla matrice del luogo, quanto per l'implicita adesione al sito che suggerisce e per la sua diffusione in relazione alla produzione teatrale e di danza: l'evento torna in primo piano, rispetto alla relazione con ambiente e viventi, al trascorrere di passato, presente e futuro che ingloba la sperimentazione condotta negli anni negli stessi siti. Lo useremo ancora, quindi, a scopo descrittivo e analitico, ma con la consapevolezza che il senso del luogo del teatro lo trascende e va ricostruito a partire dal divenire storico del pensiero sul teatro, sulla danza e sulla performance.

Con-divenire dell'esperienza: corpo, tempo e spazio

Lo spazio scenico riguarda fenomeni di teatro, di danza e performativi che, analizzati trasversalmente, forniscono spunti critici differenti: dalla storia del teatro traiamo chiavi di lettura sulla drammaturgia dello spazio e dei luoghi (applicabili anche ad alcuni processi di danza), mentre dagli studi di danza deriva un'intensa riflessione sul rapporto tra corpo, gesto e spazio. La scrittura del paesaggio si chiarisce, invece, maggiormente a partire da esperienze e fonti sulla performance contemporanea.

Nella danza assume particolare rilievo lo spazio del danzatore, utile a indagare anche le caratteristiche dello spazio dell'attore. Nella prima parte del Novecento, nella disciplina da lui nominata coreutica, Rudolf Laban distingue la cinesfera (misurata dall'estensione degli arti attorno al corpo) dallo spazio complessivo in cui il danzatore si muove. Alle analisi di Laban possiamo affiancare un cambiamento complessivo della «drammaturgia dello spazio» che, nel teatro, genera la «consapevolezza che lo spazio non rappresenta un mero contenitore neutro dell'azione fisica ma un'entità drammaturgicamente attiva in grado di condizionarla, regolarla» (29). Su questa base si sviluppa la ricerca teatrale del secondo Novecento, seppure a partire da una concezione del corpo che finisce per modificare le dinamiche creative: l'essere umano (e, quindi, anche il corpo organico) perde la propria centralità rispetto all'ambiente

che lo sovrasta e in cui convive con altri elementi autonomi. Prima che le teorie sulla condizione postmoderna e sulla fine dell'antropocene entrassero nel dibattito artistico, i passaggi verso una variazione nel rapporto corpo-ambiente si legano all'approccio fenomenologico che, progressivamente, porta a ripensare il corpo e il movimento espressivo, tanto più se 'incapsulato' all'interno di un codice formalizzante, per sostituirlo con l'idea (dapprincipio altrettanto idealizzata) di un corpo neutro, permeabile agli stimoli esterni e, perciò, mutevole in relazione all'ambiente.

L'opera di Anna Halprin è, da questo punto di vista, anticipatrice di una interdipendenza tra vettori energetici interni ed esterni al corpo che consente di indagare, attraverso esplorazioni motorie, la sfera intercorporea che collega i performer tra loro e il contesto circostante. Queste pratiche traducono, in maniera concreta, una visione post-antropocentrica che, sin dalla fine degli anni Cinquanta, è messa in pratica da Halprin nella propria scuola in California, attraverso lo studio del movimento spontaneo dei danzatori nei boschi e sulla piattaforma immersa nel verde alle pendici del Monte Tamalpais. Da allora, complice la diffusione di tecniche di release e di contact improvisation dagli anni Settanta, che pongono l'epicentro del movimento tra due corpi o tra corpo e suolo (e non dentro la persona, nell'interiorità individuale, sia essa emotiva, espressiva o percettiva), la sperimentazione coreografica ha delineato nuove traiettorie di ricerca all'insegna della permeabilità con lo spazio esterno: la danza diventa un processo chiasmatico (30) che sovrappone sfera somatica, percettiva ed espressiva. Si tratta di esplorazioni prodromiche delle pratiche performative del nuovo millennio che spostano l'asse della visione del corpo fuori dai suoi confini, per percepirlo come flusso all'interno di un contesto in cui si bilanciano elementi antropomorfi, geomorfi e culturali. Su questa linea si innestano anche gli sviluppi ecologisti della cosiddetta eperformance, che postula una tensione tra tutte le forme di vita e vede nel corpo una materia porosa (31).

Il corpo che non si sottrae dal mondo è anche un corpo che sa farsi cavità e porsi in relazione al paesaggio, abbandonando la prospettiva e, perciò, negandosi alla razionalizzazione che, seguendo i criteri del taylorismo e del fordismo, all'inizio del Novecento, aveva condotto:

— All'apparizione dell'«uomo nuovo» funzionale alla produzione in serie e al consumo delle merci così prodotte: come se tale soggetto fosse, nell'intera sua costituzione e attitudine, il punto d'arrivo della progressiva colonizzazione del suo apparato fisico e psichico iniziata esattamente cinque secoli prima a partire dalla vista (32).

La riproduzione di modelli fisici chiusi entro tecniche codificate, per quanto disponibili alla libertà immaginativa e alle individuali potenzialità espressive, rispondeva a questo approccio modernista e spersonalizzante. Anche il training che imposta la meccanica corporea e determina le qualità di presenza cambia nel momento in cui i performer lavorano all'aperto, seguendo percorsi di consapevolezza individuale che li rendono più ricettivi ai mutamenti derivanti dall'esterno.

Porre il corpo in relazione al paesaggio equivale, inoltre, a relativizzarne le forme e le azioni e implica, sul piano metodologico, un ripensamento della poetica del gesto al di fuori di un discorso settoriale di ambito artistico. Gli studi sulla danza contemporanea illustrano le ragioni di questa variazione

e forniscono una base per un allargamento della riflessione ad altri generi. Accanto alle distinzioni linguistiche di tipo modernista, improntate alla novità e alla differenziazione dei codici, negli ultimi decenni sono state elaborate nuove definizioni che situano le pratiche coreutiche nel *continuum* della storia culturale della danza, a partire dall'ormai dissolta coniugazione corpo-movimento tipica del balletto e della danza moderna. Si distinguono: danza museale, riferita al repertorio rinnovato in maniera il più possibile filologica; generazioni di mezzo, che ancorano lo sviluppo estetico dei linguaggi al variare della forma del corpo e del movimento; e terzo paesaggio, un'etichetta presa in prestito dal geografo Gilles Clément per indicare uno spazio indefinito tra il non più e il non ancora, la misura di un'alterità non perfettamente delineata, come può esserlo un edificio in disuso e in attesa di essere rifunzionalizzato (33).

Questa comprensione della scena contemporanea tiene conto dell'affermarsi della performatività sulla teatralità, dell'interdisciplinarietà delle arti del secondo Novecento, nonché della commistione con i gesti ordinari della danza postmoderna. Per quanto necessaria a fare chiarezza, ricade nel limite di ogni tassonomia, ponendo nuovi confini basati su un implicito epicentro disciplinare che gli stessi artisti, spesso, disconoscono: l'evolvere dello spazio scenico dei teatri altri rispecchia, piuttosto, un ripensamento del *continuum* del gesto in quanto, anch'esso, spazio interstiziale tra l'artista e ciò che lo precede, circonda e segue, oltre gli steccati dei singoli generi.

L'osservazione del gesto, piuttosto che del corpo in sé, si fonda sulla lettura del gesto di Giorgio Agamben, che lo definisce «pura medialità», «mezzo senza fine», riconoscendo la compresenza di un atto e del suo essere in potenza (34). L'assimilazione a pose o vocaboli è in tal modo sostituita da un punto di vista dinamico che, osservando il *divenire* del gesto, sintetizza anche una riflessione altrimenti inesauribile per la mole di ricerche esistenti nei più svariati ambiti disciplinari (35). Nel percorso del gesto si compenetrano l'intenzione, la meccanica e l'affettività, oltre alla pluralità di tempi e spazi che modellano la memoria e danno forma all'azione. Così, ci insegna anche Benjamin, quando ripensa ai giochi compiuti da bambino per allineare le lettere sull'alfabetiere e scrive:

— La mano può ancora sognarlo, ma mai ritrovarlo, mai ripeterlo con uguale verità. Allo stesso modo uno può sognare come ha imparato a camminare. Ma invano. Adesso sa camminare, imparare a camminare non può farlo più (36).

Rispetto al gesto ordinario, quello poetico insegue il sogno della rinascita: allineandosi al flusso della vita che lo compenetra e coniugando la dimensione personale e il fare artistico alle circostanze ambientali, diviene parte di un intertesto culturale, ecologico e storico.

Rispetto alle teorie sulla performance, che già evidenziavano l'interazione tra unità indipendenti, questo approccio esplicita ulteriori dinamiche dello spazio performativo. Gli elementi della performance *site-specific* riconoscono e si relazionano con presenze estranee al processo creativo, si misurano con attese, sospensioni e deviazioni nei centri urbani e in natura: piuttosto che azioni, l'artista (individuo o coro di corpi) co-partecipa nell'attimo presente della performance generando intra-azioni, gesti che risuonano delle qualità di presenza dei luoghi (luce, buio; alto, basso; chiuso, aperto, ecc.). Soprattutto,

che variano anch'esse in relazione allo scenario mutevole (paesaggio) che contribuiscono a comporre.

Le considerazioni avanzate a proposito della costruzione del gesto poetico possono, quindi, estendersi anche alla generatività dello spazio scenico, producendo uno scarto teorico denso di implicazioni metodologiche: nell'osservare il divenire del gesto, l'accento ricadeva ancora sull'intenzionalità del fare artistico che accentrava la creazione sul soggetto, come espressione (per quanto complessa e variamente attraversata da altri stimoli) della persona. Se il corpo della danza era stato liberato, concettualmente, dalla forma che lo incapsulava dentro un codice e un linguaggio codificato, la persona restava confinata entro i limiti del proprio sguardo e della propria intenzionalità. Al contrario, la permeabilità con l'ambiente e la co-esistenza di altri elementi relativizza la soggettività, mostra il potenziale creativo che cresce nello spazio interstiziale tra l'artista e il contesto. In alcune performance, questa condizione è tematizzata (così, ne *L'uomo che cammina* di Dom-, 2015-22), ma resta comunque una condizione che attraversa opere e generi distinti, consapevolmente o meno. Per quanto le modalità performative siano di tutt'altro genere, ne troviamo una traccia anche nella ricerca drammaturgica di Carla Tatò attorno a *Camion*:

— Stando su *Camion* non potevi guardare soltanto come quando si sta alla finestra, dovevi 'guardare per vedere'. Vedere con le orecchie. Sentire con gli occhi. Fare con il cuore. Dovevi avere un modo di caricare quello che succedeva intorno a te per poi risputarlo drammaturgicamente sulla scena (37).

Cosa avviene, però, quando questo mondo attraversa la persona, prima che ne venga 'risputato' fuori, e cosa laddove l'artista vi resti al margine, danzi con il territorio, con la comunità, con il luogo che lo accoglie? Nel gesto penetra, assieme alla razionalità del fare, anche «il lato selvatico» di cui parla Mariangela Gualtieri, non anima o natura:

— Selvatico non è il verde delle nostre città, non è l'irrazionale nei suoi stereotipi danzanti o deliranti. Vi è un pericolo vero, uno sperdimento (38).

La vulnerabilità è dunque condizione e postura di lavoro.

Al mutare della comprensione del corpo, del movimento e della natura degli esseri umani non può, in altri termini, non cambiare anche quel rapporto con lo spazio che proprio dall'organicità del soggetto aveva tratto la propria capacità trasformativa. Nelle sperimentazioni performative negli spazi aperti, fuori dalle sicurezze delle segrete stanze del mistero attoriale, questo sperdimento si è fatto più intenso sul finire del ventesimo secolo e nel nuovo millennio. Ne sono derivati discorsi, documenti, narrazioni ed esplorazioni che investono il rapporto tra il corpo e lo spazio, tra l'essere umano e gli altri esseri viventi. Come all'inizio del Novecento, quando – affrancata dai codici del balletto – la danza libera aveva nutrito l'esigenza di riformulare il rapporto tra corpi, spazi e forme della scena, così, nel terzo millennio le pratiche performative ci forniscono, dunque, gli strumenti per rileggere la dimensione ambientale e paesaggistica dell'arte performativa, che fa sì che il corpo sia iscritto in una costellazione imprevedibile di forme e flussi. Il coreografo Michele Di Stefano, in fondo, descrive proprio questa condizione parlando dello spettacolo *site-specific Veduta* (2016):

— Danzare, forse, è proprio questo: farsi conduttore, farsi corpo cavo per farsi

attraversare da informazioni che il corpo a volte può gestire molto bene, ma non è detto che le comprenda sempre così bene. Nell'arbitrio concesso dalla mia posizione coreografica, do al paesaggio questa sfumatura di dubbio, di oscurità, di non comprensibilità ed è per questo che in *Veduta* appaiono i fumi colorati, le foschie. È come se il vapore colorato fosse il primo turbamento dello spazio e, in questo senso, la presenza di queste nuvole fosse necessaria, non solo per rendere concreta la distanza, ma anche per confondere la percezione (39).

Non ci limitiamo, però, solo all'ambito della danza. Ne ritroviamo tracce anche in ricerche 'consorelle', per la comune insoddisfazione rispetto agli involucri, a cornici storiche troppo strette. Uno strumento di comprensione è l'intuizione dei campi e dei controcampi del teatro sociale, suggerita da Fabrizio Fiaschini. Anch'egli cita Benjamin e, nell'azione ludica del bambino, vede un modo di «incorporare» il mondo e non solo di osservarlo e imitarlo, di farne proprie le potenzialità: azione ricettiva e creativa come parte di un gesto che si riscopre nell'atto di farsi, rivelando ciò che l'occhio ancora non svelava per mezzo della tattilità (40).

Quindi, quando pensiamo al luogo del teatro e ai processi produttivi che l'artista impiega per giungere alla rappresentazione teatrale, non facciamo riferimento solo a un modello teatrale ipostatizzato (coincidente, per lo più con la sala all'italiana), ma a un'idea di teatro come un'arte da vedere, quando è il suo sviluppo nel *Teatron* greco e il recupero della concezione classica agli albori della modernità ad avere imposto questa concezione, attraverso un pensiero positivista che si accompagna all'imposizione della frontalità e della prospettiva, da cui deriva la soggezione degli altri sensi e l'autopoiesi: lo spazio diventa altro dal corpo, che ne è invece permeato.

Come luogo e spazio, anche il corpo è stato imprigionato a livello percettivo. Lavorando immersa nella natura, Sista Bramini ha posto l'attenzione sul cambiamento personalmente avvertito al trascorrere della giornata, al variare della luce del giorno e al ripetersi di questi cambiamenti: il corpo, lo stato d'animo, la capacità di essere presenti a se stessi non sono fissi e la percezione della propria identità, che ha bisogno di ancoraggi interni ed esterni, è fatta di queste variazioni, fuori dalla bolla astratta e irrealistica che distacca il soggetto dal *continuum* temporale anche in assenza di tecniche codificate (41). La pratica artistica è, piuttosto, laboratorio di vita e questa (nella sua ciclicità e durata) è l'esperienza che si mostra, incorniciata dentro il rito condiviso dello spettacolo: «c'è un tentativo di costruire anche una drammaturgia del gesto, della presenza fisica come presenza umana, non come presenza estetica» (42) anche nel tirare la sfoglia e tagliarla all'interno di *Teatro da mangiare?* delle Ariette, nella provincia bolognese. La categoria del *ready-made* non basta a indicare questa permeabilità tra arte e vita che si espande oltre il processo produttivo, all'interno di una dialettica in cui, a seconda dei generi e delle poetiche degli artisti, prevale più il vissuto o più l'artificio poetico, senza che si perda mai del tutto la compresenza di entrambi e che, pertanto, il teatro diventi «arte dinamica che lavora con la temporalità del vivente» (43).

Osservare danza, teatro e performance dalla prospettiva dello spazio scenico nel farsi del gesto e nella sua condivisione non comporta, quindi, perdere la specificità linguistica dei diversi generi, ma giovare della consapevolezza indotta da affinità, somiglianze, parentele e differenze per attraversarle

e coglierne la vettorialità all'interno del ripensamento culturale dell'arte performativa contemporanea che, dai margini, mina il modo stesso di pensare il teatro ereditato e prodotto della tradizione umanistica. Come tensione irrisolta, dal punto di vista teorico, equivale a farsi nomadi, ma con un percorso e un orizzonte chiari, che dall'approccio storiografico si aprono a ramificazioni post-disciplinari (44).

Note

- 1 Donatella Orecchia, *Stravedere la scena. Carlo Quartucci. Il viaggio nei primi venti anni 1959-1979*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 222.
- 2 Mirella Schino, *Il Crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale, 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 187-88. Schino si riferisce, in questo caso, alla *Trilogia* realizzata a Pontedera da Roberto Bacci.
- 3 Edoardo Fadini, Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976.
- 4 Collana «Il gesto», diretta da Virgilio Sieni per la Maschietto Editore di Firenze.
- 5 Diane Taylor, *Atti di trasmissione* (2003), in Id., *Performance, politica e memoria culturale* a cura di Fabrizio Deriu, Ograro, Artemide, 2019, p. 34.
- 6 Giuliano Scabia, *Il Gorilla Quadrumano*, cit. p. 192.
- 7 Hans Belting, *Antropologia delle immagini* (2002), Roma, Carrocci Editore, 2011.
- 8 In questa direzione vanno alcune iniziative, personalmente curate con Massimo Carosi, come i webinar *Dall'aula alla città*, con la partecipazione di studiosi di discipline dello spettacolo, geografi, architetti e artisti, ma anche i convegni organizzati da Faber Theater, *Parole in cammino* (che, ad oggi, contano due edizioni, nel 2022 e nel 2023, curate da Michele Pascarella la prima e da quest'ultimo ed Emanuele Regi la seconda), che introducono esperienze differenti del territorio nazionale.
- 9 Il progetto *Ormete*, diretto da Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, da questo punto di vista, offre utili spunti metodologici, cui rinvio con particolare riferimento alle riflessioni metodologiche riportate sul sito del progetto, ormete.net.
- 10 Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit.
- 11 Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 47.
- 12 Cfr. Annalisa Sacchi, *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- 13 Raimondo Guarino, *Introduzione* in Id. (a cura di), *Teatri luoghi città*, Roma, Officina Edizioni, 2008, p. 8.
- 14 Basil Langton, *Journey to Ka Mountain*, in «The Drama Review: TDR», 17 (2), numero monografico sulla *Visual Performance I*, 1973, p. 54.
- 15 Ossia Trilling, *Robert Wilson's "Ka Mountain and Guardiania Terrace"*, in «The Drama Review: TDR», 17 (2), numero monografico sulla *Visual Performance I*, 1973, p. 38.
- 16 François Jullien, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione* (2014) a cura di Francesco Marsciani, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 17.
- 17 Ivi, p. 20.
- 18 Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 15.
- 19 Michel De Certeau distingue il luogo, come configurazione stabile che può essere alterata dallo spazio, ovvero dai vettori e dalle direzioni mobili che vi si innestano con l'azione quotidiana. Cfr. Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (1990), Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- 20 Mike Pearson, *Site-specific Performance*, cit., p. 4.
- 21 Ivi, p. 8.
- 22 Per esempio, la danza verticale nasce e resta una forma di danza *site-specific* legata ai singoli luoghi e a una dimensione prevalentemente architettonica, che in Italia si sviluppa nel nuovo millennio, quando si diffondono le pratiche del paesaggio. Cfr. Rossella Mazzaglia, *Verso la danza verticale attraverso l'opera di Wanda Moretti: primi passi di una ricostruzione storiografica*, in Elena Cervellati e Giulia Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Macerata, Ephemeria, 2020, pp. 221-41.
- 23 Joanne Tompkins, *The 'Place' and Practice of Site-Specific Theatre and Performance*, in Anna Birch, Joanne Tompkins, *Performing Site-Specific Theatre. Politics, Place, Practice*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 15-16.
- 24 Sista Bramini, *Dialoghi con il genius loci. Mila di Codra, genesi e geografia di un teatro di paesaggio*, in Maia Giacobbe Borrelli (a cura di), *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2015, p. 167.
- 25 Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, Psychology Press, 2000.
- 26 Cfr. Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), Roma, DeriveApprodi, 2016; Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte della partecipazione* (2012), a cura di Cecilia Guida, Roma, Luca Sossella, 2015; rispetto alla rappresentatività dei partecipanti, cfr. Diane Taylor, *Performance, Politica e Memoria Culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, cit.; sul rapporto con la storia teatrale italiana, cfr. Annalisa Sacchi, *Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia*, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi*, cit., pp. 83-106.
- 27 Miwon Kwon, *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa* (2002), Milano, Postmedia Books, 2020, p. 67.
- 28 Raimondo Guarino, *Teatro luoghi città*, cit., p. 9.
- 29 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., p. 39.
- 30 Michel Bernard, *L'expressivité du corps. Recherche sur les fondaments de la théâtralité*, Paris, Chiron, 1985, cui si rifanno le diverse pubblicazioni di Hubert Godard. In particolare, cfr. Hubert Godard, in Laurence Louppe, *Singular, Moving Geographies. An interview with Hubert Godard*, in «Writing on Dance», 15, inverno 1996.
- 31 Wolfgang Pannek, *Eco-performance*, in «Eco-performance», 1 (1), 2022.
- 32 Franco Farinelli, *Paesaggio: senso e significato*, in Gianluigi Baldo (a cura di), *Regionis Forma Pulcherrima. Percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*, Torrerossa, online digital bookstore, 2013, p. 238.
- 33 Cfr. Alessandro Pontremoli, *Danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018.
- 34 Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- 35 Rossella Mazzaglia, *L'infanzia del gesto: prospettiva di ricerca e metodo storiografico*, in AA. VV., *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*, Palermo, Bonanno, 2011, pp. 180-81.
- 36 Walter Benjamin, *Infanzia berlinese* (1938), Torino, Einaudi, 1973, p. 66.
- 37 Carla Tatò, citata in Giuliana Pitittu, *Carla Tatò. Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce*, Lavagna (Ge), Zona, 2016, p. 121.
- 38 Mariangela Gualtieri, *Paesaggio con fratello rotto*, Torino, Einaudi, 2021, p. VI.
- 39 Michele Di Stefano in dialogo con Franco Farinelli in *La danza nello spazio urbano. Teorie e pratiche*, ciclo di incontri online interno al progetto *Dall'aula alla città*, a cura di Rossella Mazzaglia e Massimo Carosi, produzione La Soffitta/Damslab e Festival Danza Urbana, 30 aprile 2021.
- 40 Fabrizio Fiaschini, *Controcampi*, cit., pp. 55.
- 41 Cfr. Sista Bramini, in Sista Bramini, Franco Galli, *Un teatro nel paesaggio. Fotografare O Thiasos TeatroNatura*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2007, p. 47.
- 42 Stefano Pasquini, citato in Stefano Pasquini, Paola Berselli, *Il teatro originario delle Ariette*, in Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi (a cura di), *Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del luogo*, in «Ricerche di S/Confine», 2013, p. 49.
- 43 Roberta Gandolfi, *Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale*, in Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi (a cura di), *Agire il paesaggio*, cit., p. 75.
- 44 È facile riconoscere l'eco del pensiero femminista in questa prospettiva, a partire dalle teorie sul postumano di Rosi Braidotti. Tuttavia, se questo e altri riferimenti sono certamente nell'ombra del processo di ricerca e scrittura, essi si legano ad altri altrettanto importanti, sia di ambito teatrale che transdisciplinari, derivanti dall'osservazione delle pratiche contemporanee, dai discorsi che esse muovono, come dagli incontri multidisciplinari esperiti nelle progettualità realizzate a contatto con artisti e operatori culturali. L'invito citato in esergo di Claudio Meldolesi a osservare «le tracce della vita», senza «bloccarsi nella perfezione della camera chiusa» oggi corrisponde all'acquisizione di una postura nomade, situata e relazionale, soprattutto nell'osservazione delle forme artistiche in cui sfuma il confine tra processi socio-culturali e artistici.



Dalla frontalità al coinvolgimento

Osservando la storia del teatro dall'antichità a oggi dalla prospettiva dello spazio, due caratteristiche emergono con chiarezza: molteplicità ed eterogeneità degli spazi, intesi secondo diverse variabili terminologiche e concettuali (edificio, scena, spazio dell'azione, ecc.). Al tempo stesso il dominio della visione, coincidente con la frontalità della relazione teatrale, si attesta e modifica al mutare delle culture teatrali e delle funzioni dell'arte scenica. Un accenno alla spettatorialità diffusa del periodo medievale basta a rimuovere l'idea che la rappresentazione teatrale esterna a luoghi demandati sia un fenomeno novecentesco. In questo secolo, piuttosto, emerge la relatività dello spazio e la relazionalità con elementi interagenti che non derivano esclusivamente dalla progettualità artistica: una processione liturgica percorre le strade secondo un chiaro disegno, modificando tracciato e tappe in maniera coerente con la funzione rituale. Scrive lo spazio, idealmente, senza esserne modificata. Nel Novecento, invece, svariati fenomeni fuori formato abbandonano l'idea di rappresentazione per abbracciare senso, direzione e forme ritualistiche e comunitarie che entrano in relazione con il luogo, invece che attraversarlo o riempirlo di azioni.

Facendo una brevissima sintesi di percorso, il bisogno di uscire dalla convenzione che spinge verso la relativizzazione dello spazio teatrale è già presente nella progettazione dei luoghi di teatro: la costruzione di nuove architetture, nei primi del secolo, risente dell'influenza del progetto visionario di Richard Wagner. Nell'Ottocento, questi aveva immaginato uno spazio funzionale alla rappresentazione, concretizzandolo, in collaborazione con l'architetto Otto Brückwald, nella Festspielhaus di Bayreuth nel 1875. Su questo modello, Walter Gropius concepirà il Totaltheater nel 1929, prevedendo una struttura interna mutevole, con lo spostamento della scena, che non arriverà, però, mai a realizzare.

Più di quanto non avvenga con l'edificazione di nuovi teatri, nel Novecento vengono utilizzati spazi originariamente destinati ad altre funzioni sia in misura episodica sia per una nuova destinazione d'uso. Accanto a queste variazioni dei luoghi, si riscopre il valore dello spazio pubblico. La strada e le piazze diventano protagoniste di modelli assemblari, forme processionali, marce e feste. Le città come cuori culturali, ma anche come aree metropolitane caratterizzate da un'alta densità della popolazione sono, però, tematizzate dai processi creativi in maniera del tutto diversa tra gli anni Sessanta e Novanta e, così, anche il modo di rapportarsi allo spazio pubblico cambia, nonostante i reiterati richiami alla sua riappropriazione (dove il senso di 'proprietà' insito nel termine evoca l'alienazione esperita nelle fabbriche e nelle città industrializzate). Mentre località remote, scene di traumi o di memoria cercano compensazione nella cerimonia culturale condivisa del teatro, luoghi d'arte (come i musei) si aprono alla performance quale tramite di valorizzazione culturale. E, intanto, al patrimonio culturale si affianca l'urgenza di riscoprire quello naturale, minacciato dall'emergenza climatica che, soprattutto dagli anni Novanta, porta gli artisti a rinnovare la relazione con gli spazi naturali e rurali.

Il cambiamento dei luoghi interviene nella definizione dello spazio scenico rispetto alle convenzioni del teatro all'italiana: la sua rappresentatività istituzionale (come espressione della cultura borghese) e le convenzioni che inchiodano lo spettatore alla poltrona allontanano gli artisti del Nuovo Teatro.

Tuttavia, l'edificio stesso diventa in più occasioni oggetto di 'gioco' scenico tanto nella danza quanto nel teatro. Se, dunque, per alcuni il teatro all'italiana è simbolo di una cultura ufficiale che si rifiuta, per altri è occasione di libertà espressiva. Per esempio, la coreografa postmoderna Trisha Brown, che ha svolto per anni una sperimentazione pionieristica negli spazi urbani e museali, ne ha riconosciuto la potenzialità immaginifica e, dopo il ritorno al palcoscenico con opere che ne sondavano i limiti architettonici e di visione (quali *Glacial Decoy* e *Set & Reset*), ha affermato:

— Il teatro permette di pensare nei termini di un immaginario che potrebbe appartenere a qualsiasi secolo. Una stanza bianca equivale al ventesimo secolo, puoi vedere chi sono e non posso farti credere altro. Vedo, invece, il palco come 'uno spazio qualsiasi' – un luogo di possibilità sospese (1).

In questo luogo eletto della rappresentazione teatrale, la proiezione onirica dell'artista può consentire di costruire il mondo che desidera, incapsulato dentro una finzione concettualmente permeabile all'esterno, ma comunque separata da luci, rumori e interferenze della realtà quotidiana.

Anche molti registi italiani hanno pensato all'edificio teatrale come al luogo in cui il sogno può avverarsi, senza ricadere nella frontalità della relazione con il pubblico e, anzi, creando intimità tra pochi spettatori e artisti, come ne *La Trilogia* di Roberto Bacci agli inizi degli anni Novanta. E Fabrizio Crisafulli, teorico del teatro dei luoghi, ricorderà in più occasioni la possibilità di sfruttarne le caratteristiche architettoniche, oltre alle memorie, in nuovi movimenti scenici e di luci. Altri ancora corromperanno i limiti e le convenzioni spettatoriali, accogliendo il pubblico sin dal foyer, come negli spettacoli della Compagnia della Fortezza.

Non affronteremo specificamente il rinnovarsi dell'uso scenico, relazionale e partecipativo del teatro all'italiana. Eppure, è opportuno ricordare che l'uscita dall'edificio teatrale ha messo anche le condizioni per ritornarvi con quella libertà di cui parlava Brown: depotenziato dalla sua storia, affrancato dal peso delle convenzioni culturali e dalle imposizioni ideologiche, il teatro non è negato, bensì rinnovato sulla scorta delle rivoluzioni novecentesche. Le ragioni culturali cambiano, ma la matrice estetica è presente sin dagli albori del secolo: dalle sperimentazioni del primo Novecento deriva, infatti, la concezione dello spazio come fonte drammaturgica, sviluppata dapprima in relazione all'azione dei corpi in scena e, dagli anni Sessanta, anche con riferimento al pubblico come corpo collettivo (2).

Nel Novecento la dimensione drammaturgica dello spazio diventa «parte integrante della composizione dell'opera teatrale» e produce un ribaltamento dallo spazio della drammaturgia, che subordina la configurazione dello spazio ai dettami del testo e della storia narrata, alla «drammaturgia dello spazio», per cui l'evento non è semplicemente collocato in un luogo, ma è modificato dalle coordinate dell'azione. Lo spazio diventa, pertanto, soggetto e oggetto della drammaturgia, nel primo caso «in quanto portatore fra l'altro di una drammaturgia implicita, di potenzialità spettacolari, grazie alle sue caratteristiche materiali, topologiche, architettoniche e urbanistiche», nel secondo in quanto «oggetto di operazioni di organizzazione, adattamento, trasformazione e via dicendo, che lo rendano funzionale di volta in volta allo spettacolo» (3).

Nonostante l'importanza di questo cambiamento, che riflette la progressiva indipendenza dei processi di scrittura scenica dal testo drammatico, tanto l'abbandono della libertà che il teatro offre all'immaginazione creativa, quanto la rinuncia alle potenzialità tecniche del palcoscenico dal punto di vista scenografico ci dicono che la motivazione dell'uscita dal teatro non va ricercata sul piano estetico e formale. Anche in questo caso, il seme del cambiamento è posto nella prima parte del secolo e concerne l'urgenza etica del fare teatro.

Lo spazio della relazione e della reciprocità: Artaud, Brecht e Grotowski

Con l'abbandono del rapporto sala-platea cambia la relazione teatrale, ma il problema non è «come e dove mettere gli spettatori, o come creare lo sfondo della rappresentazione, lo spazio del teatro diventa quel sistema di relazioni di cui il teatro consiste» (4). Due maestri indicano la strada con la loro opera creativa e teorica: Antonin Artaud e Bertolt Brecht. I loro scritti fungono da base per la comprensione del teatro come spazio di relazione mosso da un bisogno etico, e non solo estetico, che alimenta quella che Jerzy Grotowski ha definito la 'seconda riforma teatrale' (5). Trasversalmente caratterizzata dal rifiuto della rappresentazione a favore della presenza scenica e dalla prossimità tra performer e pubblico, negli anni Sessanta questa riforma scaturisce da bisogni esistenziali (come preservare la propria diversità e costruire la propria identità), che acquistano maggior valore rispetto al dettato modernista della novità e della ricerca dell'originalità attraverso l'arte.

Le parole che Artaud consegna al volume *Il teatro e il suo doppio* (1938) introducono, in particolare, l'idea dello spazio come luogo dell'esperienza sensoriale, per un teatro che scuota lo spettatore, facendogli sentire con maggiore forza paure, angosce e preoccupazioni della sua stessa vita:

— L'illusione non si fonderà più sulla verosimiglianza o l'inverosimiglianza dell'azione, ma sulla forza comunicativa e la realtà di tale azione. [...] Non ci rivolgiamo allo spirito o ai sensi degli spettatori, ma a tutta la loro esistenza. Alla loro e alla nostra (6).

Anche l'utilizzo degli oggetti, la loro combinazione in relazione all'azione contribuiscono a stravolgere, in chiave poetica, realismo e illusionismo scenico, mentre i rumori generano uno spazio sonoro in cui realtà e finzione si compenetrano, contrastando il prosaismo del teatro dialogato. Il nuovo linguaggio cui Artaud auspica non è solo legato al gesto, al grido, alla fisicità del corpo dell'attore, ma comprende tutto ciò che di materiale e solido è presente sul palcoscenico e che, differenziandosi dalla parola, ingenera una «poesia dello spazio» (7) capace di soddisfare i sensi dello spettatore. Pur menzionando l'architettura, gli oggetti, la scenografia, Artaud delinea, così, una visione metafisica di spazio relazionale.

Al contrario, Brecht ambisce a «togliere all'esperienza artistica il suo carattere metafisico», per «renderla terrestre» (8). Il suo teatro epico rinuncia alla creazione delle illusioni, rompendo con la quarta parete con cambi di registro e l'uso di oggetti a commento delle azioni per rispondere alle esigenze dell'uomo come essere sociale, cui fornisce strumenti critici attraverso la storicizzazione e contestualizzazione degli avvenimenti illustrati. La guerra che Brecht vive, quotidianamente, nel suo esodo dalla Germania, è la stessa in cui cala lo

spettatore del suo tempo, rispondendo al bisogno di agire sulla vita e, perciò, di riconoscerne i meccanismi latenti:

— Lo spettatore non viene trasportato, mettiamo, nel nulla, in un mondo straniero, bensì in un mondo distorto e quelle deviazioni, che a lui sembrano delle semplici evasioni, le paga poi nella vita reale. Il fatto di immedesimarsi nel proprio avversario non è qualcosa che passi senza lasciare traccia. In tal modo egli diventa l'avversario di se stesso. Il surrogato soddisfa il suo bisogno e avvelena il suo corpo. Gli spettatori vogliono contemporaneamente essere distratti dalla realtà e riportati ad essa e debbono necessariamente voler entrambe le cose in forza della guerra quotidiana (9).

Prendendo le distanze dal dramma aristotelico, Brecht stacca le azioni dal contesto, inserisce discontinuità che comportano lo slittamento dalla finzione alla realtà, così annullando l'effetto fatalistico della storia rappresentata, con l'obiettivo di non incantare più lo spettatore. In luogo della verosimiglianza, cui corrisponderebbe una configurazione realistica dello spazio, Brecht propone una tecnica di straniamento che comporta l'inserimento di elementi di discontinuità tanto nell'interpretazione degli attori (su cui insiste particolarmente, per togliere ogni suggestione all'opera) quanto nella composizione scenica, attraverso la letteralizzazione di titoli e cartelli (10) e una scenografia che, complessivamente, cita, racconta, prepara e rammenta (11), riportando il pubblico a godere dello spettacolo sul piano emotivo solo dopo averne stimolato il pensiero critico.

In maniera diversa da Artaud, Brecht pone le basi per la riforma etica del teatro che sta alla base della svolta relazionale, evidente nella sperimentazione che Grotowski conduce, nella prima metà degli anni Sessanta, accanto allo scenografo Jerzy Gurawski. Dal loro lavoro emerge un principio che qualificherà lo spazio scenico in molte esperienze a venire: la reciprocità di effetti tra la costruzione dello spazio-ambiente e la relazione con lo spettatore immaginata sin dalle fasi di creazione dello spettacolo.

Grotowski racconta di avere all'inizio provato a coinvolgere il pubblico attraverso l'azione degli attori che «parlavano direttamente agli spettatori, o recitavano in tutta la sala, incluso lo spazio destinato al pubblico. Poi divenne necessario cambiare tutto» (12). Iniziata la collaborazione con Gurawski, il regista intuisce di dovere lavorare sullo spazio per ottenere l'effetto desiderato e finisce per trasformare il teatro nel luogo narrativo in cui accade l'azione, creando un ambiente in cui lo spazio del dramma e della relazione attore-spettatore coesistono.

In *Kordian* (1962) «l'intero spazio è diventato lo stanzone di un manicomio, con letti d'ospedale e tutto il resto. Gli attori stavano sui letti assieme agli spettatori. Gli attori erano dottori o pazienti dei casi clinici più interessanti. Il Dottore Capo a volte provocava i pazienti, fingendo di essere il Papa o Satana. Trattava anche alcuni spettatori come pazienti» (13). In *Kordian* agli spettatori è, cioè, negata la naturale funzione di osservatori: essi rappresentano i folli ritratti dallo spettacolo. Da questa prima soluzione Grotowski va avanti, cercando una maggiore assimilazione tra il ruolo tematico dello spettatore nel contesto dell'opera e la sua funzione di osservatore. Con *Faust* (1960) pone il pubblico attorno a un lungo tavolo, in ascolto delle confessioni di Faust. In *Akropolis* (1962) gli spettatori sono osservatori e fantasmi all'interno di un campo di

concentramento, in cui siedono accanto ai prigionieri; nel *Principe costante* (1965) sono, invece, in una relazione voyeuristica, ad osservare dall'alto ciò che avviene in scena come fossero in un teatro anatomico (14). La configurazione dello spazio che sposta e assegna un ruolo allo spettatore coerente con la propria funzione mostra la ricerca di una relazione che non si basa, semplicemente, sulla condivisione di uno stesso ambiente o sulla prossimità. Al contrario, se «lo spettatore e l'attore sono molto vicini nello spazio, cala tra di loro una forte barriera psichica. È l'opposto di ciò che ci si aspetterebbe. Ma se gli spettatori interpretano il ruolo di spettatori, e quel ruolo ha una funzione all'interno dello spettacolo, la barriera psichica svanisce» (15). L'ideazione di una diversa sistemazione di attori e spettatori per ogni nuova opera deriva, innanzitutto, dalla rinuncia all'impianto palcoscenico-sala, che apre uno spazio di ricerca caratterizzato da «un giusto rapporto fra l'attore e lo spettatore» in relazione all'opera, da cui dipende la sua sistemazione fisica (16). Né palcoscenico, dunque, né fila di sedie, ma un unico ambiente unitario che, anche senza l'uso di apparati complessi, condiziona la relazione teatrale.

Sul versante opposto del teatro povero grotowskiano, si collocano sia la tradizione di prosa con i propri elementi finzionali (ceroni, costumi e scenografie decorative), sia la nuova teatralità americana, similmente ispirata alla concretezza e matericità e, tuttavia, arricchita dall'integrazione multisensoriale di linguaggi artistici differenti (arti visive, plastiche, filmiche e performative). Al regista polacco si deve, quindi, la radicalizzazione del concetto di 'teatro come relazione', prima della diffusione di forme partecipative che, non sempre, attivano lo spettatore più di quanto non lo facciano agire. L'esigenza da cui nascono è, però, il segno di un cambiamento nella concezione dello spettatore che risale a questo periodo storico e che modifica sia lo spazio, sia il senso dell'evento teatrale:

— La centralità e la radicalizzazione della 'relazione tra attore e spettatore', da un lato è soltanto la scoperta della ruota (ogni teatro infine obbedisce a questa definizione), mentre dall'altro apre nuove prospettive e libera nuove possibilità al vecchio rapporto tra Teatro e Rito che, come si sa, ha cessato da tempo di rappresentare un tema storico (quello delle origini del teatro) per diventare un problema attuale, quello del 'senso' del teatro come 'ultimo' rito (17).

Costruzione prospettica e dispersione dei punti focali

— Non c'è un centro. Oppure il centro si trova in ognuno di noi (18).

Con questa citazione di Merce Cunningham, posta in esergo, si apre il testo *Exterieur Danse* sulla danza nello spazio pubblico (19). Identificare un solo artista come portatore del cambiamento è sicuramente riduttivo, anche se è ormai nota l'influenza di Cunningham sulla danza contemporanea per avere messo in discussione la gerarchia dello spazio scenico, attraverso la discontinuità e la simultaneità di eventi concomitanti che impedivano all'osservatore di cogliere la visione unitaria della prospettiva teatrale. In realtà, Cunningham diventa un modello da seguire all'interno del filone della danza americana, di cui l'eco arriva in seguito in Europa. Eppure, la visione dello spazio che le sue coreografie manifestano con estrema chiarezza appartiene a un contesto storico in cui il cambiamento nel modo di concepire lo spazio è già in corso.

Dal concretismo alla commistione con l'arte visiva, al corporeismo che invita a fare esperienza diretta della vita, all'aleatorietà come principio compositivo di derivazione Zen, molte sono le componenti culturali che indicano un riposizionamento dell'essere umano nel flusso naturale degli eventi e la percezione di un ridimensionamento della capacità di visione-comprensione della mente umana dinanzi alla complessità contemporanea: l'entropia riflette lo stare al mondo, quando il suo senso sembra in parte smarrito; si vive nel presente, attimo per attimo, sapendo di non potere cogliere tutto e, forse, di non mirare neanche a farlo.

Cunningham modifica in maniera sistematica la configurazione dello spazio scenico anche in risposta agli stimoli creativi di John Cage, ideatore dell'azione concertata realizzata nel 1952 al Black Mountain College. La reciprocità tra spazio e relazione che contraddistingue il nuovo teatro americano dalla fine degli anni Cinquanta, con la sovrapposizione di stimoli e il cambiamento del focus dell'azione, è debitrice di queste prime sperimentazioni.

— Calcolate al secondo come una composizione musicale, le variazioni si svolgevano tra e intorno agli spettatori. Cage, con abito e cravatta neri, lesse una conferenza sul Maestro Eckhart da un leggio collocato in un lato della camera [...]. M. C. Richards declamò solennemente dei versi da una scala a pioli. Charles Olsen e altri attori 'nascosti' tra il pubblico si alzarono a turno in piedi e recitarono poche battute. David Tudor suonò il piano. Sul soffitto vennero proiettate immagini cinematografiche [...]. Mentre Rauschenberg metteva vecchi dischi su un fonografo portatile, Merce Cunningham improvvisò una danza intorno al pubblico. Un cane prese a seguirlo e fu accettato nella rappresentazione (20).

L'azione concertata si presenta come un accadimento casuale, in cui prevale la simultaneità di stimoli cinestesici, acustici e visivi, in assenza di linearità narrativa. Il luogo è una sala da concerto musicale che viene utilizzata in ogni sua parte, senza distinzione tra la zona degli artisti e del pubblico. La parziale assenza di prevedibilità è, però, solo un aspetto della composizione e non il più rilevante, rispetto alla nascita di una concezione ambientale dello spazio scenico che vede la partecipazione di molti dei protagonisti dell'avanguardia newyorkese.

Laddove non arriva la risonanza dell'evento, ad amplificarne l'eco basta la presenza di Cage a New York, dove insegna presso la New School for Social Research. Tra i suoi allievi, anche Allan Kaprow, che nel 1959 darà un nome a questa tipologia di eventi con la realizzazione di *18 Happenings in 6 Parts* presso la Reuben Gallery di New York. L'evento, in questo caso, inizia con l'invito rivolto a settantacinque spettatori, che anticipa l'intenzione artistica di uscire dai cardini disciplinari (di teatro, pittura, scultura, ecc.) per proporre un'esperienza comprensiva di ogni genere. Diviso in tre stanze, lo spazio della galleria è inglobato in un sottofondo sonoro continuo, proveniente da altoparlanti non sincronizzati, e riempito da diapositive, azioni meccaniche, ginniche e quotidiane degli attori (come camminare o giocare a palla), eseguite in maniera funzionale e ripetitiva. Tutto in simultanea e, perciò, confuso, inarrivabile nella sua interezza dal singolo spettatore, chiamato a muoversi tra una stanza e l'altra.

Alla base di questa esperienza e come comune denominatore di molte altre iniziative di questo periodo si insinua l'idea che, spogliando la persona (attore-spettatore) della sua soggettività, se ne amplifichi la capacità percettiva: *to do*,

agire, piuttosto che essere, è la parola d'ordine degli happening, come dell'arte minimalista (votata piuttosto all'essenzialità della percezione) e dell'approccio esperienziale di Fluxus, movimenti artistici trasversali che finiscono, spesso, per coinvolgere gli stessi artisti in ruoli differenti.

Dal punto di vista analitico restano valide le osservazioni avanzate da Michael Kirby nel 1965. Lo studioso americano, testimone di queste esperienze, identifica quali caratteristiche precipue: il montaggio alogico di elementi, l'assenza di matrici di tempo e di luogo, la struttura a compartimenti stagni e la qualità funzionale delle azioni (*task oriented*), cui mancano riferimenti a storie e personaggi (21). Anche gli oggetti che ingombrano la scena degli happening sono recuperati dalla vita quotidiana, sono grezzi e precari, destinati a una rapida obsolescenza. A partire da questi esempi e dalla propria esperienza registica, Richard Schechner teorizzerà un nuovo tipo di teatro (*l'environmental theatre*), fornendo una spiegazione dei rapporti interni che caratterizzano queste performance, rispetto allo spazio performativo, che si presta anche a illustrare le dinamiche ricorrenti nelle opere immersive dei decenni successivi.

Dimensione ambientale

La visione ambientale che, a partire dal nuovo teatro americano, si va diffondendo dagli anni Sessanta coincide con una sovrapposizione dello spazio teatrale e scenico di tipo immersivo. La teorizza infatti Schechner nel 1968 in *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, testo tradotto e recepito rapidamente anche in Italia. Legata a un periodo storico preciso, quest'analisi consente di leggere sia il mutamento nella concezione dello spazio scenico prodotto dalle sperimentazioni di quegli anni, sia alcune caratteristiche di performance ambientali contemporanee. In particolare, Schechner riconosce nel «fatto teatrale» un insieme di rapporti interagenti (primo assioma) che comprendono l'interazione tra attori, tra le persone del pubblico e tra attori e pubblico. A questi rapporti, che definisce di «tipo primario» (22), si aggiungono quelli tra gli elementi della rappresentazione e tra questi e gli attori, come tra gli stessi e il pubblico, oltreché tra la rappresentazione nel suo insieme e lo spazio in cui essa viene realizzata (23).

Il secondo assioma è il più pertinente rispetto agli spettacoli immersivi, in quanto prevede che tutto lo spazio sia dedicato tanto alla rappresentazione, quanto al pubblico. L'autore si concentra, peraltro, anche sul rapporto tra tecnici e attori, indicando la reciprocità di funzioni tra le due categorie come una delle potenzialità dell'uso integrale dello spazio performativo, che rende visibile la presenza dei tecnici e le relative mansioni (24). Il terzo assioma prescrive che qualsiasi luogo possa essere utilizzato come spazio scenico, sia che venga trasformato sia che venga lasciato così com'è. La prima opzione riflette maggiormente la pratica dell'*environmental theatre*; la seconda può invece applicarsi a molti casi di spettacoli nello spazio pubblico, per i quali si richiede che il luogo non venga mascherato o modificato anche in presenza di scenografie, e che il suo ordine interno venga accettato, così come un'eventuale attivazione imprevista del pubblico. Gli spettacoli ambientali prevedono un punto focale duttile e variabile. Inoltre, in questa forma teatrale:

— Ogni elemento della rappresentazione parla il suo proprio linguaggio e il testo non è necessariamente il punto di partenza o lo scopo della rappresentazione. E potrebbe addirittura non esserci (25).

Alla base di questa visione teatrale, si ritrovano diversi elementi che caratterizzano anche il Nuovo Teatro italiano e, in generale, il passaggio da una visione testocentrica ad una performativa, coincidente con il *performative turn* descritto dallo stesso autore per indicare la centralità del corpo e dell'azione (contro l'interpretazione e la rappresentazione), che rispecchia un'estetica comune a un'intera generazione. Mosso da istanze politiche, il Nuovo Teatro cerca una relazione con la collettività, attraverso la rimodulazione degli spazi teatrali. Il modificarsi dei linguaggi anticipa la riflessione in Italia, ma la coincidenza di esperienze affini dai due lati dell'Atlantico mostra un'esigenza condivisa: il bisogno di una diversa relazione con il pubblico e la consapevolezza che questa debba nascere dal cambiamento dello spazio scenico.

Enfant terrible della scena ufficiale, Luca Ronconi realizza l'opera che maggiormente riflette, in questi anni, una visione ambientale. Parliamo, naturalmente, dell'*Orlando furioso* presentato al Festival di Spoleto nel 1969 con la collaborazione ai testi di Edoardo Sanguineti. Per la radicalità dello spazio scenico e per la ricchezza scenografica, lo spettacolo segna uno spartiacque nell'immaginario, piuttosto che nelle pratiche, ma è comunque un'indicazione di un modo possibile di servirsi del testo per disegnare lo spazio, coniugando l'imprevedibilità delle azioni, la loro simultaneità, il movimento del pubblico e la dimensione immersiva con una struttura narrativa (diversamente da quanto avviene con gli happening, che negano il rapporto al testo e mancano di matrici di luogo e di tempo riconducibili a una storia). In questo spettacolo, Ronconi traduce nello spazio la tecnica dell'*entrelacement*, consistente nell'intreccio di più storie, enunciate in prima persona dai personaggi che si trovano sia su due palcoscenici antistanti, sia tra il pubblico, in cui gli attori fanno incursione e si rincorrono, o dove agiscono su praticabili, esibendo l'artificio scenografico che li sorregge, mentre alla fine il pubblico è ingabbiato all'interno di un labirinto. Realizzato la prima volta presso la Chiesa di San Niccolò della cittadina umbra è, in seguito, collocato nelle piazze e portato in tournée all'estero (26).

Diversamente dallo spettacolo in piazza o dentro una tensostruttura, come a Bryant Park a New York, la rappresentazione nella chiesa ne cambia la percezione e, oltre alla composizione ambientale, suggerisce un primo tentativo di immersività, qualità che non è data solo dalla collocazione dello spettatore, circondato da performer e scene, quanto dal cambiamento del luogo, modificato in relazione allo spettacolo. Ambientale e immersivo non sono, infatti, equivalenti. In particolare, nella letteratura italiana se ne fa un uso diverso da quanto non avvenga in quella, ancora predominante sull'argomento, di matrice anglosassone. Con *immersive theatre* si fa riferimento a un genere eterogeneo, in cui matrice teatrale, visiva e installativa si compenetrano sin dagli anni Ottanta in produzioni accomunate unicamente dall'investimento sensoriale del pubblico, che non è stimolato primariamente dal punto di vista visivo ed è spesso chiamato a interagire con gli attori e con lo spazio, sia in ambienti ristretti sia in grandi produzioni che comportano scenografie costose e la trasformazione degli interni di interi edifici (27). I due termini, tuttavia, sono spesso utilizzati in maniera quasi interscambiabile, soprattutto negli spettacoli che avvengono all'interno di contesti urbani e rurali, nei quali ritornano, invece, alcuni assiomi enunciati da Schechner. *The Environmental Theatre* introduce, infatti, aspetti presenti nella concezione paesaggistica della

performance, quali l'inter-relazionalità di elementi e il superamento della dimensione asettuale dello spazio derivante dalla tradizione pittorica e dalla frontalità scenica, esito della visione umanistica e paesaggistica rinascimentali.

La teoria di Schechner è, quindi, strumentale a comprendere la drammaturgia e le scritture dei luoghi. Può, tuttavia, essere integrata, traendo spunto dall'ampia disseminazione delle pratiche performative in natura e nei contesti urbani dagli anni Ottanta. Per esempio, parlando del proprio teatro, Crisafulli ha evidenziato il rapporto con l'identità del luogo e con le sue memorie:

— Il 'luogo' di cui si parla, e a partire dal quale il lavoro viene elaborato, non è costituito solamente dal luogo fisico dove lo spettacolo viene creato e presentato al pubblico, ma dall'insieme delle relazioni in esso presenti: la vita, la natura, gli edifici, le persone, le funzioni, i caratteri, le memorie che lo compongono (28).

Alludendo a questi elementi Crisafulli arricchisce, di fatto, la nozione di *environmental theatre*, poiché presenta (tra gli elementi interagenti dell'evento teatrale) anche i nessi tra sito e compagnia, e i rapporti interni alla compagnia mentre lavora sul sito. Ritorniamo sulla sua definizione, a proposito del teatro dei luoghi dagli anni Novanta per precisarne l'operatività. Basti, in questa fase, notare come lo stesso concetto schechneriano possa essere riattualizzato e ampliato, osservando le pratiche contemporanee di teatro, danza e performance nei luoghi del quotidiano.



Note

- 1** Trisha Brown, citata in Camille Hardy, *Trisha Brown. Pushing Post-Modern Art into Orbit*, in «Dance Magazine», 1985, p. 66. Cfr. Anche Rossella Mazzaglia, *Trisha Brown*, Palermo, L'Epos, 2007; Susan Rosenberg, *From the white Cube to the black Box (1979-1981)*, in Id. *Trisha Brown. Choreography as Visual Art*, Middleton, Wesleyan University Press, 2017, pp. 229-61.
- 2** Marcata è, invece, la discontinuità con la spettacolarità urbana dei primi del Novecento, in cui gli spazi all'area aperta sono stati spesso teatralizzati con intenzioni populistiche e appropriati dai regimi totalitari per la costruzione di cerimoniali di massa. Sul primo Novecento, cfr. Gianni Isgrò, *Tra le forme del teatro en plein air. Nella prima metà del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2014.
- 3** Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., p. 34.
- 4** Fabrizio Cruciani, *Lo spazio scenico*, cit., p. 120.
- 5** Cfr. Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari-Roma, Laterza, 2007.
- 6** Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 7.
- 7** Ivi, p. 156.
- 8** Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, 20.12.44, volume secondo, Torino, Einaudi, 1976, p. 791.
- 9** Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, 2.8.40, volume primo, Torino, Einaudi, 1976, p. 137.
- 10** Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1962, p. 38.
- 11** Ivi, p. 43.
- 12** Richard Schechner, Theodoro Hoffman (a cura di), *Intervista con Grotowski (1968)*, in Antonio Attisani e Mario Biagini (a cura di), *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 23.
- 13** Ivi, p. 25.
- 14** I bozzetti di scena realizzati da Gurawski tra il 1962 e il 1965 sono visibili online all'indirizzo <https://grotowski.net/mediateka/ikonografia/szkice-jezzego-gurawskiego-1962-1965> (ultima consultazione: 13 ottobre 2022).
- 15** Richard Schechner, Theodoro Hoffman (a cura di), *Intervista con Grotowski (1968)*, cit., p. 30.
- 16** Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 27.
- 17** Piergiorgio Giacché, *Lo spettatore del teatro e il pubblico del rito*, in Amaranta Capelli e Franco Lorenzoni (a cura di), *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale. Venti anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci*, Perugia, Giunti Editore, 2002, p. 99.
- 18** La citazione è ripresa da David Vaughan, *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, Paris, Plume, 1997.
- 19** Sylvie Clidier, Alix Morant, *Extérieur Danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, Paris, L'Entretemps, 2009.
- 20** La descrizione in italiano dell'evento è ripresa da Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 11.
- 21** Cfr. Michael Kirby, *Happenings*, New York, Dutton, 1965.
- 22** Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, in Richard Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato Editore, 1968, p. 2.
- 23** Ivi, p. 3.
- 24** Il teatro contemporaneo ci ha abituato alla concretizzazione di questa ipotesi, anche negli spettacoli su palco. Un chiaro esempio è la partecipazione in scena di Luca Scotton in *Pinocchio* (2012) di Babilonia Teatri e Gli Amici di Luca, uno spettacolo che vede sul palcoscenico tre attori con precedenti esperienze di coma (Paolo Facchini, Luigi Ferrarini, Riccardo Sielli) in dialogo con la voce fuori campo del regista Enrico Castellani, mentre Scotton siede in fondo al palco esibendo un naso pinocchiesco, e agisce da 'servo di scena'. In questo caso, gli attori parlano delle loro esperienze di vita, continuamente sollecitati dal regista a tessere paralleli con la storia del burattino collodiano. L'unico a non prendere parola è proprio il tecnico. Tuttavia, la sua caratterizzazione pinocchiesca contestualizza l'azione rispetto al romanzo e lo trasforma in una presenza iconica, andando a modificare i rapporti tra tutti gli elementi della rappresentazione. Cfr. Stefano Casi, *Per un teatro Pop. La lingua di Babilonia teatri*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013.
- 25** Richard Schechner, *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*, cit., p. 10.
- 26** Cfr. Claudio Longhi, *"Orlando Furioso" di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Pisa, Edizioni ETS, 2006; sulla tournée americana dello spettacolo, cfr. Stefano Tomassini, *New York Furioso. Luca Ronconi e «quelli dell'Orlando» a Bryant Park (1970)*, Venezia, Marsilio, 2018.
- 27** Cfr. Josephin Machon, *Immersive Theatres*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2013. Tra le produzioni più imponenti, rappresentativa è *Sleep No More* (2011) della compagnia britannica Punchdrunk, ispirata al *Macbeth* di Shakespeare. Realizzata a New York, è impensabile fuori dal sito che la accoglie: un vecchio hotel di quattro piani integralmente trasformato come fosse un set cinematografico. Il pubblico è separato all'ingresso, affinché ciascuno spettatore possa esperire la performance individualmente. L'incontro con i propri accompagnatori è reso ancora più difficile dalle maschere bianche che tutti sono tenuti a indossare da inizio a fine e dalla penombra che avvolge lo spazio della performance. L'indicazione data all'ingresso è di curiosare il più possibile, muovendosi liberamente tra piani e stanze, mentre gli attori agiscono i loro dialoghi, balli, monologhi o chiamano qualcuno a interagire con loro, per esempio, raccontandogli una storia faccia a faccia o invitandolo a danzare. Lo spettatore compie così un viaggio di più ore e, lungo il proprio cammino, si trova immerso in un campo di grano, un cimitero, un bar, il dormitorio di un vecchio ospedale, uno studio dentistico di inizio Novecento, un appartamento con arredi e foto d'epoca, ecc... prima di ricongiungersi alla folla nell'atto finale. Per una descrizione dello spettacolo, oltre al testo di Machon, cfr. D. J. Hopkins, *Sleep no more and the Discourses of Shakespeare Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2024.
- 28** Fabrizio Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Dublino, Artdigiland, 2015, p. 20.



Oltre la strada, la teatralità diffusa della seconda riforma

Alla fine degli anni Sessanta diversi artisti di teatro concentrano la loro ricerca in luoghi marginali sul piano culturale, sociale e politico in cerca di un nuovo pubblico, ma soprattutto di un rinnovamento della funzione del teatro. In generale, la dilatazione dell'operato teatrale ne modifica tempi e spazi, sviluppando processi e modalità performative che cambiano in base al contesto di riferimento, oltre che in relazione alla poetica dei singoli artisti (1). Un focus su questo periodo evidenzia, infatti, proprio una marcata eterogeneità nella costruzione della relazione con il pubblico e nella configurazione spaziale degli eventi, che travalica la comune spinta ideologica.

Prima di incamminarci lungo i sentieri diversamente tracciati dalle esperienze più incisive del secondo Novecento, la ripresa di forme processionali, ritualistiche, festive e persino circensi dei gruppi di ricerca teatrale ci porta a interrogare la storia del teatro così come è stata trasmessa. Col recupero di ritualità profane e popolari estranee alla cultura moderna del teatro i registi-riformatori ribaltano i tradizionali giudizi di valore estetici: per quanto sia difficile individuare processi artistici che non abbiano, storicamente, attinto dal proprio tempo i gesti, le parole, i comportamenti poi rifiniti e astratti dalla loro matrice popolare, la proposta che si realizza in strada, nella promiscuità con il pubblico e nella forma del dono reciproco di tradizioni orali inquina la distinzione tra cultura alta e bassa. Per certi versi, rispecchia la lotta di civiltà che intellettuali e artisti abbracciano in questi anni, prediligendo un approccio antropologico rispetto a uno estetico: quando la base popolare si presenta come massa indistinta e le culture particolari scompaiono dinanzi al livellamento massmediologico, il teatro ne avverte il fascino e le insegue o, spinto da un idealismo pressoché romantico, va alla ricerca di luoghi incontaminati, dove sopravvivono ancora civiltà premoderne. In questo senso più ampio rispetto al circoscritto riferimento alla cornice scenica, il teatro nega il sistema culturale del teatro occidentale, basato sulla distinzione dei mestieri, dei generi, e sulla separazione netta tra professionismo e amatorilità, retaggio della concezione moderna del teatro che segna una lunga e decisiva (per quanto delimitata) parentesi storica rispetto al ricorrere di una teatralità diffusa composta da rituali, processioni, feste, rappresentazioni di professionisti, non professionisti e dilettanti (pensiamo agli intellettuali e aristocratici del Cinquecento). Come notano Cruciani e Falletti in apertura a *Promemoria del Teatro di strada*:

— Se si guarda l'estensione, cronologica e geografica, degli eventi che si rubricano sotto la dizione «storia del teatro», si ha la sorpresa di accorgersi di quanto sia limitata la sezione pertinente all'edificio teatrale come luogo specifico, progettato e attrezzato, per gli spettacoli. Teatro si fa nei mercati, nelle fiere, nelle aie, negli spazi di raduno della comunità; si fa nelle chiese, nei luoghi di culto, nei sagrati; nelle piazze, nelle strade, nei cortili, in villa; ecc. Ai luoghi delle rappresentazioni si sostituisce (e mai del tutto) lo specifico spazio e il teatro solo in alcune sezioni (cronologiche e culturali) nella storia delle civiltà (2).

Eppure, alla diffusione delle pratiche non corrisponde altrettanta «riflessione conoscitiva» rispetto agli sviluppi contemporanei del teatro di strada, in cui il portato relazionale e antropologico converge nella ricerca estetica, avvalorando anche a livello artistico un bisogno etico, politico e sociale. Come già accennato nella premessa, dalla prima edizione del volume, il 1989, la situazione è mutata molto limitatamente, fatta eccezione per la raccolta *Teatri luoghi città* di

Raimondo Guarino, che guarda ad artisti che, nel secondo Novecento, hanno ridefinito il senso del luogo del teatro.

Nel teatro di strada Cruciani e Falletti raccolgono parate, processioni e modalità «di attacco e infiltrazione», particolarmente vivaci nel periodo della mobilitazione sociale. Negli anni Settanta fioriscono, inoltre, molte iniziative giovanili che condividono l'azione (termine molto diffuso al tempo) nello spazio pubblico, anche senza grandi aspirazioni artistiche. Una spinta contro culturale rispetto all'establishment favorisce l'incontro di gruppi mossi da motivazioni differenti (per esempio a Santarcangelo, nel 1978, dove si unirono le cellule più attive del Terzo Teatro e tanti altri giovani provenienti da tutto il paese), eppure le divergenze sono significative sul piano teatrale, al di là del condiviso afflato politico.

Prima di entrare nel merito dell'eredità dei maestri del secondo Novecento, da cui è disceso il modello del teatro di gruppo, vale la pena ritornare sulla militanza dei teatri di strada tra anni Sessanta e Settanta. In questo periodo, infatti, molte azioni furono estremamente politicizzate, ancorate ai movimenti di rivendicazione di studenti e lavoratori e alla cronaca degli eventi politici. Pensiamo al gruppo romano Teatro di Strada guidato da Gian Maria Volonté dal 1968 (3), che militava nelle fabbriche e ovunque un'occupazione necessitasse di essere sostenuta; che accoglieva attori (come Tatò) impegnati e insofferenti rispetto all'industria culturale. Immaginiamo le azioni raccontateci da Dacia Maraini nei suoi scritti:

— C'era l'occupazione di un palazzo? Noi andavamo lì a rappresentare questa occupazione, con maschere, costumi, tamburi e flauti. [...] Abbiamo allestito tanti spettacoli di strada: sulla disoccupazione, sull'aborto, sulla fame, sulla malasanità, ma anche sulla guerra del Vietnam che negli anni Settanta turbava i sogni di noi giovani. Ricordo che affittavamo gli elmetti americani e i fucili finti da Rancati – attrezzatura cinematografica – e andavamo davanti alle scuole o nei mercati. Tiravamo una corda che delimitava lo spazio. Poi alcuni facevano i contadini vietnamiti, chini sulle risaie con i loro cappelli a pagoda, e altri con divise mimetiche facevano i soldati americani (4).

Esperienze come queste avevano un carattere dichiaratamente strumentale, di risposta contingente al reale: usavano la strada come mezzo di contestazione. La strada era, cioè, innanzitutto uno spazio politico, piuttosto che scenico, finalizzato alla lotta. Luogo di contraddizioni sociali particolarmente accese, anche Torino produsse diverse esperienze significative in tal senso, come Assemblea Teatro, un gruppo sorto nel quartiere popolare delle Vallette (in cui Scabia si troverà a intervenire nel 1969, proprio nell'anno più caldo degli scioperi generali). L'azione di strada di questo collettivo era dichiaratamente occasionale, spontanea e irripetibile; si serviva del modello dell'assemblea per stimolare il dibattito e offrire una controinformazione rispetto ai canali di comunicazione ufficiali. La pervasività delle esplorazioni fuori dai teatri implicò, inoltre, la costruzione di circuiti alternativi, come Nuova Scena e, successivamente, La Comune di Dario Fo e Franca Rame, circuiti che definivano i contesti di ricezione e incidevano sulla scelta dei luoghi (5).

Sorsero in questo periodo moltissimi gruppi di base, mossi da un'ideologia di sinistra, caratterizzati dal radicamento territoriale e dall'impegno politico e sociale, dalla partecipazione diretta dei cittadini e dall'autogestione. Accanto e confusi con questi, accomunati dalla spinta esistenziale, ma orientati verso

differenti orizzonti artistici, si diffusero negli anni Settanta molti gruppi influenzati dall'Odin Teatret. Comuni ai gruppi di base erano la dimensione collettiva e tecniche quali l'uso di trampoli e maschere che, adottate in strada, corrompevano la separazione tra artisti e spettatori e si prestavano a essere realizzate su più livelli (da un portone, come da una finestra), simultaneamente o in forma processionale. Tuttavia, «i due 'fronti'» avevano spesso «un diverso rapporto con il proprio territorio»:

— Se le formazioni 'di impronta Odin' portano avanti un tipo di ricerca incentrata fondamentalmente sul lavoro individuale e collettivo all'interno del gruppo, a prescindere dal contesto, per le altre realtà, soprattutto per i gruppi di base, il radicamento nel proprio contesto costituisce, invece, un presupposto fondamentale (6).

Per i gruppi di base, gli obiettivi politici e le strategie d'intervento culturale andavano costruiti in dialogo con le istituzioni locali (come scuole o biblioteche). Per quanto aperto allo scambio, invece, l'approccio dei gruppi del Terzo Teatro, almeno all'origine, resta più ancorato alla tradizione di ricerca dell'attore, alla formazione e all'auto-formazione che passa anche dalla contaminazione con culture popolari autoctone ed extraeuropee.

Per comprenderne l'operato in relazione alla tematica dello spazio teatrale, facciamo dunque un passo indietro e torniamo ai maestri, di cui il lascito scavalca la contingenza storico-politica. Nel mare di attività esterne al teatro sarebbe infatti facile perdersi, mentre proprio la convivenza di fenomeni culturali distinti ribadisce l'opportunità di abbandonare la pur efficace retorica sull'uscita dal teatro, con la sua portata semplificatoria: se la strada, la piazza, la fabbrica sono frequente luogo di incontro e scontro, non è questo a definire il ripensamento in sé del teatro, che vede convivere azioni esplicitamente politicizzate e altre votate alla ricerca di forme di convivenza sociale, in cui la dimensione politica coincide con la costruzione di un'alternativa di vita basata sull'artigianato teatrale. Osserviamo, in questo caso, le spinte dei riformatori per ritornare in conclusione al capitolo a osservare, brevemente, le occasioni di aggregazione e la ragnatela territoriale che in Italia, negli anni Settanta, raccoglie un'eredità che sopravvive allo sfiorire della retorica dei gruppi: discontinuità operativa e latente inesauribile bisogno d'altro sostengono il passaggio a nuovi corpi, luoghi, paesaggi di un teatro non più terzo, bensì plurimo e fortemente situato dagli anni Ottanta in poi.

Maestri e modelli di riferimento

I giovani teatranti degli anni Settanta guardano ai maestri della seconda riforma teatrale e cercano un teatro eccentrico rispetto alla tradizione del teatro di prosa che alla motivazione estetica (predominante nei primi del Novecento e già sollecitata da Erwin Piscator, Artaud e Brecht dagli anni Trenta) affianca le urgenze etiche generazionali. Punti di riferimento sono Julian Beck, Judith Malina, Jerzy Grotowski, Peter Brook ed Eugenio Barba, artisti tra loro diversi ma accomunati dalla volontà di trovare un'alternativa al teatro di rappresentazione fuori e lontano dal sistema teatrale. Lo spirito antagonista del tempo ne innerva pratiche e pensiero: mentre il Living Theatre cerca il confronto politico e sociale per attivare una dialettica contro le forme di repressione della società capitalistica; altri, quali Barba e Brook, dagli anni Settanta esplorano luoghi dove il teatro non c'è, per alimentare la propria

ricerca. Tutti inseguono, però, l'idea di un teatro vivente, che coincide anche con l'incontro con un pubblico non avvezzo allo spettacolo teatrale o persino vergine rispetto alle convenzioni occidentali, quali gli abitanti dei villaggi africani incontrati da Brook durante i viaggi con il Centre International de Recherches Théâtrales.

Concretamente, li accomuna un'operatività inedita, estranea ai circuiti distributivi ufficiali associati alla cultura borghese, che porta alla rielaborazione della relazione teatrale con comunità locali decentrate. Rispetto all'uniformante ondata ideologica, modalità d'azione e di relazione presentano scritture dello spazio ed estetiche eterogenee. Esempari, e particolarmente rilevanti, per l'eco sul Nuovo Teatro italiano, sono i casi del Living Theatre e dell'Odin Teatret: il primo è al centro del dibattito dell'avanguardia italiana anche per le tournée e la permanenza in Italia durante l'esilio dagli Stati Uniti, il secondo in quanto modello di un teatro di gruppo basato sulla ricerca dell'attore e aperto all'incontro con comunità locali, particolarmente nella fase cosiddetta del baratto. Anche Grotowski lascia un seme in più direzioni rispetto alla ricerca sullo spazio che conduciamo, sia per la riformulazione scenografica di luoghi teatrali che assegnano allo spettatore una funzione drammaturgica, sia per la genesi del Teatro Natura, ispirato alla fase parateatrale e al Teatro delle Fonti. La bibliografia su questi artisti è amplissima e il taglio interpretativo impone, quindi, di osservare solo gli elementi più rilevanti rispetto al pensiero sullo spazio scenico. Forzando la periodizzazione, segmentiamo i percorsi dei maestri per vedere l'impronta che lasciano negli anni Settanta e come questa abbia in seguito inciso sul contesto italiano.

Living Theatre: rituali simbolici nella città

L'estetica dell'azione diretta appartiene, in chiave apertamente politica, al Living Theatre e si traduce in fasi creative che vanno dal materialismo scenico come negazione di ogni interpretazione e narrazione, all'adesione alla performatività che si esprime in forma rituale e, progressivamente, conduce la compagnia a svolgere azioni fuori dal teatro. Le modalità cambiano tra la fine degli anni Sessanta e la fase del teatro di strada, coincidente con il progetto *L'eredità di Caino* tra il 1970 e il 1978.

Descrivendo le scelte registiche di *The Connection* (1959) di Jack Gelber, Beck afferma che, sul palco, «ci voleva sporcizia autentica, non simulazioni» (7). In una stanza dall'arredo spartano siedono attorno a un tavolo persone in attesa di una dose di droga tra le note suonate dal vivo dai jazzisti in scena, illuminati da una semplice lampadina. Nonostante la frontalità, si dissolve la quarta parete e, anzi, un attore si reca tra gli spettatori per raccogliere denaro che poi conta, ritornato sul palcoscenico. Nel complesso, si mostra al pubblico un «teatro ipernaturalistico dove il puro comportamento potrà accampare il diritto di avere un valore di per sé» (8).

A stimolare il Living Theatre alla creazione è un pensiero anarchico che condanna tutte le forme di coercizione e attribuisce al teatro una funzione politica di liberazione: la repressione degli uni sugli altri che condiziona la vita sociale e, soprattutto, le forme di coercizione militare e poliziesca sono trasferite su una scena geometrizzata – una baracca di legno chiusa da una rete e tagliata, al suo interno, da linee bianche che, come barriere, costringono gli attori a un movimento ripetitivo entro binari precisi – in *The Brig* (1963), in cui il racconto

omonimo dell'ex marine Kenneth H. Brown rende tangibile il disciplinamento dei corpi e la violenza prodotta dal sistema militare americano.

Le scenografie, i costumi e il testo drammatico, ancora presenti in queste opere che portano il Living Theatre alla fama internazionale, vengono sostituite da azioni collettive con *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), costruito su improvvisazioni di gruppo parzialmente strutturate per gli spettacoli. Lo spazio è vuoto, se non per i corpi e il coro di voci che agiscono sulla relazione con il pubblico fino ad invaderlo. Roberto De Monticelli ricorda che «gli attori dalla ribalta, prorompevano in platea, come presi da un terrore folle, magico, incomprensibile, e si accasciavano palpitanti in vari punti della sala, [...] quasi tra i piedi degli spettatori, che non erano abituati [...]. Quegli ossessi per terra si divincolavano ansimando e quasi rantolando per qualche secondo poi si bloccavano in un'immobilità assoluta, di pietra» fintanto che altri performer non li recuperavano e, trascinandoli, li depositavano sulla ribalta, allineandoli e sovrapponendoli come vittime di una carneficina prodotta dalla guerra al dollaro, al capitalismo (9). Sulla scena, i corpi diventavano soggetti e oggetti, andando a comporre scenografie viventi (come sarà poi tipico della compagnia anche in presenza di elementi scenografici, quale la struttura verticale di tre piani composta da tubi metallici e passerelle in *Frankenstein* nel 1965).

Oltre alla presenza fisica, anche la voce partecipa alla costruzione di uno spazio sonoro che, in *Antigone* di Sofocle (1967) dal riadattamento di Brecht, contribuisce a creare l'atmosfera dello spettacolo: nell'arco dei primi dieci minuti, gli attori salgono sul palco e osservano la platea, imitando le sirene della polizia e, così, alludendo ad uno stato d'emergenza che risuona fin troppo familiare negli anni dei movimenti sociali e studenteschi. Ancora una volta in abiti quotidiani, i performer modellano la scena attraverso la plasticità di composizioni fisiche che, complessivamente, disegnano lo spazio con la «pura articolazione dei corpi e delle voci, su una ribalta spoglia, ora isolata, ora in diretta comunicazione con la sala» (10).

La promiscuità con il pubblico è tanto più ricercata quanto più si abbandona la rappresentazione, per favorire l'improvvisazione all'interno di un rituale scandito da tappe simboliche, come viatico verso la liberazione e la redenzione che, con *Paradise Now* del 1968, è invocata in maniera collettiva, coinvolgendo il pubblico in «un viaggio ascendente verso la rivoluzione» (11) composto da 10 gradini, a loro volta suddivisi nelle tre sezioni di «rito, visione e azione». L'ultima parte di ogni ciclo prevede l'invito al pubblico di unirsi agli attori. Racconta Malina:

— All'interno dello spazio chiuso del teatro, era possibile sperimentare tutte le interrelazioni possibili, allo scopo di favorire il confronto rivoluzionario degli uni con gli altri [...]. 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 (12).

La partecipazione attiva del pubblico in *Paradise Now* anticipa il bisogno del Living Theatre di un'azione diretta che non sia confinata nel luogo della rappresentazione. Il rifiuto della finzione narrativa è la premessa di una deriva che nasce dalla riflessione interna al collettivo ma, soprattutto, dalle sfide politiche della fine degli anni Sessanta e dalle critiche di inefficacia di un rituale che non ha la forza delle battaglie combattute dai movimenti sociali. L'abbandono dell'edificio del teatro non coincide, invece, con la rinuncia

all'articolazione di uno spazio scenico che inglobi attori e spettatori dentro una cornice simbolica, in un rito verso la strada.

Accorgendosi del limite dell'istituzione teatrale, che accoglie solo il pubblico borghese, Beck cerca le comunità sociali allo scopo di irrompere nel quotidiano in maniera inaspettata e aprire squarci di consapevolezza. Così risponde ad Aldo Rostagno in un'intervista del 1968:

— Entriamo nelle banche, nei supermercati, nelle lavanderie a gettoni, nelle strade, nei negozi popolari e facciamo qualcosa che li scuota; o semplicemente diamo loro una nozione della 'bellezza' che non avevano prima [...]: questa è un'area per l'azione rivoluzionaria che è molto, molto importante (13).

Il rifiuto del pubblico d'élite che esprime in questo dialogo, significativamente intitolato *Per le strade come commandos* (14), va di pari passo con l'obiettivo di attivare il pubblico, liberandolo dalla passività della sala e camminando al suo fianco contro l'alienazione della vita (15). La voce di Beck e Malina trova un'eco concreta nella sensibilità dei giovani teatranti e intellettuali italiani. D'altro canto, le stesse cantine in cui gli sperimentatori del Nuovo Teatro dell'inizio del decennio avevano cercato la propria alternativa linguistica ed estetica al teatro degli Stabili, accoglievano ancora un pubblico esclusivo.

Nel caso del Living Theatre a determinare la scelta di andare oltre il teatro è anche la delusione, che sconfinava nell'«enorme disperazione» (dal titolo del diario di Malina), durante un viaggio negli Stati Uniti tra il 1968 e il 1969, quando il movimento rivoluzionario passa alla lotta armata, cui il Living Theatre oppone una visione pacifista, ritenendo che violenza e sopraffazione non rappresentino le relazioni umane, bensì gli strumenti repressivi dell'autorità, della polizia e delle forze armate. La crisi prelude alla separazione del gruppo al rientro in Europa. I fondatori accolgono un invito a recarsi in Brasile, dove la repressione contro il pensiero libero e l'attività teatrale è manifesta e, lì, lavorano nelle favelas, noncuranti delle conseguenze della clandestinità del loro intervento, con l'obiettivo di dare concretezza alla «dichiarazione di azione» pronunciata da Beck nel 1970, ovvero: andare ovunque, città, paesi, villaggi, e restare lì il tempo necessario in base alla dimensione del luogo, per sollecitare le persone all'azione, stimolandone la consapevolezza.

Dopo *Paradise Now*, il collettivo aveva già iniziato a lavorare a *L'eredità di Caino*, un ciclo di creazioni collettive pensate per essere eseguite fuori dai teatri e che si ispiravano alle forme estreme di sottomissione descritte dallo scrittore Leopold von Sacher-Masoch. Anche la performance *Six Dreams about Mother* (1971), realizzata in una scuola brasiliana, è pensata come un rito di liberazione dall'autorità materna, celebrato nel giorno della Festa della Mamma. Durante la performance, legati da strisce di carta crespata e issati su una piattaforma, i bambini si liberano semplicemente dall'abbraccio materno e saltano nelle braccia degli attori. Tuttavia, il significato anarchico della rappresentazione non sfugge alle autorità e vale una nuova incarcerazione per i componenti del collettivo, che continuano a lavorare in prigione a *L'eredità di Caino*.

Quando escono, grazie alle pressioni internazionali, si ripropongono di raccontare le torture che hanno visto, particolarmente nei confronti dei prigionieri politici sudamericani. Nasce lo spettacolo *Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* (1973), in cui viene drammatizzata la tortura fisica, attraverso fili elettrici collegati ai genitali del performer, che si mostra nudo, appeso a un palo e

incapace di reagire, mentre viene simulato un elettroshock. Altri due spettacoli sono rappresentativi della ricerca di questi anni, *Sei atti pubblici* (1975) e *La torre del denaro* (1975). Quest'ultimo viene allestito solo in nove città, probabilmente per l'imponente scenografia: una torre di circa 15 metri, composta da una struttura metallica raffigurante la piramide del sistema capitalista, ispirata a un'illustrazione anarchica d'inizio Novecento e alla torre a spirale dell'architetto costruttivista Vladimir Tatlin. In cima, l'insegna del dollaro domina la scala del sistema sociale: nel livello più alto si trovano i capitalisti, seguiti man mano da soggetti di classi minori fino ad arrivare agli operai e, in ultimo, ai minatori, che si libereranno, idealmente, della costrizione che la società impone loro attraverso lo smantellamento finale della struttura. Tanto questa costruzione, quanto *Sei atti pubblici* si servono della plasticità di corpi allenati alla biomeccanica, assieme ad elementi scenografici poveri, che interagiscono con l'azione collettiva all'interno di un rituale che prende la forma di un corpo politico in movimento.

Nei *Sei atti pubblici* la creazione si riadatta alla topografia dei luoghi a partire da uno score costruito sulle tappe simboliche di un itinerario che si pone in maniera antagonista rispetto al tessuto urbano, focalizzandosi sui luoghi più rappresentativi dei rapporti di forza. Lo spazio ripensato dal Living raffigura il Leviatano, quel potere mostruoso e totalitario che ha trasformato la città senza alcuna innocenza:

— È la forma che il potere stesso, per essere tale e riconosciuto come tale, è costretto ad assumere. A partire dalla città. È questa la storia della modernità (16).

Attorno a luoghi portatori di morte, il gruppo immagina azioni rappresentative di una lotta pacifista che nutra anche le coscienze di chi è mano operativa del sistema esistente. Di *Sei atti pubblici* possediamo un video che consente di ricostruire anche la drammaturgia interna dell'opera ed evidenziare le linee di continuità con la poetica del Living Theater fino a questo momento e, al tempo stesso, la diversità di forme tra artisti che lavorano nel sociale, con la stessa ambizione di produrre un cambiamento e di stimolare uno sguardo critico in un pubblico estraneo al teatro (17).

La strada è un luogo difficile, racconta Malina nel libro-intervista di Cristina Valenti, che comporta lo sviluppo di tecniche per poter essere ascoltati e per attirare l'attenzione; la camminata lenta, per esempio, e l'uso dei megafoni già adottati ne *La torre del denaro* sono dispositivi che, assieme alle azioni corali, vengono adottati dalla compagnia nelle performance di strada.

L'uso dello spazio urbano cambia, invece, in relazione alla drammaturgia dell'opera, alla topografia del luogo e al messaggio politico da trasmettere. *Sei atti pubblici* è, in particolare, costruito secondo un itinerario riadattato in ogni città, ma sempre definito dall'identificazione di luoghi simbolici rappresentativi della dicotomia padrone/schiavo. Come recita la locandina della prima rappresentazione europea, tenutasi alla Biennale di Venezia nell'ottobre del 1975, lo spettacolo si sviluppa per cerimonie e processioni (18). Il percorso comprende la riunione con il pubblico, all'inizio, e poi lo sviluppo per tappe così identificate: la casa della morte, la casa del denaro, la casa della proprietà, la casa dello Stato, la casa della guerra, la casa dell'amore, anche in diverso ordine, in base all'edizione e alla topografia del luogo. Complessivamente, l'itinerario

produce una desacralizzazione dei siti rappresentativi del potere: all'inizio il pubblico si raccoglie attorno agli attori che agiscono dinanzi a una struttura tubolare in misura ridotta rispetto a quelle già conosciute con *Frankenstein* e con la *Torre del denaro*. Avviata la processione, il coro in movimento passa da quelli che potremmo chiamare luoghi deputati che, in alcuni casi, sono 'spazi trovati', ma riconoscibili dalla comunità per la funzione istituzionale che rappresentano; in altri, vengono segnati o modificati dal passaggio di attori e pubblico, attraverso parole che sovrascrivono lo spazio o che lo tracciano, come la goccia di sangue sul muro di Beck, che si punge con un ago e lascia un segno, invitando altri ad unirsi a lui (cosa che regolarmente avviene), per ricordare tutte le vittime di violenza. *Sei atti pubblici* è, quindi, una cerimonia collettiva che ha assunto una struttura, dal punto di vista drammaturgico, molto più complessa delle originali processioni fuori dal teatro, attraverso l'interazione tra pubblico e attori, a partire da nodi tematici generati dall'azione degli artisti e sostenuti dalla simbologia dei luoghi.

Con questi interventi urbani, il Living Theatre ripropone il teatro dell'urlo e del gesto – come disse, criticamente ma opportunamente, Pier Paolo Pasolini nel suo *Manifesto* del 1968 (19) – su scala urbana: pone domande al territorio che rispecchiano una lettura marxista della società e una rinnovata fiducia nella capacità trasformativa del teatro. La matrice ideologica ancora questa modalità teatrale al periodo storico, a quegli anni di piombo in cui la solidarietà tra pari diviene una forza collettiva nei giovani, riconoscibile nell'impeto del gruppo, nell'incontro con un pubblico solidale e vicino per idee e obiettivi, tra azione di massa e utopia.

Odin Teatret: la casa e il viaggio

Come per il Living Theatre, anche per l'Odin Teatret non si può prescindere dall'origine personale e storica della ricerca teatrale del gruppo. Eugenio Barba, fondatore della compagnia nel 1964, la ricorda nel 2003, nell'occasione del conferimento di un dottorato *honoris causa* a Varsavia. Torna su una domanda, anticipatamente posta da Grotowski: «Che cosa vogliamo farne del teatro?» (20). La sua risposta è «un'isola galleggiante», di libertà, che non cambia il mondo ma può cambiare chi la abita, sfamare una sete di conoscenza che non si esaurisce nella lettura, nel sapere dei libri e che comporta una resistenza intima allo spirito del tempo; ovvero, la conquista, ogni giorno, della propria diversità nell'umile e ostinata ripetizione dell'azione teatrale. Anche il rapporto che l'Odin Teatret costruirà dal 1974 con comunità distanti dal proprio epicentro creativo nasce da questo bisogno etico.

Piuttosto che un'azione che dall'interno del teatro vada verso la strada, innanzitutto, per l'Odin Teatret è essenziale ritrovare un senso personale del fare teatrale, che può piuttosto essere coltivato dentro una casa del teatro, non semplice luogo della rappresentazione, bensì della relazione e della costruzione della propria identità. Nel 1968, nel momento in cui gli studenti riempiono le strade e altri invocano la rivoluzione, Barba prende le distanze da questo impeto, invocando – come Grotowski prima di lui – una relazione intensa tra spettatore e attore, sulla base dell'energia che questi sarà riuscito a trasmettere. Non, dunque, il teatro per il popolo, ma per se stessi:

— Solo una comunità unita da legami forti e profondi, e da una visione comune

della vita può reagire in maniera unanime a uno spettacolo che, toccando alle sorgenti della sua fede, e della sua vita spirituale, diviene possibilità d'azione.

Ma oggi non esiste un pubblico omogeneo, esistono dei pubblici, riflesso della nostra società dispersa (21).

L'Odin Teatret crea, così, una società parallela che dal 1966 trova la propria dimora a Holstebro, in una piccola cittadina danese, con un'amministrazione che sostiene arte e cultura con l'intento di riqualificare il luogo e di renderlo più vivibile e attraente, mentre la popolazione locale, nei primi anni, guarda con insofferenza, se non aperta ostilità, il gruppo di stranieri. La compagnia ottiene i locali di una fattoria situata alla periferia della città, che trasforma liberamente per lo svolgimento delle attività teatrali. Non è un teatro di repertorio, bensì segue una propria linea di ricerca (solo in parte, e con i tempi dettati dalla sperimentazione, destinata alla produzione di spettacoli), mentre svolge altre attività di promozione culturale, quali la pubblicazione di una rivista e di libri d'argomento teatrale, l'organizzazione di seminari e tournée di compagnie straniere. Nasce, di fatto, un *teatro altro*: uno spazio coincidente con un luogo di memoria, lavoro e vita (22), un luogo che accoglie lo spettatore all'interno della propria microcomunità. Gli spettacoli assumono al suo interno una configurazione diversa dalla disposizione dei teatri all'italiana: la distanza dagli osservatori è ridotta; essi possono sedere attorno allo spazio scenico su panchine o diventare parte di un'azione che, seppure concentrica, li attraversa, circonda e sovrasta. Questa ricerca mostra la convergenza della tensione verso la relazione (già incontrata con Artaud e Grotowski) e l'esplorazione ambientale dello spazio scenico. Tuttavia, è la concezione del luogo teatrale e la sua relazione con l'identità del gruppo che ci interessa maggiormente, per comprendere il senso dell'incontro con l'altro, rappresentato in seguito dal baratto e, diversamente, dal teatro di strada. Non analizzerò, pertanto, le opere del periodo noto come della «stanza chiusa», tra il 1964 e il 1974, che si conclude con *Min Fars Hus* (La casa del padre, del 1972): sono spettacoli di costruzione di un'identità artistica ancorata alla pratica del training che si rivolge a una comunità partecipe e 'protetta', e che prosegue sulla scia del magistero grotowskiano nella costruzione di cerimonie in cui, prossimo agli attori, il pubblico possa sentirsi investito dallo spettacolo. *Min Fars Hus* è, invece, uno spettacolo-spartiacque, ispirato alla vita e alle opere di Dostoevskij: dopo la performance, la compagnia chiede agli spettatori di indicare cosa hanno compreso, ne raccoglie lettere e inizia a confrontarsi con l'esigenza di un'azione creativa efficace, a prescindere dalle differenze culturali (23). L'anno dopo, l'Odin approda nel Salento, dove ha inizio la pratica del baratto che segna la svolta verso il teatro di strada.

Le forme che l'apertura dell'Odin assume non sarebbero, però, le stesse senza il precedente periodo di isolamento. Per tutto il tempo l'Odin non si definisce un semplice teatro, bensì un teatro-laboratorio per lo studio dell'arte dell'attore, ovvero un teatro *altro* rispetto al modello legato alla produzione e alla circuitazione di spettacoli con attori più o meno stabili, comunque ingaggiati per questo scopo. Innanzitutto, la scelta di questo termine indica un'uscita «fuori da quel circolo vizioso di problemi dove al centro stanno due parole con la maiuscola: Teatro e Società» (24). Cercare altre località dove il teatro è assente non tradisce questa visione, la porta piuttosto in un'altra direzione. Più

precisamente, Orgosolo, in Sardegna, e Carpignano, nel Salento, sono i luoghi di questo nuovo inizio, luoghi periferici rispetto ai centri di produzione culturale, eppure essenziali per ridestare il senso del proprio percorso artistico in territori estranei alla propria cultura, tra il 1973 e il 1975 (25), senza adottare le strategie del decentramento di fine anni Sessanta e inizio anni Settanta.

— In primo luogo: la scelta di un paese nell'interno del Salento implica una serie di esclusioni programmatiche. Comporta di fatto una quantità di istanze, di scelte, di domande e risposte che possono proporsi come una poetica e una politica. È anche il discorso, ripetutissimo ma irrisolto, contro i circuiti alternativi e il decentramento. Sceglie (e non 'si rivolge anche a') gli emarginati dal sistema politico e culturale (è la scelta più logica e coerente, quella che ha collocato l'animazione teatrale nella scuola o in istituzioni chiuse: case di rieducazione, ospedali psichiatrici...). Sceglie, inoltre, fra emarginazione ed emarginazione, sembra indicare, almeno dal suo punto di vista, i territori dove la presenza del teatro può avere un senso. Non, genericamente, la 'realtà subalterna', ma quella particolare realtà rappresentata da un paese del Sud (26).

Questo laboratorio, termine che in quel momento connota il lavoro continuativo delle comunità teatrali, si pone sia «al punto diametralmente opposto allo sciogliersi (ambiguo) del teatro nell'attivismo politico (o genericamente 'sociale'), o in astratto Dibattito Culturale; ma opposto anche all'alienarsi del teatro nel Consumo della Cultura» (27).

A Orgosolo, la compagnia si esibisce dinanzi a un pubblico impreparato:

— Pastori, padroni di greggi, due osti, un trasportatore di prodotti ortofrutticoli, braccianti. Tre o quattro anziane signore in nero e col regolare velo. In tutto, sessanta spettatori seduti sulle panche disposte a rettangolo (28).

Situazione che si ripeterà nelle repliche successive fino all'esaurimento degli spettatori, che restano ad attendere che sia loro spiegato il contenuto dello spettacolo e, in ultimo, contraccambiano con canti, chitarre, fisarmoniche e armoniche a bocca, portando la tradizione musicale della loro collettività: si mostrano alla pari, con le loro competenze, anche senza capirsi del tutto e senza la pretesa di farlo. Si costituiscono, dinanzi agli attori danesi, come corpo sociale, al di fuori delle categorie teatrali.

L'esperienza del Salento è trasferita poco dopo a Carpignano, dove Barba si ferma per cinque mesi per sperimentare il «radicamento», termine che da solo allude a un modo di abitare i luoghi alternativo ai modelli di circuitazione teatrale. Per non irrompere con troppa irruenza nel territorio, gli attori dell'Odin restano isolati nelle prime settimane della loro permanenza. I rapporti con i cittadini sono mediati dalla moglie e dai figli di Barba, allo scopo di restituire alla gente del luogo un'immagine familiare. Intanto, dentro una ex manifattura di tabacco che chiamano Castello, gli attori continuano le prove e si esercitano, facendo il loro training quotidiano alle prime luci dell'alba nel proprio cortile o tra i campi.

A Carpignano, la compagnia intendeva prepararsi alla creazione di un nuovo spettacolo, ma la curiosità della gente, le loro domande attivano interrogativi sulla propria funzione, trovando una prima risposta nella realizzazione di *Johann Sebastian Bach*, spettacolo per bambini basato sugli esercizi da clown appresi in Danimarca durante un seminario con i fratelli Colombaioni. In realtà, una prima forma di baratto inizia proprio nel dialogo con i bambini, cui Barba chiede di portare vecchi giornali come ricompensa per lo spettacolo, per cui al

primo scambio seguono laboratori d'animazione sulla costruzione di maschere e pupazzi di cartapesta. Questo episodio, spesso tralasciato, indica già, come ricorda Barba, la direzione del cambiamento:

— Stavamo attraversando il Rubicone. Non sono mai stato attratto da questo tipo di attività, ma la mattina dopo, alle dieci, eravamo seduti sull'altra sponda del fiume in mezzo a una montagna di giornali (29).

Dopo un po', però, i bambini smisero di arrivare e, allora, dinanzi alla richiesta di fare spettacolo, si pone nuovamente la domanda sulla propria identità in quanto artisti, non filantropi o colonizzatori, e la risposta ricade, pensando ad Orgosolo, ancora sul principio della reciprocità:

— È l'angolo fra pietre e lama, l'inclinazione reciproca, che decide dell'utilità dell'impatto. Perché è vero, ci si potrebbe fermare a quel primo successo del 'venir accettati': l'aver superato il riflesso di difesa, cioè il desiderio di rigettare persone differenti che intervengono nella vita di una comunità ben precisa; l'aver allargato il margine di tolleranza, cioè una leggera scossa e pregiudizi. Ma ciò che più conta è che su questo fondo dell'incontro si mette in moto la dialettica delle azioni e delle reazioni (30).

Vicino alla compagnia e testimone, Taviani racconta la perplessità di Barba dinanzi alla richiesta dei giovani dei paesi limitrofi a Carpignano di fare spettacolo: non aspettandosi denaro, l'Odin Teatret chiede uno scambio cui i giovani, in un'Italia in cui le tradizioni della cultura popolare andavano perdendosi, non erano in grado di rispondere. Gli anziani erano gli unici custodi di canti e balli che in loro rivivevano, ristabilendo il legame con la storia, inutilmente suggerito dai tentativi folkloristici di recupero. Il confronto con queste comunità rafforza la percezione di un'assenza di legami identitari tra gli stessi membri dell'Odin Teatret, al di là del mestiere, ma anche l'essere ormai un gruppo, una micro-società che aveva bisogno, per sopravvivere, di rinnovarsi: la nuova fase della ricerca è la costruzione di spettacoli itineranti, con la parata *Anabasis* (1974), e il baratto.

Andare in strada è, per Barba, un altro modo di esplorare lo spazio degli attori.

Tre sono i tipi di spazio ch'egli identifica: uno è quello interiore dell'attore (biografia, modo di muoversi in relazione a ricordi e pensieri personali); il secondo è il locale in cui avviene l'azione teatrale, definito in base alla sua forma e delimitazione, decorazioni, scenografie e illuminazione, ovvero, per mezzo di tutti gli aspetti materiali e visibili del luogo che orientano la percezione degli spettatori. L'ultimo è quello pubblico: strade, piazze, luoghi naturali. Delle possibili soluzioni teatrali, quella su cui maggiormente insiste è l'invasione dello spazio che induce stupore, curiosità, disorientamento, creando una situazione extra-quotidiana grazie alla velocità, ai costumi, al trucco e agli espedienti tecnici degli attori, talvolta su trampoli o con oggetti che li rendono visibili, talaltra arrampicati su finestre, alberi, monumenti che costringono il passante a intersecare la prospettiva di sguardo verticale con quella consueta, orizzontale: «così gli attori rivitalizzano la percezione dello spazio urbano per le persone che lo abitano» (31).

Sollecitati a ripensare la propria identità di attori nel rapporto con le comunità locali, i componenti dell'Odin Teatret sperimentano, dunque, nuove tecniche per spettacoli itineranti che consentano di drammatizzare le relazioni interne allo spazio pubblico e catturare l'attenzione dei passanti, raccogliendoli attorno

all'evento teatrale. Nasce *Il libro delle danze*, spettacolo che resta in repertorio fino al 1980 e che interagisce con la pratica del baratto, lasciando agli attori dell'Odin sia il ruolo di performer sia di spettatori, quando qualcuno del posto balla, canta o suona fino a unirsi e, ciascuno nei propri abiti e costumi, ritrovarsi a danzare assieme. Anche questa, però, è una presenza che va ricondotta a quella 'casa', identificata con un luogo prima e, poi, fatta di persone piuttosto che di mattoni, perché, da corpo estraneo, «quando un gruppo esce in strada si scontra con il significato stesso del suo esistere, come micro-società, nel grande contesto sociale in cui è sorto, da cui non è stato né cercato né voluto» (32). Spesso avviene quella che Guarino ha chiamato l'invasione della città, pensando anche ai gruppi del Terzo Teatro che adotteranno le strategie prima praticate dalla compagnia danese, quali sfilate e parate, per radicarsi in paesi, piccole e medie cittadine, distanti dai principali centri culturali. L'evento è, tuttavia, solo la punta dell'iceberg rispetto alla convivenza tra comunità differenti che dimostra «che non è lo spettacolo – risultato ultimo e limitato nel tempo – che incide, ma è il gruppo, con il suo comportamento, con la sua visione realizzata in un lavoro che si estende nell'intera giornata» (33). Molti giovani vedranno una possibilità di resilienza e sopravvivenza nell'Odin, per non scontrarsi frontalmente con il potere e le istituzioni pur preservando la propria indipendenza, per mettere radici nei legami con persone affini, per fare (e non vendere) cultura: il training quotidiano, lo scambio e la solidarietà, assieme alle forme di una teatralità che non necessita dei teatri e dei centri culturali creano un modello perseguibile, dando uno sbocco all'esigenza di alterità e a una concreta disseminazione culturale in cui la periferia smette di essere tale e, per molti, diventa casa.

Coltivare «un territorio in cui...»

Il lavoro sul corpo, sui segreti del mestiere dell'attore, è stato al centro della riflessione sull'eredità dei gruppi degli anni Settanta, eppure il training è anche un «mezzo senza fine» del vivere quotidiano fuori da tempi e spazi regolati da una società basata su individualismo e profitto: non esprime solo l'insofferenza verso i modelli teatrali esistenti, bensì un disagio più deciso e il bisogno intimo di coltivare la propria alterità. Come dicevamo nella premessa, citando Taviani:

— A volte lo spazio è esiguo, fra la casa e il muro del giardino, ma ciò non toglie che l'essenziale è lì: se sia possibile edificare e difendere un luogo in cui vivere sembri giusto, se e come sia possibile trasformare in azioni precise le parole e le teorie con cui quotidianamente inganniamo la nostra sete di giustizia (34).

Il baratto, il teatro di strada, l'esigenza stessa di cercare altri interlocutori comportano un nomadismo della pratica che è controbilanciato dalla coesione del gruppo, dalla continuità del rapporto che ridefinisce la casa del teatro, e se ne lascia permeare. L'esperienza del Salento è significativa, pertanto, in quanto sposta intenzioni e risultati rispetto a quanto immaginato prima del viaggio, senza tradire l'identità del gruppo. E, allora, potremmo dire che Orgosolo, Carpignano, rappresentano anch'essi l'alterità che nutre, per differenza, la pratica, il luogo temporaneo del teatro che può considerarsi «determinante quando coinvolge, modifica, mette alla prova il processo creativo, e non soltanto il modo di produzione o l'ambiente della rappresentazione» (35).

L'estensione del lavoro quotidiano dalla preparazione degli spettacoli alla formazione continua, che trasforma l'Odin Teatret in un laboratorio pedagogico, ricade anche nella maniera di abitare i luoghi della ricerca dal 1974 ed è un altro degli elementi che ispireranno i gruppi del Terzo Teatro. Località periferiche diventano la casa di enclave culturali che, da esiliati ma anche da sodali, i giovani condividono, tenuti assieme dalla reciproca comprensione e sostenuti da una rete che, includendoli come isole di un più grande arcipelago, consente loro di non sentirsi soli, perché la loro resilienza e la creatività artistica nascono dalla consapevolezza della differenza, dal muoversi collegialmente «contro una società che ha paura delle sue tante anime» (36).

Questa tensione personale, etica e professionale, unisce i gruppi cui Barba fa riferimento nel *Manifesto per il Terzo Teatro* del 1976, che li distingue tanto dal teatro istituzionale quanto dal teatro d'avanguardia. Il Terzo Teatro «vive ai margini, spesso fuori alla periferia dei centri e delle capitali della cultura» (37), composto da collettivi che nell'Odin vedono un modello di riferimento. Sono i «gruppi fratelli», «di orbita Odin», che in Italia comprendono il Piccolo Teatro di Pontedera (poi, Pontedera Teatro), il Teatro Potlach, il Teatro Tascabile di Bergamo e il Teatro di Ventura (38). Sono anche gli eredi di una cultura teatrale cresciuta nell'ammirazione del Living Theatre, del Teatr Laboratorium e del Bread & Puppet, meno radicato nel territorio ma presente con alcune tournée in Italia e spesso da loro citato.

Con questi maestri si forma una generazione che, in cerca di un nuovo senso del teatro, li accoglie nelle proprie comunità in divenire e ne riceve tanto un supporto diretto, quando l'indicazione del *modus operandi* più efficace per insediarsi nei territori.

— Queste scelte permettevano a piccoli gruppi di teatro non ancora in grado di farsi accettare e apprezzare per i propri spettacoli di conquistarsi un prestigio organizzando in luoghi decentrati, abituati ad una vita culturale gregaria, avvenimenti teatrali importanti. Inoltre, [...] non si trattava quasi mai di semplici tournées, ma di un'ampia gamma di attività che si apriva attorno allo spettacolo (seminari, incontri, mostre...) (39).

Si spargono, così, anche le modalità del teatro di strada già esplorate dall'Odin dopo l'avvio del baratto. Alcuni gruppi del Terzo Teatro le tramandano nel tempo (per esempio, il Ttb), altri le abbandonano per cercare un rapporto meno gridato con il territorio, come vedremo a proposito di alcuni progetti degli anni Novanta.

Oltre agli spettacoli, la cultura del Terzo Teatro cresce all'interno di incontri che assolvono a una funzione aggregativa e di riflessione attorno alla vita dei collettivi. Dopo l'Incontro Internazionale di Ricerca teatrale di Belgrado del 1976, in cui Barba pronuncia il noto manifesto sul Terzo Teatro, l'Atelier Internazionale di Bergamo del 1977 evidenzia l'ampiezza delle pratiche di strada, dalle clownerie alle parate (40), che anticipano l'invasione di Santarcangelo un anno dopo, non solo un festival, bensì una «verifica di ciò che si stava facendo nel campo della ricerca sullo spettacolo di strada» (41).

Nel 1978, il festival di Santarcangelo diventa la 'cittadella' del Terzo Teatro e una dimostrazione dell'ampiezza del fenomeno che, nelle forme del teatro di strada, trova un'applicazione immediata e realizzabile della ricerca. Primo Festival Internazionale del Teatro in Piazza, nato nel 1971 e dapprima diretto da

Piero Patino (avvocato appassionato di teatro), è sin dalle origini appoggiato dall'amministrazione locale e, soprattutto, dal sindaco Romeo Donati.

L'edizione del 1978, denominata *La città del teatro*, è diretta da Roberto Bacci, che con Dario Marconcini (prima direttore di una filodrammatica per dilettanti) dirige il Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale di Pontedera dal 1974 (42).

La città del teatro è come «un grande happening» di due settimane, composto da spettacoli nati per e nel luogo attorno ad alcuni temi che ne raggruppano le attività: «Fuoco», «Musiche della città», «Teatro Politico», «Teatro improvviso», «Circo-Teatro» e «Banchetto». L'apertura, l'iniziale «Fuoco», si presenta senza palchi o scene incorniciate e separate dagli spettatori:

— Tutta la città si fa palcoscenico – trascinata appunto per intero 'dentro al teatro' –, le performance sbocciano dove e quando non ce lo si aspetta, colpiscono all'improvviso oppure affiorano per poi svanire, mescolarsi e fondersi in un tutto, trascinando altre visioni ed esperienze. Pubblico e attori sono vicinissimi, in un intreccio di sguardi, pensieri, corpi in cui è impossibile ricostruire la sequenza esatta degli eventi, distinguere sé dall'altro, il teatro dalla realtà, ma anche – come rimarcano in molti – ciò che è vero da ciò che non lo è (43).

Questo festival e le tante parate di strada dei gruppi del Terzo Teatro rivelano come siano, tendenzialmente, i luoghi più piccoli quelli più disponibili a lasciarsi invadere e trasformare, rigenerando una collettività festosa nell'occasione degli eventi performativi, di cui il carattere d'ambiguità tra reale e surreale, quotidiano e teatrale è parte integrante di una mescolanza anti-rappresentativa persino nelle forme più spettacolari o di stampo circense.

Il Terzo Teatro non trova, però, solo casa al Festival di Santarcangelo. È disseminato lungo la penisola e le isole, alternando i momenti aggregativi e di ritrovo a una pratica continuativa sostenuta dalla solidarietà dei 'grandi' e dalla consapevolezza che altri valori dal perseguimento dell'originalità possono dare senso al lavoro quotidiano. Nel dibattito che si tiene proprio a Santarcangelo durante l'edizione del 1978, Taviani collega questi gruppi ad altre figure del teatro di strada ed esplicita il cambiamento che la permanenza nei piccoli centri comporta. Ricordiamo la data, appunto, di queste parole, 1978: la scia della mobilitazione politica non è ancora scomparsa ma la consapevolezza della capacità trasformativa del teatro rispetto alla società inizia a scavare sotto il velo della retorica e dell'ideologia del tempo:

— Certo, ormai si è scoperto che il teatro come tale, con i suoi spettacoli non è in grado di cambiare nulla. Il teatro è solo un modo per allacciare dei contatti. Ma i valori incarnati da un dato gruppo, dai suoi membri, sono in grado di cambiare la società. In questa situazione non c'è da far discorsi sulla politica, bisogna farla, non è necessario parlarne. E la pratica fa scaturire svariati nuovi elementi inaspettati, per esempio: quando un gruppo lavora con piacere in un piccolo villaggio e rifiuta di presentare i suoi spettacoli in una grande città, allora perde senso il criterio dell'originalità. Non ha senso dire: «bisogna fare qualcosa di originale che non sia ancora stato realizzato in Belgio, in Danimarca o negli Stati Uniti». Ritroviamo questa stessa logica negli spettacoli: nessuno incolperà per esempio un buffone o un giocoliere per la mancanza di originalità. Un tale criterio in questo caso non ha senso. Solo nel teatro borghese, nel 'teatro per il teatro' è importante l'originalità (44).

In realtà, dalla cultura del gruppo, dal bisogno di stabilire legami attraverso il lavoro artigianale emergono anche percorsi originali, ma questi sono gli anni della 'gioventù', in cui il fervore creativo e di vita si condensa nell'azione, che trova in alcuni maestri i riferimenti per trasferire la volontà politica in un'esperienza alternativa di vita rispetto al modello borghese, che continua ad essere rifiutato, così come le sue istituzioni culturali. Ne *Il libro degli inventari*, Schino cita la lettera che Barba manda nel 1976 a Pino Di Buduo, del Teatro Potlach, nel momento del suo insediamento a Fara Sabina, in provincia di Rieti, a testimonianza del legame d'affetto tra maestro e giovani registi. Barba afferma di avere scritto ai funzionari comunali e regionali, per stimolarli ad affidargli il compito di «trasformare Fara Sabina in una nuova Atene», alludendo al «teatro politico che distrugge la vecchia vita e apre l'adito ad una nuova» (45).

Non insisterò, in questa sede, sulla pullulante attività dei gruppi degli anni Settanta. Molti di loro hanno trasformato quell'impeto in nuove esplorazioni fuori dal teatro, alcuni hanno continuato a mantenere viva quella tradizione. Tra gli altri, i nomi più noti sono il Tascabile, Potlach, Abraxa e Due Mondi, ma anche compagnie più giovani si sono ispirate a quei modelli, come il Teatro Ebasko, nato a Bologna nel 2015. Tra questi, particolarmente associato al teatro di strada è il Teatro Tascabile di Bergamo, diretto dal 1973 da Renzo Vescovi. Mantenendo viva la cultura del gruppo, il Ttb si è focalizzato sulla figura dell'attore-giullare e sulle parate di strada, prima di votarsi a un affondo nella teatralità orientale (46). Questi due filoni di ricerca non sono, però, disgiunti e raccontano piuttosto di quella tradizione del lavoro sull'attore che ha trovato un'espressione anche nel teatro di strada, termine in sé riduttivo rispetto all'articolata sperimentazione dei linguaggi, sollecitate dall'eterogeneità di siti. A tal riguardo, nella breve relazione a un convegno, intitolata *La Poésie dans l'espace*, Vescovi fa un elenco dei luoghi attraversati in ventisette anni di «teatro professionistico di strada»: stazioni, dirupi, fiumi, rogge, canali, laghi, boschi, alpeggi, spianate, gradinate, fontane, scogliere, mare, hotel, giardini, parchi, supermercati, musei, municipi, tetti, altane, balconi, torri, campanili, monumenti, prati, ecc... utilizzando lo spazio «secondo le sue caratteristiche speciali» (47), per cui il primo spettacolo, *Albatri*, presentato in tanti posti diversi negli anni, iniziava sempre con un attore che suonava da un campanile o, comunque, un luogo elevato, vestito in costumi teatrali e seguito da una piccola orchestra che andava per le vie e interagiva con il pubblico. Trampoli, musica e acrobazie sono l'altra faccia di un allenamento costante, del lavoro e della cultura di gruppo, che ha trovato una risorsa per la propria crescita nelle tradizioni teatrali asiatiche: il percorso nasce congiuntamente per dare all'attore la capacità di padroneggiare il proprio corpo, costruire «la base sopra la quale costruire la maestria di chi si occupa di teatro di strada» (48). La continuità di alcuni artisti convive con la memoria di un'epoca che il nome teatro di strada richiama, ma è soprattutto la ricerca di senso, di relazione, e la resilienza come strategia collettiva che indirizzano la progettualità secondo dinamiche di reciprocità con i territori.

Le sperimentazioni nei luoghi del quotidiano mutano progressivamente di segno: ripropongono il legame tra arte e vita nella dialettica tra asocialità e socialità che aveva caratterizzato la storia dell'Odin, tra bisogno di autoformazione, di liberazione e necessità di confronto:

— C'era qualcosa, in quegli anni, di fortemente unitario, dentro e fuori dal teatro — quel che adesso fa impazzire gli storici per la necessità di infinite precisazioni. Quel che faceva impazzire i protagonisti, e li spingeva a precisare le differenze. Ma per quanto grandi, evidenti, nette e incontrovertibili siano le differenze, gli anni Settanta sono caratterizzati anche da profonde correnti, più sotterranee, grandi ondate di cambiamento che uniscono in sé fenomeni, situazioni, bisogni e scelte divergenti (49).

In fondo, l'immersione personale e collettiva nei dibattiti estetici e culturali del tempo ha esasperato le differenze, come sempre avviene quando si descrivono con passione fenomeni vicini, troppo vicini per vederne le linee sommerse, anche se a distanza di anni, qualcosa emerge e s'infiltra nei ricordi degli stessi testimoni di quella generazione. Nel 1993 Taviani inizia a rimescolare le carte, rispondendo alla richiesta di Schino di tornare sulla memoria degli anni Settanta, mentre ripensa ai primi numeri di «Biblioteca Teatrale» (n. 71 e n. 72) in cui gli autori passavano indistintamente da Grotowski a Passatore. Quell'accostamento 'folle' comincia a ritrovare il suo senso. Dice, con lungimiranza:

— Quando gli anni Settanta non saranno più 'una ventina d'anni fa', cioè vecchi, ma saranno antichi, quella vampata d'estrema importanza che ebbe allora il teatro d'animazione continuerà forse a essere incomprensibile, ma tornerà certo a essere affascinante. Sì, ha a che fare con il Terzo Teatro (50).

Fuori dagli steccati, è in questi anni che i laboratori teatrali diventano fucine d'umanità, che lo spazio scenico accoglie l'esperienza dell'incontro con il territorio, ridefinendone il significato senza preoccupazione per termini come centro, periferia, margine ed emarginazione, perciò creando una mappa anarchica dei luoghi del teatro rispetto al sistema, basato sul commercio della cultura. Abbandonati i dogmatismi, una matrice comune alimenta strade alternative, che aggiungono un capitolo nuovo alla storia delle comunità teatrali di cui parlava Cruciani a proposito del ventesimo secolo nel passaggio tra i due millenni. Intanto, tessiamo un altro filo della stessa trama: l'eredità di Grotowski e l'autonomia creativi dei gruppi teatrali italiani.

Trasformare l'eredità teatrale: cammini, azioni e incursioni

Abbiamo iniziato questo percorso a ritroso nell'eredità dei maestri recuperando lo spirito contestatario degli anni Sessanta, per riconoscere bisogni e forme dell'incontro con l'altro come misura della percezione della propria diversità da una cultura e da una società che inseguivano un benessere fittizio. Dell'insofferenza generazionale abbiamo incontrato le mobilitazioni di strada, le invasioni e le azioni urbane, rileggendone la trasposizione drammaturgica, assieme alla fatica quotidiana, alla tenacia della costruzione di un'alternativa che porta, senza nominarne gli slogan, a un vero decentramento e alla reciprocità del dono culturale. Nell'arco di quindici anni, tra anni Settanta e primi anni Novanta, questi processi attraversano l'Italia e si manifestano nella loro eterogeneità di forme: nell'insediamento dei gruppi in sedi ancora inesplorate dal teatro, in cui costruire un rapporto di scambio con il territorio; nell'esplosione creativa del primo Festival di Teatro di Strada; nelle discrete esplorazioni dello spazio naturale e urbano che sondano la percezione del sé rispetto all'altro e all'ambiente, ancora prima che la relazionalità.

Dopo avere seguito Barba nel suo passaggio italiano, intrecciamo la matassa guardando alla presenza di Grotowski e al rinnovarsi dell'eredità culturale nell'operato del Gruppo Internazionale L'Avventura (Gia) e del Piccolo Teatro di Pontedera. Potrebbe sembrare una storia lineare. In realtà, la rete si infittisce; circolano desideri, tentativi, amicizie ed esperienze che riportano la comprensione dei fatti storici al gesto, in cui sentire collettivo e intimità della coscienza si misurano sul ritmo e la cadenza individuali. «L'extra-quotidiano ritma il quotidiano e viceversa» (51): nel training e nell'azione di camminare nello spazio pubblico riaffiora, meno riconoscibile ma comunque presente, l'irrequietezza di questi anni. Andare con il proprio tempo, rifuggire la linearità, occupare lo spazio urbano in maniera imprevedibile, senza ferirlo con azioni di massa, esprime la resistenza all'omogeneità che passa dal corpo e dalla condivisione di ritmi endogeni rispetto a sguardi esterni, architetture e natura. Di questa intimità priva di compromessi è fatta la ricerca di Grotowski che, negli anni Settanta, avvia la fase parateatrale e, nel 1975, imprime un segno nella memoria del teatro italiano alla Biennale di Venezia, dove presenta *Apocalypsis cum figuris*, e dove tiene incontri, workshop, laboratori e azioni. Dal 1976 avvia il Teatro delle Fonti e risiede in seguito in Italia, con ricadute dirette sulla sperimentazione dei giovani, che attingono anche dalle sue precedenti esperienze teatrali. Oltre che alla sede del Teatro Laboratorio di Wroclaw, sin dal 1972 Grotowski aveva infatti lavorato in campagna, a Brzezinka, e lì, nel 1973, aveva svolto il primo incontro parateatrale, durato tre giorni e tre notti. Inizialmente chiamato *Holiday*, venne poi rinominato *Special Project* nei diversi continenti in cui fu realizzato.

In particolare, tra il 1975 e il 1977 il progetto *Montagna* rappresenta un'esperienza «cerniera rispetto al Teatro delle Fonti» (52) in cui un gruppo transculturale di persone esperte di diverse tecniche tradizionali si incontrano, non per trasmetterle, ma per approfondirle nella propria solitudine e trovare ciò che, all'origine, le accomuna. Lo stesso Stefano Vercelli, tra i componenti de L'Avventura a Volterra, nel 1977 si reca in Polonia per partecipare a un'azione concepita da Grotowski e Jacek Zmyslowky.

— I partecipanti partivano dal teatro di Wroclaw divisi in piccoli gruppi di otto, diretti da due guide, a intervalli regolari di un giorno, passavano alcune ore in preparativi pratici, e venivano poi trasportati con un furgone in campagna, da dove dovevano proseguire a piedi e cominciare ad orientarsi, non avendo però nessuna nozione degli eventi che gli sarebbero occorsi né della durata del viaggio. Normalmente si passavano un paio di notti nella foresta, con qualsiasi condizione atmosferica (53).

La *Montagna* si divide in «Veglia notturna», «Il Cammino» (anche tradotto «La strada») e «Montagna di Fiamma». La prima parte avveniva nel teatro di Wroclaw, la seconda in un percorso verso la montagna che, come anticipato dal ricordo di Vercelli, prevedeva il pernottamento nella foresta per due notti in piccoli gruppi diretti da guide; la terza si svolgeva in un antico castello diroccato in cima a una collina, dove si permaneva per una durata di tempo variabile, prima di essere ricondotti a Wroclaw.

Dal 1981 Grotowski si trasferisce in Italia, invitato dal Centro Teatrale di Pontedera: pone qui un altro seme che gli artisti locali dovranno provare a trasformare alla sua partenza. Durante il suo soggiorno e fino alla fine del 1982, in cui chiede asilo politico negli Stati Uniti, collabora con il Gruppo Internazionale

L'Avventura, la Casa Laboratorio Cenci (che unisce l'approccio pedagogico alla creazione in natura) ed è presente al Festival di Santarcangelo, che in quegli anni traspone lo spirito della ricerca teatrale nella dimensione urbana.

La sua ricerca sul Teatro delle Fonti attiva soprattutto la sfera percettiva.

Descrivendone le tecniche, Grotowski ne distingue due caratteristiche, drammatiche ed ecologiche.

— Drammatiche significa legate all'organismo in azione, allo slancio, all'organicità; possiamo dire che sono performative. Ecologiche in modo umano significa che sono collegate alle forze della vita, a quello che possiamo chiamare il mondo vivente; possiamo descriverne l'orientamento, nel modo più comune, come non essere tagliati fuori (non essere ciechi e sordi) davanti a quello che è esterno a noi. E dovrei rilevare che questo aspetto è lo stesso, sia che siamo in un ambiente naturale sia in uno spazio chiuso (54).

Questo modo del performer di destarsi a quanto lo circonda comprende l'ascolto, il porsi come spettatore e attore del territorio, che è anche strumento necessario alla scrittura del paesaggio: Grotowski osserva come si possa attraversare una foresta senza accorgersi dei suoi rumori, del canto degli uccelli, o senza vedere perché impegnati in altro, come canticchiare e gesticolare (azioni equivalenti al chiacchiericcio sociale e teatrale). Per ritrovare un canto che risuoni con quello degli uccelli del bosco sarà necessario trovare prima il silenzio dentro di sé (altri diranno il vuoto, la cavità) che consente di stare nel momento e di costruire la propria «solitudine accanto agli altri» (55). Anche la camminata, che nell'opera di molti registi e coreografi diviene un gesto estetico antagonista, è recuperata da Grotowski in quanto tecnica delle fonti, «movimento di percezione» (56) che allerta i sensi, se agito senza assecondare il ritmo quotidiano.

L'abbandono della rappresentazione a favore della presenza, dei discorsi politici a favore di una consapevolezza etica personale (che concerne un altro livello della politica, non il suo annullamento) richiama la distinzione posta da Henri Lefebvre tra «ritmi della rappresentazione» e «ritmi di sé», che consente di agganciare l'eccentricità di questo metodo al bisogno culturale latente di questa generazione.

— I «ritmi dell'altro» saranno i ritmi delle attività rivolte verso l'esterno, verso il pubblico. Potremmo anche chiamarli «ritmi della rappresentazione»; più condizionati, più formalizzati, corrisponderebbero all'espressione frontale del discorso. I «ritmi di sé» si legano a delle ritualità inscritte più profondamente, organizzando un tempo più orientato alla vita privata, contrapponendo così alla rappresentazione la presenza a se stessi e, come conseguenza delle forme di discorso, forme di coscienza più silenziose, più intime... (57)

Sin dalla fase parateatrale Grotowski ricerca l'intimità di una coscienza del corpo che le tecniche delle fonti rinnoveranno. A Volterra un gruppo di persone ne raccoglie l'insegnamento e lo coniuga con quello del Terzo Teatro: il Gruppo Internazionale L'Avventura si costituisce nella cittadina toscana dopo la prima International School of Theatre Anthropology (Ista) nel 1980, ospitata proprio in quei luoghi e in cui si approfondisce lo studio sul bios dell'attore. Tra febbraio 1982 e il 1985, il Gia dà vita al Centro di cultura attiva diretto da Fausto Pluchinotta.

— La storia del Gia è la storia di alcuni partecipanti delle attività parateatrali promosse da Grotowski, diventati a loro volta guide che, incontrandosi e scegliendosi reciprocamente, decisero di portare avanti in autonomia un lavoro

fondato sugli stessi principi, ed ebbero le opportunità materiali di realizzarlo, costituendo poi un gruppo con l'inserimento di nuovi elementi formati direttamente da loro (58).

Complessivamente, nell'ordine di ingresso nel gruppo, i componenti sono Pluchinotta (promotore dell'iniziativa), Laura Colombo e Stefano Vercelli, Pierre Guicheney e François Kahn, Annet Henneman e, per ultimo, Armando Punzo dal 1983. Tra i membri dell'Avventura (com'è solitamente ricordato il gruppo), Vercelli racconta del periodo trascorso in Polonia, quando Grotowski aveva già abbandonato le forme dello spettacolo teatrale:

— Era un lavoro individuale sulla solitudine. Stavamo mesi e mesi nella foresta. Ognuno da solo (59).

Dopo la prima Ista il lavoro continua, cercando di focalizzarsi sulla percezione attraverso azioni semplici e un percorso prefissato per la città, con una guida e pochi spettatori.

Nel 1982, si tengono le sessioni de L'Avventura, il Teatro delle Sorgenti e il progetto *Viae*, che ruotano attorno all'azione intesa come «l'unità minima di lavoro» individuale o collettiva aperta alla partecipazione esterna. Ogni azione era costruita in relazione al luogo, dove era poi condivisa; poteva attraversare interni ed esterni e comportava l'impiego di gesti semplici, come camminate e corse. L'obiettivo era lo stesso ricercato prima da Grotowski, ovvero il risveglio delle percezioni e della capacità d'attenzione, che in questo caso prevedeva diverse fasi di lavoro articolate nell'arco dell'intera giornata o persino sviluppate per più giorni secondo una scansione composta da sessioni mattutine, pomeridiane e serali (quali «Movimenti», «Avventura», «Musica di tamburi», «Notti di incontro»). Applicando l'idea del 'flusso lavoro' sperimentata dal maestro nelle azioni parateatrali in Polonia, «ogni evento che accadeva durante il giorno veniva ad integrarsi con tutte le attività pratiche e necessarie della vita quotidiana» (60).

Nel progetto *Viae*, alle sessioni collettive si affiancavano le azioni guidate individualmente da ciascun componente de L'Avventura, che furono inizialmente rivolte a poche persone. Quella di Kahn si svolgeva all'aperto, secondo un'idea già praticata in Polonia, e concerneva la relazione del corpo con gli alberi. A Volterra diventò una camminata lenta intervallata da soste e movimenti al mattino e inserita tra gli alberi al pomeriggio. Anche quella di Vercelli era una prosecuzione dell'esperienza del progetto *Montagna* fatta nel 1977. Era una marcia notturna che ambiva a ritrovare lo spaesamento vissuto in Polonia. Scontrandosi con l'impossibilità di perdersi a Volterra e volendo evitare le ripetizioni, dopo i primi tentativi, Vercelli la divise in due parti, di mattina e pomeriggio, e la modificò internamente; la camminata venne intervallata con pause dettate dallo sguardo e dall'attenzione a particolari dei luoghi ordinari cui, normalmente, non si farebbe caso: al mattino attraversava le stanze di Villa Giardino, una bella e fatiscante villa medievale (61), nonché uno dei due spazi gestiti dall'associazione Il Porto, che produceva L'Avventura (l'altro era il Conservatorio San Pietro). Al pomeriggio andava nei boschi, camminando e correndo col suo gruppo di partecipanti, calcando anche terreni accidentati e scivolosi. Anche Guicheney lavorava sulla camminata, faceva pause in posti stabiliti e includeva l'accesso a luoghi ordinari (un bar, per esempio, per *Cappuccino action*, in cui il gruppo ancora assonnato faceva colazione). Con Laura Colombo i partecipanti erano invece condotti lungo

una strada sterrata, di corsa, fino al margine di un bosco in cui la camminata si faceva più lenta per raggiungere poi la cima di un pendio in cui sdraiarsi e ascoltare il proprio corpo, prima di riprendere una lenta discesa. In tutti questi casi venivano svolti esercizi di presenza e adattamento su come negoziare il rapporto tra il proprio spazio interiore e quello esterno, cercando l'armonia, per «riuscire a sentirsi nel posto giusto nello spazio, in equilibrio nello spazio» (62).

Viae veniva fatto due volte al mese e comprendeva esercizi al chiuso e percorsi in natura che attiravano persone da tutto il mondo e che accolsero, nella fase denominata *Pratiche in attesa di teoria*, anche studiosi e intellettuali, invitati dal gruppo per avere un riscontro critico sulle proprie azioni. Nel 1983, Guicheney ideò *Azioni nella città*, cui seguirono altri due progetti urbani *Città/Città* e *Città/Città 2*. Il cambiamento di focus non è indifferente e anzi ci riporta a un nodo essenziale del rapporto tra artisti e città, intesa come *polis* e organizzazione di persone in un determinato luogo. Racconta Punzo:

— C'era un rapporto molto conflittuale. Volterra aveva accettato tranquillamente, o così sembrava, la presenza dei matti in giro, per le strade nei bar, dopo la chiusura del manicomio, ma sentiva profondamente estraneo questo gruppo. Immaginati... immaginati semplicemente il postino: viene la mattina a portare la posta, e trova tutti noi immersi nel silenzio, magari a fare i 'movimenti' della mattina. Nessuno che dice buongiorno o buonasera, nessuno parla, si fanno cose strane... E adesso vedevano questi strani personaggi silenziosi, magari con un gruppetto al seguito, che si aggiravano nelle vie della città. Era una diversità molto forte, troppo forte (63).

Non sono quindi invasioni, né incontri di condivisione con i cittadini che definiscono la relazione al luogo. Le azioni rappresentano, piuttosto, un modo di portare avanti una ricerca inedita e inattesa, per quanto discreta rispetto all'andamento della vita quotidiana della comunità locale, che ne tradisce la genesi elitaria: venti spettatori e sei guide in un viaggio collettivo, ma anche solitario – riporta il foglio di presentazione – «perché quel che conta in esso è l'esperienza individuale, la riscoperta dei luoghi e sensazioni cui da tempo non badiamo più», un viaggio senza altro fine, eppure «rigorosamente progettato, perché i percorsi, i ritmi, le immagini sono state disegnate come un'opera d'arte» (64). Di *Azioni nella città* Guarino riporta il ricordo del 1984 al Festival di Santarcangelo:

— Le guide, cioè i membri del gruppo, proponevano ai partecipanti azioni di camminata e corsa definite da regole di distanza, da scansioni di andatura e sosta, da esercizi sullo sguardo e sui ritmi della camminata, operate seguendo gli oggetti percepiti negli itinerari. I gruppi di partecipanti si alternavano dietro le guide, e momenti di presenza comune si svolgevano, tra un'azione e l'altra nelle strade, con azioni nello spazio interno di una sala (65).

Dopo Santarcangelo, l'Avventura incontra Roberto Bacci nella veste di regista: è circa il 1985 e alcuni membri del gruppo decidono di avviare questa collaborazione (Vercelli, Kahn e Colombo) a Pontedera, mentre altri (Punzo e Henneman) proseguono autonomamente a Volterra, dove fondano l'associazione Carte Blanche. Da questo incontro nasce nel 1991 la *Trilogia*. Anche Bacci, che aveva diretto la famosa edizione del 1978 di Santarcangelo e abbracciato le forme del teatro di strada, cambia *modus operandi* con quest'opera, composta da *Laggiù soffia* (1986), *Era* (1988) e *In carne e ossa* (1990).

Nella *Trilogia*, l'esperienza delle azioni è orchestrata da Bacci in relazione allo spunto letterario del *Moby Dick* di Melville. La *Trilogia* dura tre giorni, che si articolano attorno all'idea del viaggio: le prime due tappe avvengono in strada, in *Laggiù soffia* (1987) seguendo il cammino di Vercelli, in *Era* (1988) osservandolo nel recupero di residui quotidiani (la spazzatura che ci si lascia per strada), mentre l'ultimo momento, *In carne ed ossa* (1990) ne raccoglie le conclusioni dentro il teatro, per quanto utilizzando questo spazio come un luogo qualsiasi, esplorabile in ogni ambiente senza riguardi per il suo uso convenzionale.

Laggiù soffia era un viaggio intimo nella città, stimolato 'materialmente' dal libro per creare associazioni tra la pagina e la città, attraverso una struttura definita ma aperta a variabili, come «scegliere un numero civico e leggere alcuni brani della pagina corrispondente» (66). A questa linea di azione, condotta da Vercelli alla ricerca della Balena Bianca, in diversi luoghi si affiancava l'apparizione della danza di Colombo e il racconto del narratore (Kahn) del viaggio del veliero del Capitano Achab, cui si aggiungeva l'azione di un attore di Pontedera (Giacomo Pardini) che, durante lo spettacolo, costruiva una cassa da morto e faceva 'incursioni' «sulla bicicletta con cui trasportava assi da legno, seduto dal barbiere con il volto insaponato, intento a mangiare nel ristorante dove Stefano (Vercelli) aveva portato gli spettatori ad ascoltare il racconto di Franio (Kahn) sull'incontro tra due baleniere in mare aperto, inginocchiato in chiesa a pregare durante la visita dell'equipaggio» (67).

Le diverse linee drammaturgiche si intrecciavano e interagivano con il paesaggio, modificando la performance a ogni replica. Nonostante il carattere narrativo e la caratterizzazione dei personaggi, questa modalità aperta al caso rappresenta un precedente della scrittura performativa del paesaggio del terzo millennio, poiché la visione del regista non teatralizza il luogo (modificandolo in maniera sostanziale), bensì interviene con alcuni segni a inserire una traccia narrativa dentro il flusso della quotidianità, andando sempre più verso la direzione di uno spazio onirico, della mente, che cresce quanto più ci si avvicina all'ultima opera. Allo stesso tempo declina la ricerca sull'azione in una direzione diversa da quella che perseguirà Grotowski al suo rientro in Italia (68), perché aperta alla permeabilità dell'ambiente rispetto alla definizione dettagliata del movimento e alla sua piena memorizzazione, come strumento per l'acquisizione di una maggiore consapevolezza psicofisica. Palese è anche la differenza dalle prime azioni di strada degli anni Settanta: trampolieri, maschere e costumi e il banditore-narratore con la fisarmonica, la conquista festiva delle parate scompaiono con la *Trilogia*.

La *Trilogia* non è solo riservata a pochissimi spettatori. È anche invisibile e discreta. Dice Bacci:

— Senza disturbare la città con il suo spazio ed il suo tempo che scorre ogni giorno su di lei, è possibile penetrarla, osservarla, osservarsi in questo essere spie di noi stessi in quanto abitanti dello stesso luogo (69).

Ci fermiamo qui, per il momento, per registrare la metamorfosi della ricerca teatrale tra corpi, persone e luoghi all'inizio degli anni Novanta. Ritourneremo su questa esplorazione dopo avere intrecciato i fili con un'altra storia, che della relazionalità ci mostra il volto apertamente politico, l'intento dichiaratamente sociale, e della cultura teatrale italiana la progressiva dilatazione.



Note

- 1 Marco De Marinis, *Al limite del teatro*, cit.
- 2 Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, *Promemoria del Teatro di strada*, nuova edizione aggiornata e ampliata da Chiara Crupi, Città di Castello (Pg), Editoria e Spettacolo, 2023, p. 15.
- 3 Cfr. Fabrizio Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, Roma, Bulzoni, 1997.
- 4 Dacia Maraini in Dacia Maraini, Eugenio Murralli, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 28-29.
- 5 Cfr. Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- 6 Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia, 1976-1985*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, p. 136.
- 7 Julian Beck, *Addosso alle barricate*, in Id. *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, a cura di Franco Quadri, Torino, Einaudi, 1975, p. 27.
- 8 Peter Brook, *Il punto in movimento 1947-1987* (1998), Milano, Ubulibri, 2015, p. 31.
- 9 Roberto De Monticelli, *L'attore* (1988), Imola, Cue Press, 2017, p. 261.
- 10 Antigone alla casa della cultura di Livorno, 29 maggio 1967, pieghevole, citato in Cristina Valenti (a cura di), *Living with the Living. Il Living Theatre in Europa (1964-1983). Julian Beck pittore (1944-1958): Riccione, Palazzo del Turismo, 28 maggio - 14 giugno 1998*, Bologna, Associazione Teatro, 1998.
- 11 Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2008, pp. 152-53.
- 12 Ivi, p. 159.
- 13 Aldo Rostagno, Julian Beck, Judith Malina, *Per le strade come commandos*, «Sipario», 272, dicembre 1968, p. 33.
- 14 Ibidem.
- 15 Cfr. Franco Perrelli, *Un quaderno teatrale. Anni Settanta e oltre*, Bari, Adriatica, 1986.
- 16 Franco Farinelli, *Senso e significato*, cit., p. 240.
- 17 Diverso, in parte, il senso attuale dell'opera, riproposta in varie città italiane dal Living Theatre Europa, diretto da Gary Brackett, che all'originario significato ha aggiunto l'importanza di mostrare una comunità orizzontale di persone che lavorano assieme nello spazio pubblico e la sensibilità, portata dai componenti più giovani, all'intersezione con altre tematiche di attualità. Queste riedizioni non sono ancora documentate. Ringrazio gli artisti del gruppo per lo scambio di informazioni, avvenuto all'interno del corso *Forme dello spazio scenico*, tenuto da chi scrive il 26 marzo 2024 in collaborazione con il Teatro Ridotto (Bologna).
- 18 Cristina Valenti (a cura di), *Living with the Living*, cit., p. 65.
- 19 Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Argomenti», 9, gennaio-marzo 1968.
- 20 Eugenio Barba, *La casa delle origini e del ritorno*, in Id., *Prediche dal giardino*, Mondaino (Rn), L'arboreto Edizioni, 2010, p. 57.
- 21 Eugenio Barba, *Teatro e rivoluzione* (1968), in Tony D'Urso e Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972-77*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1977.
- 22 Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., pp. 177-79.
- 23 Cfr. Mirella Schino, *Il libro degli inventari: Odin Teatret Archives*, Roma, Bulzoni, 2015; Tony D'Urso, Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret, 1972-77*, cit., pp. 20-59.
- 24 Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin. Il Teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 52.
- 25 Per una sintesi del percorso che porta alla nascita del baratto nel Sud Italia, cfr. Vincenzo Santoro, *Odino nelle terre del rimosso. Eugenio Barba e l'Odin Teatret in Salento e Sardegna (1973-1975)*, Roma, Squilibri, 2017.
- 26 Fabrizio Cruciani, *Laboratorio?*, in Tony D'Urso e Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza*, cit., p. 98.
- 27 Ivi, p. 100.
- 28 Ferdinando Taviani, *La quarta porta. Teoria del baratto, materiale custodito presso l'archivio dell'Odin Teatret*, citato estesamente in Fabio Acca, *Alle origini del baratto: l'Odin in Sardegna 1974-1975*, in «Antropologia e teatro», 4, 2013, p. 3.
- 29 Eugenio Barba, *Carpignano*, in Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco. Dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 78.
- 30 Ferdinando Taviani, *Lo spreco del teatro*, in Tony D'Urso e Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza*, cit., p. 83.
- 31 Eugenio Barba, *I tre spazi degli attori*, in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Edizioni di pagina, 2018, p. 91.
- 32 Ferdinando Taviani, *Il libro dell'Odin*, cit., p. 284.
- 33 Eugenio Barba, *Letter From Southern Italy*, in Tony D'Urso e Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza*, cit., p. 131.
- 34 Ferdinando Taviani, *Lettera a Mirella Schino*, in Mirella Schino, Luca Vonella (a cura di), *Dossier "Anni Settanta, Teatro di gruppo, Italia"*, in «Teatro e Storia», 41, 2020, p. 39. Sempre da questa fonte è tratta la frase «Il teatro come un territorio in cui...» di Taviani.
- 35 Raimondo Guarino, *Teatri, luoghi, città*, cit., p. 25.
- 36 Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 232. Negli anni Settanta nasce anche un'altra comunità deterritorializzata, per lo spargersi transcontinentale delle sue tante anime, che arriva in Italia nei decenni a seguire: la Contact Improvisation, fondata da Steve Paxton nel 1972. Un senso di fratellanza che passa dal lavoro sul corpo e sulla creazione di una nuova tecnica d'improvvisazione risponde al bisogno esistenziale di pratiche comuni, informali e nomadi di incontro. Cfr. Rossella Mazzaglia, *La Contact Improvisation: genesi e sviluppi di una danza democratica*, in Emma Bigé, Francesca Falcone, Alice Godfroy, Alessandra Sini (a cura di), *Il punto di vista della mela. Storie, politiche e pratiche della Contact Improvisation*, Roma, Piretti Editore, 2021, pp. 41-60; Cynthia Novack, *Contact Improvisation. Storia e tecnica di una danza contemporanea* (1990), a cura di Francesca Falcone e Patrizia Veroli, Roma, Audino, 2018.
- 37 Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Roma, Ubulibri, 1996, p. 166.
- 38 Mirella Schino, *Il libro degli inventari*, cit., p. 260.
- 39 Mirella Schino, *Il Crocevia del Ponte D'Era. Storie e voci da una generazione teatrale, 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 74.
- 40 Cfr. Jean-Jacques Daetwyler, *L'Odin Teatret et la naissance du Tiers Théâtre*, Berna, Palindrome, 1980, p. 36.
- 41 Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, *Promemoria del teatro di strada*, cit., p. 130.
- 42 Anche la ricerca del Piccolo Teatro di Pontedera approda al teatro di strada su stimolo di Barba, che invita tutti i partecipanti all'incontro di Belgrado del 1976 a presentare un'azione di strada. Quest'esperienza è decisiva nell'orientare la ricerca al rientro dei gruppi in Italia. Sulla storia del Piccolo Teatro di Pontedera, cfr. Mirella Schino, *Il Crocevia del Ponte D'Era*, cit.
- 43 Roberta Ferraresi, *Santarcangelo 50 Festival*, Mantova, Corraini Edizioni, 2021, p. 34.
- 44 Ferdinando Taviani, citato in Enrica Zampetti, *Il Festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, in Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri luoghi città*, cit., pp. 59-60.
- 45 Lettera di Eugenio Barba a Pino Di Buduo, riportata in Mirella Schino, *Il libro degli inventari*, cit., p. 261.
- 46 Cfr. I racconti degli attori della compagnia sono raccolti nel dossier *La via dell'India*, in «Teatro e Storia», 24, 2002-03.
- 47 Renzo Vescovi, *La poétique de l'espace* in Renzo Vescovi. *Scritti dal Teatro Tascabile*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2007, p. 196.
- 48 Renzo Vescovi, *La poétique de l'espace*, cit., p. 198.
- 49 Mirella Schino, Luca Vonella, *Introduzione al Dossier "Anni Settanta, Teatro di gruppo, Italia"*, in «Teatro e Storia», 41, 2020, p. 37.
- 50 Ferdinando Taviani, *Lettera a Mirella Schino*, cit., p. 43.
- 51 Henri Lefebvre, *Elementi di ritmanalisi. Introduzione alla conoscenza dei ritmi* (1992), Siracusa, Lettera Ventidue Edizioni, 2019, p. 61.
- 52 Carla Pollastrelli, *Prefazione*, in Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti*, Firenze, La casa Usher, 2006, p. 18.
- 53 Giuliana Campo, *Storia del gruppo internazionale l'Avventura (1982-1985)*, in «Teatro e Storia», 23, 2001, p. 391.
- 54 Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti*, cit., p. 90.
- 55 Ivi, p. 95.
- 56 Ivi, p. 97.
- 57 Henri Lefebvre, *Elementi di ritmanalisi*, cit., p. 61.
- 58 Giuliana Campo, *Storia del gruppo internazionale l'avventura (1982-1985)*, cit., p. 370.
- 59 Stefano Vercelli, citato in Mirella Schino, *Il Crocevia del Ponte d'Era*, cit., p. 176.
- 60 Giuliana Campo, *Storia del gruppo internazionale l'Avventura (1982-1985)*, cit., p. 378.
- 61 Ricordo di Armando Punzo in Id., Mirella Schino, *L'Avventura. In ricordo*, in «Teatro e Storia», 41, 2020.
- 62 Giuliana Campo, *Storia del gruppo internazionale l'avventura (1982-1985)*, cit., p. 395.
- 63 Armando Punzo, Mirella Schino, *L'avventura. In ricordo*, cit., p. 181.

- 64** Foglio di presentazione del progetto, riportato in ivi, p. 182.
- 65** Raimondo Guarino, *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta*, in Id. (a cura di), *Teatri luoghi città*, cit., p. 19.
- 66** Roberto Bacci, *In viaggio con lo spettatore. Una premessa necessaria*, in Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri luoghi città*, cit., p. 76.
- 67** Ivi, p. 77.
- 68** Cfr. Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1993.
- 69** Roberto Bacci, *In viaggio con lo spettatore*, cit., p. 86.



Discorsi dai margini: la ricerca del Nuovo Teatro

Il cambiamento della relazione teatrale, la ricerca di un nuovo pubblico e l'espansione dei processi creativi in luoghi alternativi agli edifici teatrali si sviluppa anche attraverso processi endogeni alla storia del teatro italiano che con i maestri della seconda riforma si confrontano, senza assimilazioni o esplicite adesioni. Parliamo, cioè, di quella parte del Nuovo Teatro legata alla tradizione delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, particolarmente attiva nel contesto romano delle cantine all'inizio degli anni Sessanta e nelle sperimentazioni decentrate dalla fine del decennio. Nonostante queste esperienze siano espressione del preciso momento storico che le ha generate, il loro impatto sul pensiero teatrale è stato determinante e si è accresciuto con la loro narrazione e mitopoiesi: il Nuovo Teatro non ha indicato solo un'estensione del campo d'azione teatrale o una sua momentanea dilatazione, quanto la possibilità della 'minorazione' del modello di rappresentazione sorto in seno alla civiltà moderna.

Quando Gilles Deleuze applica questo termine al teatro lo fa a partire da una precisa soggettività artistica, guardando all'opera sui generis di Carmelo Bene; eppure, la sua intuizione di una dialettica che non procede per negazione, bensì per amputazione, corrosione e intemperività, restituisce una chiave di lettura anche di azioni che sfuggono ai limiti noti del teatro per l'unicità destabilizzante che le caratterizza. Osservandone l'exkursus possiamo rileggerci il meccanismo indicato da Deleuze:

— Allora, operazione per operazione, chirurgia contro chirurgia, si può concepire l'inverso: in che modo 'minorare' (termine usato dai matematici), in che modo imporre un trattamento minore o di minorazione, per sprigionare del divenire contro la Storia, delle vite contro la cultura, dei pensieri contro la dottrina, delle grazie o delle disgrazie contro il dogma (1).

Tra i progetti più rappresentativi del teatro italiano degli anni Settanta non possiamo non annoverare, per esempio, *Marco Cavallo* di Giuliano Scabia, che davvero poco o nulla condivide con una messinscena tradizionale e che, al tempo stesso, smargina oltre la parentesi circoscritta dell'animazione teatrale (in cui nasce) come esempio di attivazione culturale. Se non, dunque, il valore economico e la posizione nel sistema teatrale, cosa distingue un'opera minore da una maggiore? Possiamo piuttosto considerare il decentramento teatrale, l'animazione, le derive sperimentali nelle periferie e, poi, le forme di teatro politico e sociale come variazioni del sistema teatrale che muovono dalla sua minorazione, variandone gli elementi al punto da inscrivere, anni dopo, la diversità all'interno delle produzioni professionali, da ripristinare col tempo la circuitazione di spettacoli la cui matrice culturale e sociale è situata.

Il primo passo, negli anni Sessanta, coincide comunque con la delusione e il rifiuto seguiti alla speranza che gli Stabili potessero offrire reali occasioni di un rinnovamento culturale all'insegna dell'utopia socialista e anarchica. L'adesione ricercata tra arti e vita porta a mischiare comunità amatoriali e professionisti del teatro. Una lunga carrellata di fenomeni distinti condivide la partecipazione attiva di amatori o semi-professionisti (in alcuni casi, nel tempo cresciuti come artisti) e la disseminazione dell'azione in spazi e contesti non teatrali: non solo il già citato teatro di gruppo a vocazione politica, ma anche il decentramento e l'animazione, il teatro di interazione sociale ed educativo innestano variabili fiorite, in seguito, nelle pratiche partecipative degli anni

Novanta. All'origine di questo *continuum*, risiede la ricerca del senso del teatro, l'allontanamento dal modello testocentrico e il bisogno di rinsaldare il rapporto tra estetica, società e politica, che trova un momento di svolta con la nascita del Nuovo Teatro.

Anche gli aspetti imprenditoriali e organizzativi seguono l'*humus* politico e sociale del tempo: le cantine romane «rappresentano un vero e proprio modello alternativo di teatro che, oltre ad avere una sua identità culturale, ha anche un suo circuito» (2), opposto al sistema dei teatri stabili, con cui non mancano, tuttavia, contatti da parte degli artisti che, nel corso degli anni Sessanta, cercano ancora spazio e possibilità di intervento tramite gli Stabili. È per questa via che, sul finire del decennio, la ricerca del Nuovo Teatro incrocia il più ampio fenomeno del decentramento culturale. Nonostante questo termine sia stato utilizzato in maniera generica per indicare gruppi, eventi e attività realizzati nelle periferie e fuori dai centri urbani, la sua concezione rimanda, innanzitutto, a un movimento dall'alto della fine degli anni Sessanta, sorto all'interno delle istituzioni pubbliche. Concerne, quindi, politiche culturali non esenti da polemiche. Nella nota introduttiva del numero di «Sipario» del 1970 dedicato al teatro italiano, il decentramento è, infatti, descritto «come mezzo non di apertura ma di riproduzione 'all'aperto' del medesimo rapporto chiuso istituzioni-pubblico, di amplificazione colonialistica di un'identica cultura» (3). Secondo l'economista Nino Vento, rappresenta anche la rincorsa amministrativa ai fenomeni di organizzazione comunitaria e assemblare (comitati di quartiere, sezioni dei gruppi rivoluzionari e antifascisti, circoli giovanili, ecc.) volta a contrastare la polverizzazione delle relazioni indotta dalla frantumazione sociale e urbanistica delle città (4).

La necessità di penetrare nel sociale che viene riconosciuta al Convegno di Ivrea del 1967, incide perlopiù nei percorsi di quegli artisti che alla funzione del teatro associano una rielaborazione linguistica e organizzativa. In particolare, rispetto al rapporto tra spazio e luogo del teatro, tra centro e periferia, dirompenti sono le strade intraprese da Carlo Quartucci e Giuliano Scabia. I due artisti non hanno cercato di 'portare il loro verbo' agli esclusi, né di parlare per loro, quanto di ricostruire la propria voce teatrale attraverso l'incontro con persone dai differenti vissuti e la mediazione con contesti creativi e di produzione che hanno imposto un ripensamento dei propri metodi di lavoro. La netta separazione tra centro e periferia, indotta dagli effetti migratori e urbanistici e amplificata dai discorsi colonialistici delle istituzioni culturali, non impedisce loro di realizzare quell'«elogio dei margini» che bell hooks descrive nell'omonimo libro, ovvero un invito ad accogliere «un messaggio del margine» inteso come «luogo di creatività e potere, spazio inclusivo, in cui ritroviamo noi stessi e agiamo con solidarietà, per cancellare la categoria colonizzato/colonizzatore»: «luogo di resistenza» (5) acceso dai meccanismi di reciprocità consentiti dall'attraversamento e dalla permanenza nei luoghi, dai tempi dilatati della relazione e dagli incroci di storie, colori, ambienti e persone lì attivati con i mezzi dell'artigianato teatrale.

Critica al sistema: Carlo Quartucci e Carla Tatò

— Artisticamente sono nato a vent'anni con Beckett nel 1959, quattro anni dopo il suo *Aspettando Godot*, e quando a vent'anni feci il personaggio di Estragone, mi colpirono le sue battute. Estragone che si alza da terra va sul fondo e guardando il vuoto dice: «panorami ridenti». Ma la didascalia fanciullesca di Beckett non dice Estragone va sulla strada di campagna ma va sul fondo della scena. Poi va in proscenio e guardando la platea pronuncia la frase: «un luogo incantevole»; si volta e dice a Vladimiro: «andiamocene da qui»; che per me significava dal teatro, dal teatro confezionato, definito, senza ricerca, senza curiosità. Dopo ho capito che lì non c'era più nulla per me e ho iniziato a viaggiare (6).

Il percorso nel Nuovo Teatro italiano comincia da questo rifiuto di un luogo in cui non c'è più nulla da cercare, perché il pubblico cui si pensa non è quello borghese e l'istituzione è percepita come limitante rispetto alla funzione politica del teatro di cui gli artisti avvertono la necessità. Le parole di Quartucci sono le stesse di una generazione teatrale che condivide comuni premesse ideologiche, pur provenendo da percorsi eterogenei: la spinta centrifuga dei metodi di produzione e distribuzione degli anni Settanta e il rifiuto dell'istituzione teatrale si collocano «in un ambito di discorso, di intenzioni e motivazioni segnato dall'attesa del cambiamento politico» (7).

Quartucci e Scabia collaborano alla creazione dell'opera simbolo del Nuovo Teatro italiano, *Zip Lap Lip Vap Mam Crep scap Plip Trip Scrap & La Grande Mam*, presentato al Festival di Prosa della Biennale di Venezia il 30 settembre 1965. Il testo è costruito da Scabia per questo spettacolo all'avanzare delle prove, a partire da un'idea e con la regia di Quartucci, scene e costumi di Emanuele Luzzati. Processo creativo e desiderio di rinnovare la pratica teatrale generano una messinscena acentrica che nega la linearità narrativa e la coerenza logica. Discontinua è anche l'azione dei performer in scena, che entrano ed escono dai propri personaggi per interrogare il pubblico sulla missione percepita del teatro, sulle aspettative e sul significato stesso di un teatro politico, perciò rompendo la separazione tra scena e platea. A questo incontro tra i due artisti ne seguirà un altro, nel seminale Convegno d'Ivrea, ma al di fuori da questi attraversamenti, le due strade divergono.

La visione di Quartucci abbraccia la volontà ribelle della guerriglia dichiarata nel 1967 da Germano Celant nel manifesto dell'arte povera; abbraccia, cioè, l'ipotesi suggerita dallo stesso Kounellis di generare un disturbo permanente in ogni parte della creazione scenica. Fino al Convegno di Ivrea, il suo percorso si sviluppa, però, ancora all'interno del contenitore teatrale, che progressivamente erode, ponendo le premesse per il coinvolgimento del pubblico e la penetrazione nel sociale del secolo successivo:

— Carlo Quartucci non è l'unico in Italia a uscire dal teatro, ma è forse l'unico che lo fa nel modo più drastico e poi, presto, rimosso dal resto della società teatrale (8).

La specificità del percorso ch'egli conduce in questi anni si basa sul personale legame alla tradizione popolare, conosciuta attraverso l'esperienza di famiglia, che si rinnova nella ricerca di un'organizzazione teatrale alternativa al sistema-spettacolo del tempo ed è, piuttosto, memore delle compagnie di ruolo itineranti (9).

Tra le parole dell'abecedario con cui, in *Stravedere la scena*, Orecchia introduce le caratteristiche principali del percorso di Quartucci, l'accostamento dei

due termini nell'espressione «edificio scenico» (10) mette in luce un dato essenziale dello spazio scenico del regista, ovvero la complicità con il contesto e la dialettica costante tra l'interno e l'esterno da una prospettiva culturale che permette di cogliere le contraddizioni dell'ambiente e dei modi di produzione del teatro in relazione alla sua funzione sociale. A Ivrea Quartucci insisterà, infatti, sull'intreccio tra il linguaggio e le condizioni di lavoro, mostrando non solo come il luogo, lo spazio e le forme siano strettamente correlati, ma che l'edificio va inteso quale centro culturale attivo, piuttosto che come un'architettura storica. La consapevolezza della rappresentatività del teatro rispetto a un sistema che lo predetermina è chiaramente figlia di un'ideologia comune a una generazione, apertamente dichiarata da Celant nel manifesto *Arte povera appunti per una guerriglia*:

— Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. Ognuno può criticare, violentare, demistificare e proporre riforme, deve rimanere però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Creato un oggetto, vi si accompagna. Il sistema ordina così. [...]. Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione. Così l'artista, novello giullare, soddisfa i palati colti. Avuta un'idea vive per e su di essa. Un nuovo atteggiamento per ripossedere un 'reale' dominio del nostro esserci, che conduce l'artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul polso. L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto (11).

D'altro canto, sin dalla fondazione della prima compagnia diretta da Quartucci nel 1962, il Teatro della Ripresa, il recupero della tradizione convive con il desiderio di distaccarsi dagli schemi teatrali coevi. Convivono la vicinanza alla tradizione dell'artista nomade, vissuta tramite l'esempio della compagnia dialettale siciliana del padre e della madre – capocomico lui (Antonio Manganaro) e attrice canzonettista lei (Lina Maschietta, così chiamata per i ruoli da uomo e il modo di vestire) – e la vocazione transdisciplinare, particolarmente rispetto alle arti figurative, che si evidenzia nella riedizione di *Aspettando Godot* della Compagnia della Ripresa del 1964, segnata dall'influenza del suprematismo russo (12). Lo spettacolo è realizzato con il supporto del Teatro Stabile di Genova, che apre una seconda sala, dando vita al Teatro Studio, e una scuola in cui Quartucci insegna, oltre a collaborare come autoredista con Luigi Squarzina. All'inizio, l'insofferenza verso il sistema teatrale non preclude il dialogo, che negli anni mostrerà i suoi limiti.

Con *Aspettando Godot*, per la prima volta, Quartucci sveste i panni dell'attore, per vedere lo spazio scenico e occuparsi di regia, scenografia e costumi. Per la preparazione dello spettacolo «aveva costruito un plastico e ossessivamente aveva disegnato, come in un progetto architettonico, ogni dettaglio, ogni gesto, ogni entrata e uscita dagli attori, di un equilibrio geometrico perfetto», che si traduce nell'osservazione dei rapporti tra gli elementi della scena dal punto di vista visivo, della prossemica e della durata delle azioni (13). Il palco restituisce questa plasticità; simile a un quadro di Malevič per essenzialità e cromie, esibisce uno sfondo bianco disegnato dal nero di un ombrello, una sedia, un cerchio, pochi elementi di un quadro bidimensionale (se non per un palchetto rotondo aggettante sul boccascena) in cui agiscono silhouette tipizzate dalla

formalità gestuale e clownesca. Sin da questi primi spettacoli, la componente scenografica serve a delineare forme, linee e segni che interagiscono con l'azione scenica.

La cornice geometrica prevalente è, tuttavia, rimpiazzata da un rapporto dialogico con gli spettatori in *Cartoteca*, scritta dal drammaturgo polacco Tadeusz Rózewicz nel 1960. Chiuso il Teatro Studio per mancanza di fondi e scioltasi la compagnia, a Quartucci non sono affidate altre regie dal Teatro Stabile (con cui continua a collaborare come autoredista di Squarzina, mentre prosegue l'insegnamento nella scuola genovese). Il regista si volge, pertanto, al Cut dell'Università di Genova e si serve della libertà offerta da questo contesto, anche a discapito del precedente rigore architettonico (14). Costituito da sedici cartelle autobiografiche allineate in ordine alologico, il testo è scomposto dagli studenti, che ne inseguono le derive semantiche e possibilità associative, influenzati (come una generazione intera di pensatori e artisti) da *Opera aperta* di Umberto Eco, uscito pochi anni prima, nel 1962. Entrano nel copione riferimenti all'attualità, mentre diversi frammenti video sono proiettati nello spazio. Durante la prima mezz'ora, in platea, il protagonista parla con il pubblico di quanto vedrà (con un approccio metateatrale che ricorda la trilogia pirandelliana ed evidenzia l'autoriflessività dell'opera di Quartucci), mentre sul palcoscenico, uno steccato è utilizzato per affiggere manifesti e cartelli. La scena è, pertanto, «costruita nel processo al suo farsi, [...] si popola di segni e significati grazie ai gesti e alle azioni degli attori» (15), di oggetti d'uso quotidiano (forse derivanti dall'influenza neodada), da immagini fotografiche e diapositive che ricordano il teatro dei mezzi misti americano. Soprattutto, però, questo spettacolo indica un «primo passo verso la progettata cancellazione del vecchio edificio teatrale sostituito dalla presenza determinante dei materiali reperiti sul posto (uomini e oggetti)» (16). Edoardo Fadini lo ricorda così:

— Un edificio, che non c'è; uno spettacolo, che si fa nei bar, dove normalmente si beve il caffè espresso, bibite ecc.; una scena, che è un dispositivo (termine meccanico, puramente progettuale); un luogo teatrale, che non è teatrale, perché è una sezione di un partito, un bar, una cantina, una piazza; degli attori, che non hanno, non devono avere personaggi da interpretare; una storia, infine, che ricapitola precedenti spettacoli, come i cantastorie raccontano narrando e in realtà raccontano il narrare (17).

Elemento caratterizzante di *Cartoteca* è la dimensione ambientale, che prevede anche l'imprevedibilità e la mutazione di rapporti interni, teorizzata in seguito da Schechner. In questo caso, a renderla possibile è la rassicurazione di un contesto amichevole (che gioca, dunque, un ruolo determinante nella concezione dello spazio). Lo spettacolo realizzato per l'Università raccoglie, infatti, un pubblico simile agli attori in scena, con cui entrare in dialogo in un atto di riconoscimento e complicità. La sua funzione è quindi diversa dagli esperimenti successivi, da *Zip* alle uscite nelle periferie dagli anni Settanta, anche se iniziano a delinearsi alcuni elementi di metodo che porteranno alla più drastica sperimentazione di *Camion*.

Dopo *Cartoteca*, Quartucci lavora nel quartiere periferico di Porta Romana, in cui prova gli spettacoli della stagione successiva, compreso *Zip*. In questa fase inizia a rompere le geometrie delle regie beckettiane, «tali cristallizzazioni di forme e di 'tipi', tali ritmi conclusi e le loro composizioni», dichiarando di volere

«unificare i due spazi, palcoscenico e platea», per immergersi nel luogo dello spettatore e «scomporre, frantumare, dare una visione poliedrica dell'azione teatrale» (18). Alla realizzazione dello spettacolo, Scabia collabora con la stesura del testo, mentre Gabriele Luzzati sceglie gli oggetti scenici, i costumi e contribuisce all'ideazione dello spazio rappresentativo.

Zip è concepito come «coazione, invasione, coinvolgimento, sollecitazione, passaggio da forma a forma» che annulla la separazione tra spazio scenico e degli spettatori attraverso passerelle che arrivano fin alla metà della sala, e sulle quali agiscono gli attori: «l'edificio comincia a rompersi», poi «la scena si apre e scatta fuori». La scrittura drammaturgica si sviluppa quale «progettazione di dispositivi scenici capaci di affrontare l'ambiente, catturare lo spettatore verso la scena, modificarsi a seconda del luogo, del pubblico, del rapporto tra luogo, pubblico, ideologia, teatro» (19). Non una nuova dimensione architettonica, bensì una diversa dimensione sociale è al centro di questa ricerca, che ammette la partecipazione dello spettatore attraverso uno «spazio senza centro, plurimo, aperto alla discussione-partecipazione collettiva» (20).

La concezione dello spazio del teatro che informa il lavoro su Zip è espressa da Quartucci e Scabia congiuntamente in *Per un'avanguardia italiana*, pubblicato su «Sipario» nel novembre 1965 e in cui i due autori sostengono la necessità di «uno spostamento prospettico di tipo analogo a quello avvenuto in pittura da Leonardo a Klee o in musica col superamento dello strutturalismo tonale» (21). Il decentramento dell'azione viene, quindi, associato alla possibilità del teatro di accogliere nuovamente una collettività, come in passato nei centri urbani (in cui le persone partecipavano a un rito che aveva la forza di raccoglierle e attrarle da più parti), ammettendo anche lo spostamento del pubblico, che adesso necessita di «una speciale struttura da sedie girevoli e mobili» che ridisegni il rapporto tra l'evento e la città e si sostituisca alla vecchia piazza per tornare ad occupare il «centro della vita cittadina» (22). Nonostante queste idee lascino intuire un'incompatibilità con le convenzioni teatrali che si manifesterà in maniera eclatante nella successiva collaborazione con Jannis Kounellis, il senso del decentramento teatrale, di cui anche Quartucci scrive in *Sette anni di esperienze*, riguarda soprattutto l'ideazione di dispositivi scenici modulabili in base ai luoghi, che consentano di trasportare agevolmente lo spettacolo e di adattarlo all'ambiente, così da rendere l'esperienza del teatro meno straniente per il pubblico, cui avvicinarsi con l'intento di rispondere a un bisogno effettivo, preciso (23).

Nel periodo tra il 1966 e il 1969, relativo alla formazione della compagnia indipendente Teatro Gruppo, Quartucci mette ancora alla prova il contenitore teatrale. Trova nella collaborazione con Kounellis una strada percorribile, un nuovo entusiasmo nella costruzione di una 'scena viva', così come immaginata dall'artista visivo, che rompe con la convenzione attraverso il processo di trasformazione continua favorito dall'immissione di elementi reali (animali, materiali poveri), quali «le cento gabbie di cinguettanti uccellini multicolori» (24) de *I testimoni* (1968), in cui confluiscono *La nostra piccola stabilizzazione*, *Atto interrotto* e *Cartoteca*.

Quando, circa un anno dopo, realizza lo spettacolo *Il lavoro teatrale*, lo fa in collaborazione con Kounellis presso il teatro di Palazzo Grassi della Biennale di Venezia assieme alla compagnia Laboratorio, che è ora completamente

autonoma. «E da lì che comincia *Camion*», dice Quartucci in un'intervista del 1980 (25), con una proposta di riformulazione dello spazio che non è più intesa solo come prova stilistica, bensì come questione ideologica. Nonostante la sede istituzionale, lo spettacolo mette in crisi la separazione tra palcoscenico e platea, pur senza rivolgersi direttamente agli spettatori: non mira a coinvolgerli, quanto a favorirne l'azione, per rompere la rappresentazione. I performer agiscono nei due spazi del teatro in maniera funzionale, scaricando materiali utilizzati dal pubblico autonomamente, e si spostano fuori dall'edificio: raccolgono acqua dalla laguna o sostano fuori dal teatro per impedire l'uscita del pubblico. Lo spettacolo si trasforma in un happening fino al momento in cui Quartucci prende parola per aprire un dibattito sul senso del teatro, ancor prima di quanto originariamente immaginato, vista la rapidissima emancipazione del pubblico. Ad ogni modo, se i tempi sono contratti, l'andamento della serata risponde all'obiettivo culturale dell'evento:

— 'L'abbandono e l'andata via dal teatro' allora non rappresentano solo il motivo della fuga dell'artista dall'istituzione culturale, ma vanno considerati come 'invito' fatto al pubblico, esortato a disertare un tipo di comunicazione ormai obsoleta e soprattutto inadeguata (26).

Lo scarto maggiore dalla tradizione teatrale avviene, però, con *Camion*, il progetto che porta Quartucci a viaggiare, riprendendo a modello il teatro itinerante conosciuto con la famiglia da bambino. Su questo testo, con Fadini il regista pubblica *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, che resta ancora un punto di riferimento, oltre alle tracce documentarie dei film e, particolarmente, di *Borgatacamion* del 1977. Nel primo e nel secondo *Bollettino di Camion*, Quartucci ne racconta la nascita: l'aver comprato un autocarro Lancia Esatau, averlo dipinto di bianco, coperto di una tela bianca e averlo chiamato con il suo nome:

— CAMION come un camion, come nascita, come nave, vascello, pagina bianca che può anche cancellare il rumore e suoni dell'ambiente circostante (27).

Accessoriato per trasformarsi, attraverso botole e una struttura d'acciaio che lo innalza e produce diversi piani verticali, con microfoni, proiettori e registratori che ne fanno una cassa di risonanza, *Camion* è una scena e un mezzo di comunicazione; nel complesso, diventa «un dispositivo performativo» (28).

Per Quartucci, *Camion* è una via di mezzo tra la scena e la realtà. La prima separa e isola, prospettando mondi fantastici e imprevedibili, il transito continuo e mutevole di volti e personaggi – «CAMION vive con la gente di un villaggio a Prima Porta fuori Roma o con la gente di Portobello a Londra. CAMION domani è un puparo, oggi è la persona che guida pulisce aggiusta martella accudisce il camion...» (29) – la seconda vi entra di diritto, vi soggiorna fino a farne parte, perché inserita all'interno di una lunga narrazione, filmata, recuperata, registrata e rimontata. La sovrapposizione di metariflessività e performatività dei materiali richiama la teoria di Schechner sul «comportamento restaurato», per cui la vita è trattata come fosse una sceneggiatura filmica che viene continuamente ripresa e riorganizzata, attraverso un processo consapevole di elaborazione.

Viaggiando da mattina a sera, *Camion* propone 'azioni camionistiche', una modalità inedita di andare incontro alla gente in territori diversi, dapprima in una solitudine che si dissolve nell'incontro fortuito con altri viaggiatori,

poi con compagni stabili (come Tatò, Fadini e Alberto Gozzi) con cui, dal 1974, il regista crea azioni più simili a spettacoli. La parola azione ci riporta, inoltre, all'interventismo culturale tipico di questi anni: è utilizzata da Scabia e centrale nel Teatro di Strada; suggerisce la funzione militante del teatro contro la passività del sistema teatrale, che si articola in modi differenti sotto un unico termine ombrello. Di questo spirito è testimone anche Tatò prima della collaborazione con Quartucci, durante l'esperienza di teatro femminista con Dacia Maraini al Teatro Centocelle di Roma, creato con il sostegno del Pci:

— In quel momento è cominciata l'esplosione, coniugavo l'azione teatrale con l'azione politica-sociale, sentivo che non si poteva più stare nei teatri, non si potevano più fare gli spettacoli classici, i testi... (30)

Lo stesso *Camion*, più che un luogo, rappresenta un dispositivo per attivare relazioni e costruire un incontro che si iscrive all'interno di paesaggi cangianti, portandosi con sé oggetti, rumori, voci, pupazzi, ecc. che finiscono per mischiare i piani della finzione e della realtà nello spazio performativo. *Camion* rappresenta, in tal senso, un'eterotopia, ovvero una sovrapposizione utopica di spazi differenti:

— [È] una motrice che produce molte cose. [...] L'importante è sapere che il gioco può essere sempre recuperato anche quando si vive una situazione come assolutamente vera, e sapere nello stesso tempo che si cerca sempre di provocare un impatto, scatenare una situazione, sollevare un movimento (31).

Le azioni sono di diverso tipo e comprendono anche il coinvolgimento delle persone, come un'isola dentro un quartiere con cui creare complicità e generare una cura dello spazio che continua quando gli artisti ripartono e si spostano: per Tatò, *Camion* è, infatti, la continuazione del proprio impegno politico e sociale, del proprio desiderio di stare nelle strade e «dinamizzare luoghi altri dal teatro» (32).

L'esempio che Quartucci racconta di Sciarbosca, in provincia di Genova, ne evidenzia la stratificazione segnica: un gesso bianco delimita l'area in cui *Camion* è posteggiato. Mentre sulla piattaforma della vettura/dispositivo i personaggi agiscono nella bolla del proprio spazio mentale, la cornice (che disegna un quadrato bianco aperto) si riempie di oggetti e persone:

— Un fantoccio vestito da re scannato su una poltrona. Un fantoccio da poliziotto appeso ad una corda. Un altro fantoccio da donna del Settecento amputata e strangolata. Arti schiacciati e legati sul portabagagli. Un morto legato su un tavolato. Un soldato con la camicia da infermiere. Un fantoccio dentro un sacco di immondizia. Frac e vestiti neri appesi dappertutto. In mezzo al cubo, una bambina 'vera' seduta sul banco di scuola, con una vecchia cartella, un quaderno, una bambola rotta, viveva, parlava, canticchiava (33).

In questo caso, i due spazi dovevano accogliere due tempi: quello reale (come per gli happening) e quello drammaturgico, che scandiva l'azione sulla piattaforma. Il rapporto tra spazi differenti non riguarda, però, solo questa dimensione ma anche la reciprocità con l'esterno, con la comunità raccolta attorno al perimetro in cui scorreva il tempo di un'altra realtà.

Alcune costanti caratterizzano questo progetto dal punto di vista teatrale, come la variazione dei ruoli tradizionali del teatro, a partire da quello di Quartucci, che predilige per sé la definizione di servo di scena, e dell'attrice-narratore di un teatro che dapprima non ha personaggi, né riferimenti testuali e che,

dopo il coinvolgimento di Tatò, recupera testi classici. La prima volta, l'attrice recita in *Histoire du soldat* di Stravinskij e indossa i panni del narratore con un abito in juta bianco, zoccoli olandesi, un cappello e la biacca che diventeranno il suo costume di scena anche nelle future azioni di *Camion*. Negli spostamenti e nella borgata romana in cui fissa la propria dimora per la costruzione di un centro culturale periferico, questo dispositivo raccoglie materiali e li restituisce attraverso incontri, registrazioni audio e video e la rielaborazione drammaturgica prima, scenica poi (sul camion e attorno ad esso, nei luoghi in cui sosta), seguite dalla scrittura (nel volume con Fadini) e dalla documentazione filmica con *Borgatacamion* (1978):

— Proprio negli anni in cui nascono le prime sperimentazioni di animazione teatrale, in cui si tentano le prime forme di decentramento da parte delle istituzioni e in cui la pressione del contesto politico spinge molti gruppi a sfondare i limiti degli edifici teatrali, dei circuiti istituzionali, delle convenzioni del teatro di rappresentazione *Camion*, in totale autonomia produttiva, in forme che abbracciano anche qualcosa che potrebbe essere ricondotto all'animazione teatrale, si autodefinisce nella sua assoluta singolarità, anche per questo suo modo di reinventare (criticamente) la tradizione teatrale con la quale mantiene, appunto, un dialogo ininterrotto. E ciò che in altre sperimentazioni dell'animazione teatrale è inserito all'interno di percorsi educativi, di battaglie sociali e politiche, qui in *Camion* è sempre anche un dialogo serrato con i codici estetici (34).

In realtà, il teatro sociale impone sempre una ricerca di tipo estetico e, perciò, anche una rivisitazione dei codici per andare incontro alle persone. La comparazione su cui insiste Orecchia in questo estratto mette, però, in luce le diverse finalità e, nello specifico, la centralità della sfera artistica nel lavoro di Quartucci, per quanto concerne le scelte registiche, attoriche e drammaturgiche: l'apertura antropologica alle comunità non ha solo un valore politico e sociale, bensì penetra nella scrittura dello spettacolo. Delle varie angolazioni con cui è possibile osservare *Camion*, l'autrice si focalizza sul percorso attorno a *Casa di bambola* di Ibsen di Tatò, che avvia la sua collaborazione con Quartucci nel 1973 e chiede di lavorare su questo testo e, particolarmente, su *Nora Helmer*: *Camion* è lo strumento per farlo, perché le consente di uscire dal testo (dalla sua finzione borghese) e di ritrovare Nora nelle donne di borgata. Lo spazio del teatro torna così a dilatarsi oltre lo spettacolo, a farsi tramite di altri corpi e voci, che sono poi traghettati sulla scena dall'Attrice Narratore (35).

Se ci fermassimo a vedere nell'uscita dal teatro il momento più drastico della ricerca, dovremmo dunque fermarci a *Camion*, che resta un simbolo (come *Marco Cavallo* per Scabia) di un cambiamento del teatro, del suo farsi luogo in modalità prima imprevedute. Ricollocare il discorso storico fuori dalla retorica del tempo, piuttosto che dall'edificio-istituzione dà, invece, rilievo ai tanti altri spazi costruiti dall'opera di Quartucci: quello filmico (di cui non trattiamo e che potrebbe, facilmente, costituire un capitolo altrettanto importante di un'altra storia intermediale del teatro del secondo Novecento) e quello comunitario, avviato nel 1980 con il progetto Genazzano. Un elemento di continuità, assieme all'approccio riflessivo, cinematografico, alla centralità dell'Attrice Narratore, è ancora lo spazio, rispetto al quale emerge la continuità di poetica

in *Scene di periferia*, spettacolo realizzato nell'Arancera di San Sisto Vecchio a Roma nel 1978. In questo spettacolo spartiacque tra l'esperienza di *Camion* e il progetto Genazzano, il pubblico sedeva fronte alla scena, a quaranta metri di distanza, mentre sullo sfondo da una vetrata trasparivano gli aranci e il camion lì parcheggiato e, in alto, uno schermo proiettava estratti di *Borgatacamion*. Proprio lo studio dello spazio pone diverse domande:

— Se il teatro, questo teatro, non fosse solo quello che accade a 40 metri di distanza, dove dodici attori dicono le loro battute? Se fosse ovunque proprio perché è ora una *drammaturgia dello spazio* in cui, come direbbe Quartucci, anche la luce della luna è attore? Se fosse così, non saremmo di fronte alla rinuncia all'utopia di *Camion*, piuttosto, potremmo essere davanti a una sua riscrittura, a un nuovo diverso passo (36).

Di questo percorso, la teatralità diffusa del progetto Genazzano, alle porte di Roma, rappresenta la continuazione. Genazzano è un piccolo paesino di 5000 abitanti, governato da un'amministrazione di sinistra, stanca delle operazioni di decentramento che portano in periferia tasselli di una cultura estranea. Accoglie Quartucci e Tatò, mettendo a disposizione un castello che verrà utilizzato nel 1981 per la prima esperienza pubblica del progetto, che nel tempo coinvolge anche altri luoghi e i cittadini. Le fotografie riportate su *La zattera di Babele* mostrano volti, gruppi, persone che abitano la città, investita da azioni plurilinguistiche orchestrate dagli artisti, da formati spettacolari e siti differenti, e poi incontri e dialoghi, dichiaratamente realizzati per stare assieme nella diversità:

— «Appartenere» a un paese significa far sì che la «Zattera» come idea di nuovo teatro diventi muro, strada, finestra, momento quotidiano o Consiglio Comunale, discorso del Sindaco, sciopero contadino, messa domenicale, vita di bar, ovvero un modo di essere parte di qualcosa, per via di una memoria da lasciare, di un'inquietudine da interpretare, pensare, manifestare (37).

La zattera – che accoglie i naufraghi di varie arti a Genazzano e, per qualche anno, in tournée per l'Europa – approda nel 1984 in Sicilia, dove sconfinava in una drammaturgia onirica che investe il paesaggio:

— Sai cosa si prova a Erice? Un senso di apertura e levità [...], in Sicilia: questo poter guardare da Erice oltre il mare, all'Africa, alle Americhe, a Berlino... Cosa accadrà in questo dialogare collocato in tale 'aria', in tale dilatazione? (38)

Complessivamente, la *Zattera* abbraccia progetti eterogenei e viaggi, per concludersi nel 1995. La dilatazione delle forme teatrali è anch'essa uno sviluppo dell'uscita dai limiti del teatro avviata nei primi anni Settanta. In Sicilia, la dilatazione non riguarda tanto il tempo della prova, quanto quello dell'abitare, accogliendo dentro la propria e provvisoria sosta i flussi nomadici di artisti che vanno e vengono, delle arti che si mescolano e delle memorie dei viaggi compiuti, là dove *Camion* è stato e dove la *Zattera* continua a navigare, collocandosi in ascolto dello spazio, per fare riemergere le epifanie artistiche con cui convive dinanzi a un tempio greco, sulla spiaggia, su una barca...

In questo caso, la composizione dello spazio è, però, di natura visiva: come un'immagine che staglia i personaggi sullo sfondo in un fotogramma, così le scene sono visioni che contemplan l'ambiente. Quartucci si avvale di uno scenografo, Giulio Paolini, con cui immaginare gli spazi, tanto che siano collocati in teatro, quanto all'esterno: il paesaggio è antropomorfo, non

è la matrice della produzione artistica, ma ne rappresenta una condizione imprescindibile, come la pagina su cui è scritta la storia. A Erice, gli spezzoni babelici di questa narrazione trovano, infatti, «la dilatazione di uno specchio fatto di pietre, di venti e di miti, riflesso unitario del proprio corpo frammentato» (39). Altrove, la scena è costruita su uno sfondo paesaggistico ed è, quindi, come quel cubo senza pareti che attorniava *Camion* e avvolgeva il pubblico; ripristina comunque una separazione, attraverso palchi ambientati in luoghi diversi, in cui converge lo sguardo degli osservatori.

La Sicilia occidentale diventa, così, la scena di un nuovo atto di questa ricerca teatrale e filmica, riunita dal *continuum* drammaturgico, registico e dalla ricerca attoriale. Lo narrano i testi di Quartucci, seppure in una maniera poetica che impedisce di coglierne la storia: l'eco di questo percorso affascina, ma resta ancora da sciogliere in una lingua afferrabile da chi non l'ha esperito o non ne ha ascoltato il racconto diretto: la sua storia è, in parte, ancora da narrare. A noi resta l'immagine di un teatro che si fa nei luoghi, con le atmosfere, fino a penetrare nei corpi degli attori, per vivere, poi, tra cataloghi e film che designano spazi ulteriori di estensione del fatto teatrale, ad esso connessi ben oltre gli obiettivi della documentazione stessa.

«Fuori/accanto/prima/dopo», con Giuliano Scabia

Descrivendo il percorso di Giuliano Scabia, De Marinis ricorda i molti altrove dalla rappresentazione teatrale di questo autore (40). In effetti, tanto che si parli del decentramento teatrale, degli inizi dell'animazione teatrale o delle forme di teatro in natura, a cavalcare e persino precorrere i tempi ricorre a più riprese il suo nome: lavorando ai margini dei centri culturali, con sguardo attento ai mutamenti antropologici dell'Italia del secondo dopoguerra e al «fallimento generalizzato della città contemporanea» (41), Scabia immagina contro-città, contro-mondi da costruire ed evocare in maniera corale attraverso azioni rituali di natura poetica. Le sue sperimentazioni sono un riferimento per il teatro politico, sociale, educativo e partecipativo.

In anni in cui si discuteva della scrittura scenica in termini antitetici rispetto alla drammaturgia, Scabia suggerisce di riconsiderare la dimensione spaziale per il rinnovamento linguistico:

— Io credo che fare teatro significhi oggi fondamentalmente coinvolgere tutto lo spazio e inventarlo. La scrittura deve partire da questa dimensione spaziale e svolgersi sull'identificazione di un linguaggio teatrale come spazio teatrale [...]. È chiaro che il linguaggio teatrale come spazio non significa solo andare in platea, spostarsi casualmente dal palcoscenico per recarsi fra gli spettatori, ma impostare tutta la scrittura nella dimensione dello spazio inventato (42).

Da poeta, scrittore e uomo di teatro, Scabia propone uno spazio non antropocentrico, anzi «antropo-acentrico», che istituisca un nuovo rapporto con il pubblico e faccia del teatro un luogo di incontro e di scontro collettivo. Cita Witold Gombrowicz quando invita a «legarsi a gente diversa», affinché la scrittura non imploda su se stessa e possa piuttosto «esplosione da dentro la realtà» (43): lo spazio ne è il tramite necessario.

L'attivazione del pubblico in forma partecipata comporta anche un cambiamento di ruolo dell'artista, cui è richiesto di abbandonare il «teatro come luogo

chiuso» per diventare «un comportamento dentro la società» (44). Potremmo aggiungere: un comportamento restaurato, esito di esperimenti, prove e pratiche condivise, dell'acquisizione consapevole di strumenti poetici di relazione con gli altri. A tal fine, il Teatro Vagante viaggia con mezzi diversi tra città e quartieri, come da un reparto all'altro di un ospedale: un vecchio carro, un camion, un carrellino, un furgone per distribuire giornali, trasportare burattini, per comunicare (45). D'altro canto, l'operato di Scabia nasce dall'esperienza del vivere assieme provata nella giovinezza e di cui, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, si stava perdendo la possibilità in tutta Italia. Nel quartiere periferico di Padova in cui cresce, il poeta racconta di avere conosciuto l'entusiasmo dell'incontro quotidiano «per parlare, giocare, fare sport, fare amicizia, innamorarsi...»: camminare, stare assieme in luoghi resi caldi dalla convergenza della comunità e dalla conseguente memoria collettiva.

L'azione sociale nelle fabbriche, nelle periferie, con i ragazzi delle scuole e dei piccoli centri, come all'università, risponde dunque alle istanze dell'avanguardia e anticipa un cambiamento nel modo di vedere il teatro che va oltre i confini della parentesi temporale del decentramento e dell'animazione teatrale. Per certi versi, il teatro è il pretesto di un bisogno umano, come lo era stato per Grotowski rompere le frontiere con l'altro e avvicinarlo, per «non perdersi nella folla» (46). Come per il regista polacco, il teatro non è indispensabile per Scabia. Egli non si pronuncia mai in questi termini, eppure la fermezza con cui devia dalle convenzioni moderne del teatro lo dimostra: il suo cammino è diretto alla comunanza tra persone smarrite nell'Italia del Miracolo economico, compromessa dall'industrializzazione e dall'urbanizzazione selvaggia che ha dato una casa inospitale ai migranti giunti dalle campagne ai centri urbani, dal sud al nord del paese.

A posteriori, in *Scala e sentiero verso il Paradiso*, nel ripercorrere gli anni di insegnamento al Dams di Bologna, Scabia tesse un filo tra l'Università e la piazza e, nuovamente, individua il cuore del lavoro nell'incontro con l'altro:

— Un tempo c'erano luoghi di chiacchiera, di stare insieme, come la stalla, la piazza; noi eravamo in cerca di questi luoghi nella contemporaneità, luoghi della possibilità di fare chiacchiera: noi per fare chiacchiera eravamo all'università, dove ci si riunisce e si sta lì, ci si conosce, si intrecciano amori, studi: ma fuori dov'erano oggi i luoghi delle comunità possibili? Questo è stato sempre uno dei cardini del mio lavoro fin da quando sono andato nei quartieri a Milano e Torino dal 1968 al 1970, luoghi dove nessuno si conosce, con immigrati provenienti da tutte le regioni d'Italia. Com'è possibile far sì che la gente cominci a parlarsi, a stare insieme? Anche dilatando il teatro ho cercato di capirlo (47).

A vent'anni dalle esperienze del decentramento teatrale, il poeta ha infatti riletto i suoi primi tentativi a Torino e Milano, proprio interrogando gli «spazi a-comunicanti, isolatori» formati ai margini delle città. Nell'ascolto e nella visione che anticipano la produzione, ha ritrovato l'avvicinamento a un teatro in cui fatti e parole emergono dal rapporto con le persone, camminando e provando a capire e cogliere il respiro del luogo espresso nella lingua. Nel suo contributo *La città e l'anima* Scabia racconta:

— Nella lingua ci sono tutte le storie – è il vero palcoscenico del teatro – le epifanie sono solo fatti linguistici. In fondo – stringi stringi – andavo nei quartieri

estremi a caccia di epifanie. Ad ascoltare nei nuovi margini il respiro della città – il suo allargarsi (48).

La sua ricerca concerne, in primis, la prova di una scrittura teatrale alle prese con le metamorfosi sociali. Il ripensamento della drammaturgia va, quindi, di pari passo con l'attivazione di una comunità partecipante che si esprime attraverso l'improvvisazione su traccia – lo schema vuoto, una sorta di «nuovo canovaccio» (49) – sollecitata da un testo utilizzato come test per sollevare risposte, aprire immaginari e coinvolgere il pubblico come collaboratore, prima ancora del momento celebrativo della rappresentazione. In questo modo, il processo crea lo spazio per un confronto dialettico. Nelle esperienze teatrali di Scabia, il luogo ridisegnato del teatro coincide, infatti, con lo schema vuoto e con il laboratorio aperto; si costruisce isolando elementi e trasformando stanze ordinarie in ambienti poetici e accoglienti: come nella scrittura, gli spazi inventati sono epifanie plurali.

Tutti i processi hanno, inoltre, una valenza pedagogica, frutto dell'elaborazione collettiva del racconto, come emerge dai progetti coi ragazzi, in cui lo schema è riempito in relazione all'ambiente e a storie 'recuperate' dei partecipanti. Negli anni in cui si costruiscono basi e discorsi del Nuovo Teatro Scabia persegue, infatti, anche un'altra strada: dal 1960 al 1968 insegna alle scuole medie del Convitto Rinascita a Milano, un istituto privato fondato dai partigiani. Di quell'esperienza ricorda pratiche che, poi, entreranno nelle azioni con i ragazzi dei quartieri, dal giornale autoprodotta alle perlustrazioni in strada: «ci dividevamo la città – ne ha scritto –, ognuno andava ad esplorare, poi veniva a raccontare agli altri» (50). La città entra, così, dentro l'aula, dove Scabia impiega maschere e costruisce scenografie con i partecipanti, pur avvertendo il limite imposto dal luogo, che impedisce di accogliere spettatori:

— La 'recita' era prigioniera dello spazio da cui era nata e della comunità che l'aveva formata, non più speculare, ma tutta 'dentro lo specchio' (51).

Il tentativo successivo, tra febbraio e marzo 1969, è quindi di lavorare sul rapporto scuola quartiere, in relazione anche al contesto sociale. Scabia tiene un laboratorio per bambini e ragazzi dai 7 ai 14 anni dei Centri Rousseau, situati nella periferia milanese. Con loro prepara *Il Grande Totem*, nello stesso periodo dello sciopero degli affitti, in cui collabora con i membri dell'Unione Inquilini per la realizzazione de *Il Grande Funzionario (Il Presidente)*.

Questi interventi denotano procedure affini, seppure non del tutto uguali.

Con i ragazzi Scabia sviluppa il progetto in fasi che alternano la parte conoscitiva all'esplorazione diretta: la prima prevede un'inchiesta di quartiere e l'identificazione dei luoghi da abitare con l'azione collettiva, lo studio dei confini e della composizione; la seconda presenta proposte di gioco e di contrasto contro il traffico che impedisce ai più giovani di scorrazzare liberamente; la terza esplora il tema delle case e della forma della città; la quarta riguarda la costruzione del *Totem* che rappresenta la città e di altri oggetti e strumenti musicali realizzati con elementi di riciclo; fino alle tracce di azioni che consentano di servirsi del gioco come viatico verso una lotta tra la città reale e quella metaforica, nonché di innescare ed esibire una rinnovata consapevolezza dello spazio della città.

Il Grande Funzionario si apre con un'azione-propaganda che prevede cartelli, megafoni e volantaggio: la modalità politica è dichiarata, mentre lo spazio pubblico è invaso con segni fatti con gessi e colori vivaci o attraverso manifesti

che anticipano l'entrata 'in scena' del Funzionario, di un cantastorie e di una carovana, per inscenare una processione e un'arringa cui convocare quanta più gente possibile. Al di là degli esiti estetici, queste tecniche di partecipazione si riversano nelle pratiche successive. Il lavoro sul Totem continua, infatti, con *Fuochi sulle colline e drago che uscirà dal mare* a San Vincenzo degli Etruschi (in provincia di Livorno), di cui viene realizzata solo la fase progettuale e di laboratorio nell'estate del 1969. Nelle intenzioni dell'autore, la performance avrebbe dovuto svilupparsi in un'azione collettiva prossima al mare, nelle strade e nelle piazze del paese, sulle colline e nei boschi, attraverso diverse fasi: dall'affissione dei manifesti dipinti dai ragazzi su tutti i muri, per annunciare alla città che il drago sarebbe uscito dal mare, al suo attraversamento delle strade, accompagnato da un discorso diffuso da altoparlanti e illustrato dai ragazzi con gesti simbolici nella piazza. In seguito, Scabia immaginava la presenza del drago in piazza, in coincidenza con altri interventi nel paesaggio (come colonne di fumo e grandi fuochi visibili nelle colline circostanti), per finire con la discesa dei nemici del drago da quelle stesse colline con fiaccole, bandiere, maschere, fino a circondarlo, smontarlo e portarlo verso il mare. Nell'insieme l'azione avrebbe dovuto avere una durata di tre giorni. La sua mancata realizzazione non cade nel vuoto, comunque, perché ne anticipa lo sviluppo a Sissa con *Le Quattordici azioni per quattordici giorni* nel 1971 e la prosecuzione in Abruzzo con *Forse un drago nascerà* nel 1972.

L'obiettivo di Scabia non è, quindi, di andare fuori dal teatro, quanto di stare dove l'azione teatrale può aprire spiragli critici, sollevare le contraddizioni del presente:

— Andando «fuori dal teatro» (per le strade, nei quartieri, in spazi altri, con altra gente), non ho cercato di «portare il teatro al popolo», ma di fare teatro facendo partecipare la gente alla costruzione, alla scrittura stessa. Verso una nuova «popolarità» (52).

Un teatro popolare di ricerca è, infatti, lo scopo anche delle azioni che Scabia prova a realizzare a Torino nel 1969 su invito di Fadini, incaricato dallo Stabile di curare un progetto per le periferie urbane con l'affiancamento di Augusto Romano (critico di «Avvenire», poi sostituito da Sergio Notario, presidente diocesano dell'Azione Cattolica) e di Gian Renzo Morteo (membro della direzione collegiale del Teatro Stabile). In questa occasione, Scabia guida un proprio gruppo di ricerca, affiancato da Loredana Perissinotto e Pier Antorio Barbieri. L'azione riguarda quattro quartieri: Mirafiori, sede degli stabilimenti della Fiat; corso Taranto, un quartiere dormitorio; Le Vallette, altro sobborgo in cui è sito un manicomio, oggetto del lavoro teatrale, e Falchera, area isolata e operaia. Nel rapporto con le comunità, per queste azioni Scabia evita il collettivismo e lo spontaneismo di molte pratiche artistiche ispirate alla mobilitazione politica, per attivare un *teatro* (costituito da meccanismi di narrazione) *popolare* (derivato della partecipazione condivisa) *di ricerca* (capace di trasformare i linguaggi esistenti a partire dalle contraddizioni del presente) (53).

Il progetto si presta, in parte, a un'analisi materialista, per l'incidenza del contesto produttivo sui processi e sugli esiti artistici. Difatti, come per Quartucci, il rapporto con le istituzioni teatrali solleva una serie di criticità esemplificate dalla programmazione dello Stabile:

— L'atto decentrato è semplicemente qualcosa che viene *trasferito* fuori dal centro, con tutte le contraddizioni, le velleità, i sospetti di colonialismo e paternalismo, la superficialità e inutilità che si possono immaginare, a prescindere dalle buone intenzioni e dagli eventuali risultati contingenti più o meno apprezzabili (54).

In altri termini, il decentramento risponde alla conquista di un nuovo pubblico, non a processi dal basso, com'è invece nelle intenzioni e nelle pratiche di Scabia, che per prima cosa organizza assemblee utili a raccogliere cittadini che vogliono partecipare alla creazione, costituendosi come Attivi Teatrali. Con loro sviluppa un lavoro di animazione culturale, chiarendo sin dall'inizio alla committenza che non esistono le condizioni per realizzare veri e propri spettacoli, ma comunque agendo in relazione al territorio. È così che, su richiesta degli abitanti, a Mirafiori vengono presentati gli scontri di Corso Traiano di pochi mesi prima; eventi che avevano visto operai e studenti fronteggiare la polizia per dodici ore, tra cortei e barricate, inaugurando le lotte sindacali dell'autunno caldo.

Il quartiere e la sua comunità entrano quindi nella scelta dell'oggetto e nella sua elaborazione, dopo ricerche sul campo, riprese filmiche e interviste da parte del gruppo di ricerca. Lo spettacolo è perciò da intendersi come un tassello di un processo più ampio, tra il prima e il dopo, quando un'assemblea di cittadini accoglie il dibattito scatenato dalla rappresentazione al centro sociale che lo ospita in quartiere. La rappresentazione non si chiude, peraltro, la sera stessa: come per Quartucci, bisogna immaginare un *continuum* che va oltre l'evento e che ne modifica i contorni, trasformando l'evento spettacolare in un rito che eccede il momento rappresentativo. In questo caso, dopo giorni di polemiche e discorsi, un corteo con pupazzi e maschere si aggiunge, nell'occasione della replica, per richiamare la gente in strada a partecipare.

Il modello assemblare e l'invasione urbana evocano l'immaginario sociale della rivolta, contro la realtà. Sul piano metodologico, a distanza di soli due anni dall'autunno caldo, Scabia sostituisce queste modalità aggregative con gli schemi vuoti, che evidenziano la vocazione pedagogica del poeta, particolarmente nel rapporto con i giovani (55). Ne parla Massimo Marino a proposito di *Quattordici azioni per quattordici giorni - dramma didattico da riempire insieme coi ragazzi e con la gente*, realizzato a Sissa, nel Parmense, nel 1971:

— Il carretto è il prototipo del Teatro Vagante, che troverà realizzazione in altre forme in seguito. Il diario giorno dopo giorno dell'esperienza è preceduto da uno schema vuoto, un progetto delle azioni da realizzare, un canovaccio da riempire e verificare sul campo. [...] Si chiede ai ragazzi di lavorare innanzitutto ai propri ritratti, poi di creare mappe del territorio, quindi di svolgere ricerche sulla storia del luogo e sulla sua vita oggi, cosa fa la gente, come funziona una fabbrica, come si amministra il Comune. Vengono costruiti burattini e ogni burattino racconta la propria storia e improvvisa. Si discute di ambiente e di cosa succede in altri luoghi del mondo. Insomma, lo schema spinge i ragazzi a indagare l'ambiente circostante (56).

Il processo di rinnovamento attinge, pertanto, dal rapporto plurale tra società e teatro, da cui deriva il cambiamento dei luoghi di rappresentazione (della pagina, della strada, del quartiere, dell'Istituzione): nell'aula riempita di sagome, pitture e burattini a Sissa; come nell'Eden, il reparto da poco liberato,

in cui si rifugiano i pazienti dell'Ospedale psichiatrico di Trieste nel 1973. L'ambiente protetto della creazione non resta isolato, in quanto il processo culturale di rigenerazione comprende un meccanismo di comunicazione che lo modifica, creando una rete: tra la scuola e la comunità con i giornalini; tra un reparto e l'altro dell'ospedale, girando di sera con un carretto contenente le storie dell'Eden. Marca il territorio che lo ospita: la città come il paese, invasi entrambi da poster e manifesti che annunciano gli eventi e che saranno poi solcati da grandi pupazzi al suono delle bande festive dei partecipanti.

Il paesaggio teatrale aderisce al gesto di chi lo compone attraverso e oltre lo spettacolo, per mezzo della costruzione di una comunità che anticipa l'evento nell'incontro porta a porta, nei bar, nelle case e nelle osterie, in cui si attivano lo scambio e la condivisione. Al tempo stesso, il rapporto con l'ambiente esterno richiede oggetti visibili, che nella realtà urbana inscrivano l'elemento fantastico: un automezzo camuffato da teatrino (*Forse un drago nascerà*), il cavallo blu o il drago azzurro, che formano corpi collettivi, così come il pupazzo del *Gorilla Quadrumano*.

— La vastità e grandezza dei pupazzi giganti, totem, draghi, eccetera (il fare «gigante») è prima di tutto un bisogno narrativo, una proiezione esterna di archetipi (protettivi o distruttivi) allo scopo di renderli più forti nei confronti della scena esterna (la città, la campagna). Ma è anche un'astuzia per accrescere il rapporto fantasmatico di partecipazione. Il pupazzo gigante, il drago, eccetera, accendono una serie di ricordi e di proiezioni, che mutano le relazioni esistenti fra corpo e mondo esterno. Un oggetto gigante gestito nello spazio e continuamente inventato fa mutare di segno a tutto lo spazio (57).

Così, l'azione del *Gorilla Quadrumano* teatralizza «lo spazio fisico e temporale in cui interviene. Fa cambiare il rapporto usuale tra le persone e la realtà che le circonda, facendo perdere alle cose il loro carattere quotidiano» (58), mentre bandiere e strumenti aggregano la gente attorno al gruppo, partecipando alla «riprogettazione visiva, musicale, fantastica dell'ambiente» (59).

Oltre a stravolgere la realtà esterna con le azioni poetiche, i grandi pupazzi assumono una portata simbolica rilevante quando alludono all'assenza di quanti vivono oltre le mura della visibilità sociale: *Marco Cavallo* all'Ospedale di Trieste e il drago all'Ospedale psichiatrico giudiziario di Montelupo Fiorentino raccolgono le storie di chi, in strada, non aveva o non ha corpo (60). Su *Marco Cavallo* sarà necessario ritornare, perché anticipa, con chiarezza, diversi aspetti del teatro sociale rispetto ai luoghi di cura, come luoghi di creazione teatrale. Difatti: «Si parla anche disponendo spazi» e «trasformare lo spazio in cui si agisce è un modo di esprimersi» (61), al di là delle etichette e delle filiazioni, nel respiro della dimensione poetica dell'agire, dentro il manicomio come fuori.

L'osmosi tra scrittura collettiva e spazio vivente del teatro che incontra la cultura popolare, la metafora e la realtà, è rintracciabile nel progetto condotto con gli studenti del corso di drammaturgia del Dams di Bologna, il *Gorilla Quadrumano* (1974), un viaggio alla ricerca delle commedie che si recitavano nelle stalle della bassa reggiana nell'Ottocento. Testimone e partecipante diretto, Marino (anch'egli studente di Scabia di quegli anni), scrive che il *Gorilla* era un pretesto (62), come lo sarà in seguito l'altra commedia, *Il brigante Musolino*, per aprire una ricerca contro gli stereotipi e avviare un viaggio di conoscenza. Con i suoi venti studenti Scabia parte dall'aula universitaria (anch'essa un'istituzione

culturale), per percorrere i passi di un'indagine sul campo sulla società preindustriale, sulle culture sopravvissute all'omologazione, nel tentativo di sperimentare modalità di comunicazione più efficaci che consentano di stabilire un dialogo con persone che abitano in luoghi tra loro distanti sul piano culturale e geografico e di rafforzare la capacità aggregativa del teatro. A livello pedagogico la virtù del progetto è proprio portare gli studenti fuori dall'università:

— In una montagna spopolata dal boom economico, in un territorio rapinato, dove chi rimaneva era in grado solo di rievocare con nostalgia o di sognare la fuga verso la città; oppure in periferie industriali sempre più estese, in antichi territori contadini che si trasformavano in hinterland della megalopoli diffusa (63).

L'indagine sul territorio consisteva nella ricerca di canzoni, racconti e drammi popolari. I materiali erano registrati dalla viva voce delle comunità incontrate con il magnetofono e poi rielaborati, per essere restituiti alle stesse persone nelle piazze e nelle strade dei loro paesi e borghi (64).

Tutto inizia con la realizzazione di un Teatroggiornale che ha l'ambizione di unire l'università all'ambiente circostante, generazioni diverse, la cultura interna al gruppo e una cultura trovata. Dopo le prime ricerche ed assemblee nasce il *Gorilla*, un pupazzo gigante, «un richiamo per la gente e una presentazione del gruppo» (65); si mette in atto una pratica diffusa di comunicazione andando nelle scuole al mattino, nelle case al pomeriggio e facendo spettacoli la sera: informazione (ascoltare ed essere ascoltati) e costruzione fantastica si uniscono, attraverso la scrittura drammaturgica. Si genera così uno spazio nuovo, inventato, dove l'immaginazione si sposa alla realtà. Il primo passo per questo incontro è il sopralluogo, che può avvenire in diversi modi, cominciando con il conoscere i territori e le loro caratteristiche, ricercandone i miti, oppure individuando i posti-chiave (punti di riferimento per la comunità, come bar, osterie e piazze), oppure dialogando con la gente, per farsi conoscere; stabilendo rapporti anche con quelle che Scabia chiama persone-tramite, quali i politici o i promotori di iniziative culturali o i gruppi locali, e, poi, immaginando un rapporto di carattere fantastico con il luogo, attraverso la reinvenzione delle vicende raccontate e degli incontri lì avvenuti (66).

L'intervento nel luogo non produce una trasformazione fisica e, anzi, oggetti di scena e costumi sono minimi, a eccezione del *Gorilla*, che indossa un costume vero e proprio anche per garantire l'adattabilità dello spettacolo in luoghi differenti:

— Il bar, la scuola, la strada, la piazza, la collina, la cucina di una casa, suggeriscono ognuno dei modi e degli atteggiamenti diversi al recitare. La freddezza di una scuola, la strettezza e il calore di un bar o di un'osteria, la libertà di una piazza, la dilatazione di una collina fanno sì che la recitazione e lo spettacolo cambino atmosfera, tipo di comicità, tensione; e portano il pubblico a percepire in modo diverso. Sicché lo spazio suggerisce alla fine anch'esso diversi modi di improvvisare (67).

Molto spesso, analizzando i progetti *site-specific*, gli studiosi si sono rifatti alla differenza tra luogo e spazio teorizzata da De Certeau, per indicare il modo in cui la performance dinamizza la configurazione prefissata (luogo), attraverso vettori di direzione, velocità e variabili di tempo (68). La danza

e le nuove tecnologie assolvono a questo ruolo in maniera evidente, ma anche la proiezione di un mondo fantastico ha una capacità trasformativa indotta dalla dimensione del gioco, che potremmo considerare un'altra forma di spazializzazione del luogo. Non solo: ritornando al periodo storico, nella spinta contro culturale e antagonista dei giovani teatranti possiamo rintracciare un'ulteriore valenza discorsiva dell'azione collettiva. Ogni luogo abitato presenta, infatti, un andamento 'normale', impostato su modelli di comportamento costanti e riconoscibili, su cui interviene la performance, modificando uso e funzione dello spazio da parte degli stessi abitanti nel momento della processione, del corteo, della restituzione pubblica dell'azione. Diversamente dall'ondata partecipativa degli anni Novanta, in cui la motivazione personale perde spesso di rilievo rispetto al dispositivo aggregativo, in questo periodo, le ragioni dell'attivazione culturale sono altrettanto importanti della ritualità finale.

Le incursioni urbane del teatro di strada, con cui Scabia condivide la spinta ideologica, esplicitano l'impatto politico delle irruzioni performative:

— Il teatro tradizionale, rifatto per strada, troverà al più un suo pubblico, analogo a quello dei teatri, più distratto e frettoloso, meno attento a un impianto che riconoscerà provvisorio e di second'ordine. Ugualmente se un bambino, per strada, batte una latta come un tamburo, il suo gioco, anche se può essere un elemento di disturbo, non crea partecipazione, in quanto egli è ancora considerato al di fuori del sistema di norme. Se invece un corteo di operai marcia al suono di tamburi improvvisati con latte di benzina, il loro gesto diventa infrazione (69).

L'infrazione, in questo caso, non dipende dalla natura del gesto, bensì dall'eccezionalità dell'azione da parte di chi 'normalmente' farebbe altro ed è spinto a calcare la strada per convocare a sé l'attenzione. In entrambi i casi, la rappresentatività dei soggetti rispetto al contesto altera la configurazione relazionale del luogo attraverso segni che assumono un valore culturale, sociale e politico in virtù della loro collocazione nello spazio pubblico. C'è, comunque, un'importante differenza tra i rituali di Scabia e quelli del teatro di strada. Prevale, in questi ultimi, un'intenzione dialettica di matrice politica, come testimonia il tipico elemento di costume: un cartello da collo che indica il ruolo, il personaggio e che, simile ai cartelloni brechtiani, ha una funzione didascalica e straniante. Anche per Scabia gli oggetti scenici devono suggerire distanza dall'assetto normale, seppure a partire da spunti narrativi e immaginifici che generano un processo conoscitivo. Essi rappresentano «l'inizio della messa in discussione dell'assetto stereotipo (e ideologico) dello spazio in cui ci troviamo immersi. In questo senso l'oggetto gigante è uno stimolo gestito attraverso una storia fantastica costruita collettivamente» (70).

L'esplorazione di spazi altri coincide, nei progetti di Scabia, con l'avvaloramento socio-antropologico di siti e comunità che riportano impronte del vissuto dei loro abitanti e si prestano a incontri festivi:

— Il primato dell'azione, tratto distintivo ascrivito all'animazione teatrale degli anni Settanta, individua negli spazi aperti i contenitori ideali per incontrare e coinvolgere la gente (71).

E poiché tenta di ridare valore alla socialità ridotta dalla vita moderna, si rende visibile nelle strade solcate da rumori, traffico e persone in cammino:

— Ecco allora entrare nelle incursioni teatrali all'esterno i trampoli, i pupazzoni di cartapesta o vario materiale anche di recupero, il carro agricolo come palcoscenico magari trainato da un cavallo, l'amplificazione sonora dal vivo o registrata, le abilità circensi o quelle proprie all'intrattenimento della fiera, come i cantastorie, gli imbonitori, i mangiafuoco, i funamboli (72).

L'invenzione delle forme spettacolari si lega all'incontro con gli abitanti, talvolta ricercato 'porta a porta' nei piccoli centri, per raccogliere storie e racconti contro la dispersione della memoria collettiva, talaltra per aggregare la comunità in eventi di piazza, in coincidenza con le festività locali, attorno a immagini archetipiche che possano consentire un riconoscimento collettivo. I cortei, i pupazzi, le bandiere e i burattini partecipano a una «riprogettazione fantastica» (73), visiva e musicale dell'ambiente, alterandone i caratteri noti, quotidiani. Contemporaneamente, la dilatazione dei tempi consente una 'distribuzione' del fatto teatrale attraverso la comunicazione. Non diversamente dal teatro di strada, il teatro di Scabia convoca il proprio pubblico affinché partecipi attraverso volantini e manifesti realizzati dai partecipanti; va, quindi, alla ricerca dei propri interlocutori prima, durante e dopo l'evento. È anche così che Scabia supera il limite del teatro, nello spazio della parola, del gioco e nella rete interdisciplinare della creatività artistica.

Ritessere legami: ambienti e ambientazioni teatrali

Prima di lasciare il periodo più caldo della spinta centrifuga del teatro, legata alla mobilitazione sociale e all'ideologia politica degli anni Settanta, occorre ripristinare il legame di parentela che nella differenza unisce questa generazione, al di là delle polarizzazioni che, negli anni Ottanta, gli stessi registi della post-avanguardia guarderanno come un limite, perché poco rispondente alla comune sete di ricerca sottaciuta da un inquadramento storico che ha, originariamente, diviso e circoscritto teatri di gruppo e avanguardia. Nell'autobiografia *Gli anni felici. Il lavoro dell'attore tra realtà e memoria* (2004) Sandro Lombardi ricorda, per esempio, l'esigenza di andare oltre gli steccati posti dalla critica, un tempo avvertiti come elementi di riconoscibilità e adesione culturale. Le differenze di stile e di modelli estetici restano, mentre affiora trasversalmente il mutare della cultura teatrale rispetto al proprio presente storico: la contemporaneità che prescinde dalle tecniche e dalle forme concerne, piuttosto, la capacità di cogliere e dipingere le ombre del proprio tempo (74).

Gli uni, i gruppi dell'avanguardia, contaminati con le arti visive; gli altri, i terzoteatristi, con danza, canto e acrobatica, esplorano tutti le potenzialità dello spazio scenico: aperto, deflagrato e invaso, comunque riscoperto.

— Per entrambe le esperienze [...] il tempo e lo spazio non sono più fissi, in quanto il più delle volte non esiste una trama o un arco narrativo rigido che scandisca i vari momenti dello spettacolo o un luogo preciso (convenzionalmente uno spazio chiuso) per la rappresentazione. Tanto la Postavanguardia quanto il Terzo Teatro puntano, dunque, a tempi e, soprattutto, a spazi aperti; basti pensare, in tal senso, alle iniziative (festival, rassegne, manifestazioni che attraversano la città) che vengono organizzate su entrambi i fronti. Muovendo da un'analoga concezione della dimensione spaziale, intesa non come semplice sfondo, ma come componente essenziale dell'azione teatrale, gli sperimentatori

della scena analitico-esistenziale invadono il tessuto urbano attraverso apparizioni e pratiche artistico-performative ispirate anzitutto all'*happening* e alla *performance*, mentre i gruppi del Terzo Teatro ricorrono prevalentemente a sfilate di maschere e trampoli, acrobati e funamboli. Una simile idea dello spazio può essere ricollegata all'ipotesi teatrale, comune per entrambe le esperienze, di una dimensione creativa dello spettacolo che non si fondi sul primato del testo drammatico, ma sia il frutto dell'apporto delle diverse componenti sceniche (75).

Le ricerche urbane della corrente analitico-esistenziale confermano queste affinità, nonostante l'esplorazione dell'approccio poetico allo spazio si realizzi, in maggior misura, in luoghi chiusi (teatri e, soprattutto, gallerie d'arte). Evidenziano la discendenza dall'arte performativa, che aveva avuto un ruolo anche negli anni Sessanta e che continua, sottotraccia, ad alimentare l'immaginario culturale. Nell'approssimarsi del decennio successivo, in un paesaggio segnato dal relativismo della condizione postmoderna, la frammentazione percettiva e la sovra-stimolazione sensoriale (elucidata nel 1980 da *Crollo nervoso* de Il Carrozone) si impongono nella costruzione scenica. Sono il preludio all'abbandono della spinta collettiva, sostituita dall'implosione nella soggettività individuale, riconoscibile anche nelle sperimentazioni esterne all'edificio teatrale.

Nel panorama artistico di questi tempi echeggia l'urlo di Allen Ginsberg contro l'alienazione accesa, sul piano esistenziale, dallo scontro con la città, in cui si smarrisce un'esile umanità disorientata; nelle parole del poeta statunitense (76), la metropoli è Moloch divoratore, il mostro di cemento contro cui s'infrange il suo grido disperato negli anni Cinquanta, raccolto e rilanciato dai militanti italiani degli anni Sessanta (a seguito delle traduzioni di Fernanda Pivano) e ora dalla post-avanguardia, assieme alle voci di altri artisti maledetti della storia (come Artaud e Jean Genet). Dallo schiacciamento individuale del mondo moderno alla frammentazione della postmodernità, questa idea di città transita da un genere all'altro e resta come traccia culturale in film, danza e teatro di questi tempi: il vuoto si impone sui pieni degli edifici, risuona nella sua indecifrabilità.

Il filosofo Jean-Luc Nancy offre una lettura che, seppure successiva a questi anni, esplicita la sensibilità dello sguardo artistico sulle periferie italiane che emerge da parole e opere di registi e coreografi (77). Nell'insediamento dei centri commerciali (come prima nella proliferazione dei sobborghi, nella distinzione funzionale delle zone industriali e commerciali), il filosofo nota una volontà di accentramento che produce l'effetto contrario, «una sorda violenza di frammentazione, di decentramento nel rifiuto o nell'indifferenza» (78) e misura quest'impressione sulla condizione di vita a Los Angeles, dove sembra scomparso ogni residuo di cultura locale: transito continuo, commercio infaticabile e annullamento percettivo della morfologia del luogo appaiono i tratti della metropoli californiana, minacciosamente all'ombra di qualsiasi città (79). A uno spazio ostile e alienante, egli oppone «un sogno di immanenza comunitaria» che è lo stesso che stimolerà dagli anni Novanta, in Europa, negli Stati Uniti e in America Latina, la nascita di eventi artistici nelle città aperti a residenti e passanti, e non solo agli appassionati di teatro e di danza.

Per ora, prevale quel vuoto di umanità che anticipa la perdita di memoria (e,

in seguito, la sua ricerca) di cui anche i 'non-luoghi' sono fatti. Di questa percezione sono intrisi i *Blitz* dei Magazzini Criminali degli anni Ottanta. Prima che Marc Augé descrivesse il non-luogo, nel 1992, come lo spazio che «non può definirsi né identitario, né relazionale, né storico» (80), quali un'autostrada o una stazione, l'introspezione del loro sguardo restituisce il senso di smarrimento della periferia che, *ante litteram*, potremmo associare, appunto, all'anonimato del non-luogo: in queste aree marginali risiede, per i Magazzini, il cuore della città in cui riflettersi per il proprio *modus* nomadico, il bisogno di trasformazione continua rispetto al peso della monumentalizzazione dei centri del Belpaese (81). Della città Lombardi dice infatti:

— [È] spinta centrifuga e interregno, è zona di passaggio e di attesa, di frontiera e di nomadismo: un mondo intermedio, una linea di deriva, attraversata da infinite linee di scambio: i porti gli aeroporti le stazioni, i sentieri le strade le autostrade, la polvere la spiaggia e il mare. Dove tutto è senza storia, aperto e indefinibile (82).

Le sue parole accendono un faro sul rapporto tra spazio percepito e costruito rispetto al soggetto: mostrano anche una deriva della ricerca, quella che scava nella frammentazione dell'io, che riaffiorerà in maniera eclatante (seppure, nuovamente, senza reale consapevolezza dell'eredità storica) in molti performer, registi e coreografi del terzo millennio.

La percezione urbana esprime la sensibilità di artisti che, attraverso il teatro, esplorano la propria condizione, pur muovendosi in una direzione distinta rispetto ai gruppi che abbiamo incontrato finora. Quando si pensa alla fuoriuscita dai teatri, questa viene associata all'impegno nel sociale o nell'ambito politico. Tuttavia, esiste un altro filone, che è lo stesso che possiamo rintracciare, al di là dell'Oceano Atlantico, nelle esplorazioni della danza minimalista postmoderna. Trisha Brown ne è stata un modello (83). Parliamo, cioè, di un filone analitico della ricerca che comporta un processo di astrazione, nel teatro italiano accompagnato da una componente esistenziale. L'analisi dello spazio rispecchia un'operazione opposta rispetto all'esaltazione del luogo indotta dalla costruzione della scena montata:

— Parte da un luogo (che non è più da tempo il teatro tradizionale) e lo interroga con la luce, la presenza fisica di persone o cose. Lo spazio si rivela allora, parla la sua lingua alogica, non si racconta solo come piani e volumi ma rievoca una storia, una sua memoria reale ma anche ipotetica (giocata sugli stati d'animo e non sulle cose). [...] Lo spazio è reale, la sua memoria agisce come un sistema di evocazioni che si modifica secondo la diversa presenza dei singoli individui in esso. Tutto diventa dimensione spaziale, il gesto misura, modifica il luogo, è una presenza interna, una spina che mette in moto l'organismo (84).

Pieni e vuoti, proporzioni e disarmonie tra oggetti e presenze fisiche nell'ambiente che ingloba l'azione diventano la proiezione di una condizione esistenziale destrutturata, del tempo diradato, reiterato, spezzato, per cui anche il luogo è inserito all'interno di una comprensione onirica e immaginifica; perde i connotati di realtà, se non come forma residuale di una vita che trascende l'evento agito dai performer e che, laddove penetra nello spazio scenico, contribuisce a inscrivere con stimoli visivi, sonori, olfattivi, tattili alogici. La collocazione in luoghi differenti deve quindi rispettare i criteri di astrazione, le geometrie ideate dagli artisti per costruire ambienti fisici, sonori e

simbolici che consentano allo spettatore di compiere il proprio viaggio dentro l'immagine ricomposta dell'evento, complice la luce che interviene a segnare lo spazio reinventato dall'azione scenica.

Nei luoghi abitati dallo spettacolo, la realtà combatte contro la suggestione creativa, contro la volontà artistica di rimuovere gli ostacoli all'immersione in spettacoli dettati da ritmi musicali e testuali, in cui è il performer a dare forma allo spazio (85). Per *I portatori di peste*, realizzato ai lavatoi contumaciali a Roma nel 1976, il cortile che porta al corridoio è riempito da candele che formano un corridoio: entrando, il pubblico lo attraversa per raggiungere l'interno dell'edificio, dove si ritrova a calpestare un pavimento ricoperto di terra. E a questo luogo, a loro volta, gli artisti giungono preparandosi in silenzio, per creare «un paesaggio mentale, interiore ed esterno» (86). È da questa prospettiva che il Carrozone realizza gli *Studi per Ambiente*, in cui ricade anche l'estetica minimalista che, esplorando oggettualità e fisicità degli spazi, ricalca il rifiuto dell'interpretazione della scena teatrale americana (87). Il corpo diventa, così, progressivamente immagine e superficie su cui si misura l'azione, significante che si modella e non semplice contenitore di un significato.

Lo spazio scenico è pertanto considerato nelle sue geometrie, masse, vettori ed è qualificato, in questi studi, da quattro elementi: «lo spazio fisico in cui ci si trova ad agire», «la presenza o l'assenza di uno o più attori»; «la situazione socio-culturale», «il rapporto esistenziale personale che si instaura con la città, il 'luogo' e il 'posto'» (88). Anche il modo di rapportarsi allo spazio quotidiano comporta, dapprima, un processo di astrazione: vettori, linee, volumi, flussi si affiancano alla memoria, che lascia le proprie tracce involontarie nei luoghi e diventa, per gli artisti italiani, un elemento di lavoro aggiuntivo nel corso degli anni Ottanta (e non solo nell'ambito della post-avanguardia). Successivamente, la ricerca imploderà dentro la sala, nella stanza chiusa in cui ritrovare una strada di avvicinamento allo spettatore (talvolta incontrato in piccoli gruppi o da solo), per stimolare una percezione amplificata della realtà.

Tra le sperimentazioni che seguono questa linea di ricerca anche le modalità immersive e interattive, esito delle sperimentazioni con più media che dagli anni Settanta modificano la percezione dei luoghi della performance. La dimensione mediale e tecnologica stimola l'immersività, abbracciando l'estetica post-drammatica, ovvero negando la linearità temporale, il dominio del linguaggio e dei dialoghi. Negli anni Novanta, quest'approccio sfocerà nella costruzione di installazioni multimediali e di video-ambienti mutevoli: la sfera percettiva diventa l'oggetto privilegiato di una ricerca teatrale di cui lo spazio, così come il tempo, è un fattore decisivo.

Sin dagli anni Ottanta, infatti, le tecnologie assumono un ruolo predominante per molte compagnie, a partire da ricerche di gruppi come Teatro Studio Krypton e Studio Azzurro sulla cui onda, coniugata alla nuova spettacolarità, si svilupperà la ricerca *site-specific*:

— *L'environnement*, paradigma centrale negli anni Settanta, si declina in questo decennio come intervento *site-specific* (con ricadute sul sociale) e come installazione multimediale (anche in formato interattivo), rivelando un marcato interesse per il ruolo dello spettatore-visitatore (89).

La relazione con il pubblico è esplorata riducendo a poche persone il numero degli spettatori, sollecitati ad agire e reagire, tanto nelle derive urbane delle

azioni di matrice grotowskiana, quanto nelle immersioni degli esponenti della nuova spettatorialità. Tuttavia, nella maggior parte dei casi, questa corrente si focalizza su ambienti chiusi, in cui evitare interferenze sonore e visive. Abbandonata l'astrazione della scatola scenica, genera un nuovo, inedito e sperimentale contenitore astratto: il mezzo indica la contemporaneità delle opere ed esplora la permeabilità del corpo con la macchina, con suoni, spazi, elementi co-esistenti dentro una realtà immaginaria, mentre la ricerca avanza verso la costruzione di mondi virtuali. Le città e gli spazi aperti perdono d'interesse. Le esplorazioni che permangono a disegnare la visione urbana privilegiano l'aspetto formale, geometrico e architettonico della relazione tra arte e luogo (90), a differenza di quanto avverrà nel nuovo millennio, in cui la chiave relazionale si integrerà con la medialità di processi e opere (91).



Note

- 1 Gilles Deleuze, *Un Manifesto di meno*, in Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 85-113.
- 2 Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, p. 195.
- 3 *Temî e motivi esemplari del teatro italiano alla svolta negli anni '70*, in «Sipario», 296, dicembre 1970, p. 2.
- 4 Cfr. Nino Vento, *La strada come spazio scenico*, in Alfredo Rocchetta, Ferdinando Vigliani, Alberto Salza, *Giubilate. Il teatro di Strada*, cit., pp. 26-33.
- 5 bell hooks, *Elogio del margine. Scrivere al buio* (1998), Napoli, Tamu, 2020, p. 133.
- 6 Maria Grazia Berlangieri, *Conversazioni (inedite) con Carlo Quartucci e Carla Tatò*, Roma, 16 gennaio 2018. Cfr. Clemente Tafuri, David Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, Akropolis, 2018.
- 7 Raimondo Guarino, *Teatri, luoghi, città*, cit., pp. 12-13.
- 8 Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., p. 13.
- 9 Ivi, p. 15.
- 10 Ivi, p. 22. Edificio scenico è un'espressione con cui lo stesso Quartucci si rifà al Teatr'Arteria, dove approda nel 2006. Si tratta di uno spazio su due piani con una vetrina che, affacciandosi in strada, creava ambiguità tra la sua funzione teatrale, di galleria e di negozio.
- 11 Germano Celand, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre 1967.
- 12 Secondo spettacolo sul testo beckettiano per Quartucci, che nel 1959 ne aveva diretto una messa in scena con la Compagnia Universitaria Latino-Metronio.
- 13 Cfr. Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, in «Teatro», 2, 1967, pp. 44-45 e, per l'analisi della bidimensionalità scenica, Maria Grazia Berlangieri, *"Aspettando Godot" e la cosmogonia teatrale di Carlo Quartucci*, in «Mimesis», 9, 2, 2020, pp. 25-44.
- 14 Procedendo per balzi, rinuncio ad altre esperienze importanti del percorso di Quartucci, tutte già ampiamente documentate dalla bibliografia sull'autore, ma meno significative rispetto alla ricerca sullo spazio.
- 15 Livia Cavaglieri, *Verso la «libertà totale della scena»: Cartoteca di Carlo Quartucci*, in AA. VV., *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, scenografi, impresari e organizzatori*, a cura di Federica Natta, Bari, Edizioni di Pagina, 2012, pp. 121-42, pubblicato online in sciami.com (ultima consultazione: 17 novembre 2022).
- 16 Livia Cavaglieri, *Verso la «libertà totale della scena*, cit.
- 17 Edoardo Fadini in Id., Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 47.
- 18 Ivi, p. 40.
- 19 Ivi, pp. 32-33.
- 20 Antonio Morgese, *Il cammino difficile del nuovo teatro*, citato in Edoardo Fadini, Carlo Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia*, cit., p. 37.
- 21 Quartucci e Scabia, ora in Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., p. 114.
- 22 Ivi, p. 115.
- 23 Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, cit. ora in Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., pp. 215-218.
- 24 Ettore Capriolo, *Un funerale per il vecchio teatro*, in «Sipario», n. 73, gennaio 1969, p. 25.
- 25 Carlo Quartucci in Carlo Quartucci, Enrico Filippini, *"Robinson Crusoe, mercante di York" o del cinema*, in *La Zattera di Babele*, Palermo, Opera Universitaria dell'Università degli studi Palermo, 1991, p. 60.
- 26 Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro italiano 1968-1975*, Corazzano (PI), Titivillus, 2013, p. 37.
- 27 Carlo Quartucci, *Secondo bollettino di Camion* (1971), in Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit. pp. 287-288. Un estratto del primo bollettino, del 1971, poi ripubblicato in forma estesa nel secondo bollettino, è parzialmente pubblicato anche in *La Zattera di Babele 1981-1991. Dieci anni di parola, immagine, musica e teatro*, Opera Universitaria, Palermo, 1991, pp. 38-39.
- 28 Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro italiano 1968-1975*, cit., p. 140.
- 29 Carlo Quartucci, *Secondo bollettino di Camion* (1971), in Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit. p. 289.
- 30 Carla Tatò in Giuliana Pitittu, *Carla Tatò. Dell'attore, del corpo scenico, della parola e della voce*, Lavagna (Ge), Zona, 2016, p. 99.
- 31 Carlo Quartucci, *Secondo bollettino di Camion* (1971), in Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit. p. 293.
- 32 Carla Tatò in Giuliana Pitittu, *Carla Tatò*, cit., p. 126.
- 33 Carlo Quartucci, *Secondo bollettino di Camion* (1971), cit., p. 289.
- 34 Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., p. 237.
- 35 Leggiamo Attore Narratore nei testi di Quartucci, ma Attrice Narratore nel racconto di Tatò a Pitittu (Cfr. Giuliana Pitittu, *Carla Tatò*, cit).
- 36 Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., p. 275.
- 37 Germano Celant, *Manifesto*, in Carlo Quartucci, *Zattera di Babele, 1981-1991*, cit., p. 72.
- 38 Carlo Quartucci, Ivano Cipriani, *Erice* (1984), in Ivi, p. 115.
- 39 Alberto Boatto, citato in Ivi, p. 186.
- 40 Marco De Marinis, *Dissonanze e armonie: per Giuliano*, «Culture Teatrali», 12, 2005, p. 16.
- 41 Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'avventura pedagogica di teatro con i ragazzi*, Milano, Babalibri, 2022, p. 40.
- 42 Giuliano Scabia, *Teatro d'avvenimenti*, in «Sipario», 255, luglio 1967.
- 43 Giuliano Scabia, *Il teatro nello spazio degli Scontri*, Bulzoni, Roma, 1973, p. XIX.
- 44 Ivi, p. XIX.
- 45 Cfr. Fernando Marchiori, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri, 2005.
- 46 Jerzy Grotowski, *Holiday e Teatro delle Fonti*, cit., p. 73.
- 47 Giuliano Scabia, *Scala e il sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, Verona, La casa Usher, 2021, p. 28.
- 48 Giuliano Scabia, *La città e l'anima*, in Florenzo Alfieri, Andrea Canevaro, Francesco De Biase, Giuliano Scabia, *L'attore culturale. L'animazione nella città, alla prova dell'esperienza*, Scandicci (Firenze), La nuova Italia, 1990, p. 106.
- 49 «Lo schema vuoto è un canovaccio, una "commedia" di cui sono scritti soltanto i titoli delle scene: può venire riempito in molti modi, a seconda delle situazioni. È un dramma didattico in due sensi: perché attraverso il teatro il suo scopo è di insegnare qualcosa in relazione al mondo, e perché cerca di coinvolgere la didattica, di trasformarla. Come dramma didattico tende in certi momenti a diventare spettacolo, ma è fondamentalmente coinvolgimento attraverso il lavoro-gioco-riflessione». (Giuliano Scabia, *Forse un drago nascerà. Un'avventura pedagogica di teatro con i ragazzi*, cit., pp.37-38).
- 50 Giuliano Scabia, *Nello spazio del teatro*, in «Teatro», 2 (2), autunno-inverno 1967-68, p. 39.
- 51 Ivi, p. 42.
- 52 Giuliano Scabia, *Teatro dello scontro e della contraddizione*, in «Ubu», 1 (1), dicembre 1970.
- 53 Cfr. anche Gerardo Guccini, Massimo Marino, Valeria Ottolenghi, Cristina Valenti, *Teatro popolare di ricerca*, in «Prove di drammaturgia», V, 2, 1999, pp. 5-32.
- 54 Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, ETS, 2012, p. 67.
- 55 Cfr. Massimo Marino, *Il poeta d'oro. Il gran teatro immaginario di Giuliano Scabia*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2022, p. 46.
- 56 Ivi, p. 46.
- 57 Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., pp. XVIII-XIX.
- 58 Giuliano Scabia, *Il Gorilla Quadrumano*, cit., p. 185.
- 59 Ivi, p. 186.
- 60 Cfr. Giuliano Scabia, Pilade Cantini, *Il Drago di Montelupo. Cronaca del teatro e dello storico incontro*, Corazzano (PI), Titivillus, 2004.
- 61 Umberto Eco, *Un messaggio chiamato cavallo* (1977), ripubblicato in Francesca Gasparini, Massimo Marino (a cura di), *"Della poesia nel teatro il tremito". Per Giuliano Scabia*, numero monografico di «Culture Teatrali», 12, 2005, p. 73.
- 62 Massimo Marino, *Il poeta d'oro*, cit., p. 92.
- 63 Massimo Marino, *Speciale '77. Il passo del Gorilla*, doppiozero.com.
- 64 Questa esperienza può essere considerata l'origine di molte pratiche partecipative. Cfr. Annalisa Sacchi, *Quelli che volevano tutto: alle origini del social turn in Italia, Giuliano Scabia e il caso del decentramento torinese*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi*, cit., pp. 83-106.
- 65 Giuliano Scabia, *Il Gorilla Quadrumano*, cit. p. 41.
- 66 Ivi, p. 183.
- 67 Ivi, p. 189.
- 68 Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit.
- 69 Alfredo Rocchetta, Ferdinando Vigliani, Alberto Salza, *Giubilate. Il teatro di strada*, cit., p. 40.
- 70 Giuliano Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, cit., p. XIX.

- 71** Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carocci, 2004, p. 63.
- 72** Ivi, p. 64.
- 73** Giuliano Scabia, *Il Gorilla Quadrumano*, cit., p. 186.
- 74** Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Nottetempo, 2008.
- 75** Mimma Valentini, *Il nuovo teatro in Italia, 1976-1985*, cit., pp. 138-139.
- 76** Allen Ginsberg, *Urlo* (1955), Milano, Il Saggiatore, 1997.
- 77** Rimando al nono capitolo per un approfondimento del rapporto tra danza e città alla fine del ventesimo secolo.
- 78** Jacques Nancy, *La città lontana* (1999), Verona, Ombre Corte, 2002, p. 17.
- 79** Ivi, p. 25.
- 80** Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (1992), Milano, Elèuthera, 1993, p. 73.
- 81** Questi erano gli spazi anche della performance di matrice visiva, diffusa a Roma a fine anni Settanta e che trova un epicentro nella *Settimana della Performance* curata da Renato Barilli, in cui il Carrozzone presenta, nel 1978, *Rapporto confidenziale*. Lo spettacolo viene presentato in un edificio abbandonato nei pressi della tangenziale, in uno «di quegli interstizi dimenticati delle periferie, tra i luoghi del lavoro e le emergenze urbane abbandonate, là dove tra i binari e i macchinari dell'industria inizia a crescere l'erba» (Sandro Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano, Garzanti, 2004, p. 148).
- 82** Sandro Lombardi, *Blitz*, in «Magazzini Criminali», 5, 1982 (citato in Roberta Ferraresi, *Santarcangelo 50 Festival*, cit., p. 86). *Blitz* è realizzato al Festival di Santarcangelo nel 1980. Per la teatrografia della compagnia, comprensiva delle produzioni realizzate dal gruppo al variare della sua denominazione, si rinvia a Mauro Petruzzello (a cura di), *Il Carrozzone, Magazzini Criminali, Magazzini, Compagnia Lombardi Tiezzi, Teatrografia*, in «Sciami», *nuovoteatromadeinitaly*.sciami.com, 2016. Cfr. anche Sandro Lombardi, *Eventi unici, recital, reading, performance*, lombarditiezzi.it/eventi-lombardi.
- 83** Cfr. Rossella Mazzaglia, Adriana Polveroni, *Trisha Brown. L'invenzione dello spazio/ Trisha Brown. The Invention of Space*, ed. bilingue inglese/italiano, Pistoia, Gli Ori, 2010.
- 84** Lorenzo Mango, *Il teatro senza teatro*, in Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, *Per un teatro analitico esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Roma, Studio Forma, 1980, p. 13.
- 85** Cfr. Valentina Valentini, *In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid-'80s*, in «The Drama Review», 32 (3), 1988, pp. 109-125. Naturalmente, la ricerca sullo spazio negli esterni eredita un metodo di lavoro impostato negli anni. Rispetto alla musicalizzazione della performance che Hans-Thies Lehmann indica come uno dei tratti del teatro post-drammatico, un documento esplicito è il libro-copione (in forma di spartito) de *La donna stanca incontra il sole*, primo lavoro impostato sul modello del teatro immagine. Cfr. Il Carrozzone, *La donna stanca incontra il sole*, Roma – New York, Edizioni o.o.l.p., 1974; Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico* (1999), Imola, Cue Press, 2017.
- 86** Tomaso Binga, *Progetto per i lavatoi contumaciali*, in Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, *Per un teatro analitico esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, cit., p. 68.
- 87** Nel 1964 *Against Interpretation*, un saggio seminale di Susan Sontag, evidenziò questo tratto trasversale all'estetica minimalista e alla scena degli happenings di New York, diventando un punto di riferimento critico per artisti e studiosi. L'articolo venne pubblicato nella raccolta omonima due anni dopo, Cfr. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- 88** Il Carrozzone, *Sullo spazio*, in Giuseppe Bartolucci, Lorenzo e Achille Mango, *Per un teatro analitico esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, cit., p. 76.
- 89** Valentina Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy, 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 108.
- 90** A proposito del lavoro di Teatro Studio Krypton, citando Giancarlo Cauteruccio, Simone Nebbia scrive: «la città stessa è una 'tela urbana', ossia uno spazio circoscritto in cui operare una forma di scrittura, di segno semantico che supponga responsabilità d'azione, conoscenza, capacità di interpretare l'altra scrittura, quella che i monumenti con la tensione che offrono alle forme cittadine hanno già non solo nei lineamenti ma nell'ideazione di cui sono opera» (Simone Nebbia, *Teatro Studio Krypton. Trent'anni di solitudine*, con una prefazione di Franco Cordelli, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, p. 76).
- 91** Per una rassegna di casi di studio, cfr. Alfonso Amendola, Vincenzo Del Gaudio (a cura di), *Teatro e immaginari digitali. Saggi di mediologia dello spettacolo multimediale*, Milano, Gechi Edizioni, 2018.



Contro la perdita di memoria: la teatralizzazione dei luoghi

Nell'ambito del teatro italiano, diversi artisti cresciuti sulla scia del teatro di gruppo, tra anni Ottanta e Novanta, abbandonano le modalità della parata e dell'invasione urbana per esplorare tracce sopite della memoria nei luoghi del vissuto e in natura. Osservando le modalità di ricerca dei gruppi teatrali e (in rare eccezioni) di danza, il quadro concettuale sullo spazio si arricchisce con l'esplorazione della 'drammaturgia dei luoghi'. Ricordiamo che la drammaturgia non è qui intesa quale composizione del testo drammatico, bensì come scrittura scenica, definizione che riconosce anche l'autonomia dello spazio rispetto alle indicazioni del testo drammatico.

Premessa per la definizione della drammaturgia dei luoghi è, infatti, il passaggio dallo «spazio della drammaturgia», che prevedeva una creazione scenografico-architettonica corrispondente allo spazio del dramma, alla «drammaturgia dello spazio», che nega l'idea «che lo spazio sia un dato a priori imm modificabile ed esterno alla messa in scena, o più precisamente alla composizione dell'opera teatrale, insomma un contenitore neutro indipendente dai suoi possibili contenuti» (1). Rispetto a questa proposta teorica, le pratiche di fine millennio portano ad estendere le potenzialità dello spazio scenico e a ipotizzare una drammaturgia dei luoghi basata sulla reciprocità tra intenzione artistica e ambiente: corpo, processi ed eventi che si sviluppano in un contesto esterno all'edificio teatrale, di per sé mutevole e imprevedibile, ne subiscono l'influenza e invitano a riconsiderare l'effetto del luogo sulla presenza scenica e sulle relazioni tra performer ed elementi ambientali. Siamo nuovamente fuori dall'involucro protetto della scatola scenica, in uno spazio scenico in parte esogeno rispetto all'azione autoriale.

Questo concetto non è, peraltro, in contraddizione con l'idea di *site-specific*.

Ne comprende, semmai, alcuni aspetti produttivi riguardanti l'esperienza mnestica e la percezione *aptica* del sito, che attribuisce al tatto una valenza altrettanto rilevante della vista per la definizione delle scelte creative, mentre incrina l'autonomia della scrittura scenica, poiché 'ne contestualizza lo spazio', negando la visione astratta che, in un teatro all'italiana o altrove, separa il processo creativo dal fluire del mondo reale (persone, viventi, cose e qualità sfuggenti), con le inevitabili interferenze, gli intrinseci elementi di disturbo e di stupore che può suscitare.

La concezione che l'arte possa disvelare una realtà più vera di quella quotidiana porta a guardare con interesse al *genius loci* dei siti scelti e utilizzati per le performance, a ricercarne l'identità presunta, con cui gli spettacoli si rapportano con funzioni diverse: si pongono in contrapposizione al *genius loci*, apportando elementi di rottura che ne scalfiscono l'identità ed entrano in conflitto con il contesto per fornirne una contro-immagine e narrazione; oppure armonizzano con l'identità del luogo per assecondarne i discorsi, incorporando il contesto al fine di aumentarne la riconoscibilità (2). In entrambi i casi, gli artisti producono una narrazione che esplora il sito in quanto vettore discorsivo e della sua molteplicità riflette alcuni tratti rispetto ad altri. Peraltro, una semplificazione è sempre in essere anche quando prevale la narrazione ufficiale dei luoghi, all'insegna della valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale. L'approccio drammaturgico, di 'scrittura del luogo' in relazione a elementi presenti e trascorsi della sua storia è, pertanto, uno strumento analitico, oltretutto creativo, che consente di osservare il senso

culturale del processo teatrale e di storicizzarlo.

Molti degli spettacoli *site-specific* avvengono in luoghi della memoria e, in questo caso, adottano prevalentemente due strategie operative. Scavano nelle memorie anonime del luogo, anche attraverso il contributo degli abitanti, oppure valorizzano le tracce riconoscibili del passato depositate in monumenti commemorativi, sopravvissute in rovine o mischiate con altri elementi eterocronici (3). In entrambi i casi, il processo creativo innesca una microcronologia performativa che dà densità al paesaggio, riempiendone la trama narrativa a partire dall'operato dell'artista, che con diversi linguaggi ricuce elementi visibili e invisibili del territorio. Al riguardo, Buchli e Lucas hanno parlato di «archeologia del passato contemporaneo», che permette di restaurare «un presente assente, che rischiamo di ignorare o perdere. Come campo di indagine, riguarda una sensibilità rinnovata rispetto al tessuto del presente e l'attenzione a quei dettagli distinti e differenziati che segnalano la nostra presenza, ma che disattendiamo consciamente o che casualmente ignoriamo o che ci impegniamo a trasformare in amnesia collettiva» (4). Quest'approccio solleva diverse domande sulla produzione dei segni del luogo nel tempo e sulla sovra-scrittura che la performance genera per riconoscerli ed esibirli. Su questa linea è stato impostato anche il progetto universitario *Crescere Spettatori. Uno Sguardo dallo Stretto* (a cura di chi scrive e del gruppo Altre Velocità di Bologna), realizzato a Messina nel 2016, che ha fornito un banco di prova di idee ancora solo intuitive, grazie alla co-partecipazione di studiosi di diverso ambito e artisti locali. Le passeggiate urbane che lo componevano intervallavano momenti diegetici e mimetici al fine di indurre un'esperienza estetica che potesse, quasi brechtianamente, aguzzare lo sguardo degli spettatori-studenti sui segni monumentali, accidentali e involontari dei luoghi, ed evidenziare anche l'ecosistema vivente e culturale che si muove oltre i limiti della visibilità e della marginalità sociale. Il percorso dal centro della città alla zona Falcata, curato dal sociologo Pier Luca Marzo e dall'attrice Monia Alfieri (per la parte artistica) ha, per esempio, evidenziato la sincronicità di storie parallele e lasciato affiorare la biodiversità della città selvatica nella sua convivenza con quella storica, ormai dimenticata, e con la condizione di vita odierna (5). La performance era impostata sull'eterocronia dei resti materiali e produceva un'esperienza immersiva che provava a riscattare, agli occhi degli studenti-spettatori, il legame infranto tra il sito e il contesto, a evidenziare la cesura intercorsa nella rete di relazioni che lo caratterizzano, assegnando un posto a chi realmente dimora e anima in quei luoghi. Coperta da tuta e cappuccio neri, Alfieri spronava il gruppo di studenti a scorgere la vita perlopiù notturna dell'area ferroviaria di Messina Marittima, doppiando scarabocchi o dando voce a messaggi sgrammaticati impressi sui muri dell'edificio fascista che la separa dal brulicante movimento urbano, accompagnata dalle parole critiche di Pasolini sull'effetto del consumismo provenienti da un registratore portatile. L'attrice pareva urlare, senza emettere suoni, quando si accostava ad una parete con la bocca aperta in una smorfia, quasi volesse farsi eco di una ferita silente di cui queste architetture portano ancora i segni (6), salvo poi ricomparire in riva al mare, tra le arcate dell'antica cittadella e dinanzi allo sfondo dello Stretto, tagliato da una nave petrolifera incagliatasi sulla spiaggia, condividere il rito del tè in abito bianco da sposa. Secondo una netta distinzione

di ruoli, alla sua presenza si alternava la lettura di Marzo delle dinamiche relazionali del luogo e, a conclusione del rito, il racconto in prima persona di Alfieri, che lì aveva trovato il costume indossato e suppellettili, mostrandone la rigenerazione ad opera di chi, nella della città perbene, non aveva corpo. Come questo esempio evidenzia, il processo di ricerca artistica non scava necessariamente nel passato, bensì attiva un meccanismo associativo che, in questo caso, faceva stridere la prepotenza architettonica (di stampo fascista) con l'obsolescenza della storia (esaltata dai manuali ma pregiudicata dalle politiche culturali), gli effetti degli sviluppi economici e culturali, e le urgenze sociali trascurate del presente.

L'adozione di siti post-industriali si accompagna alla critica della civiltà occidentale, che trova un antecedente iconico in *Tour of the Monuments of Passaic*, realizzato nel New Jersey da Robert Smithson nel 1967. In quest'occasione, l'artista visivo aveva camminato e fotografato ferri e legni abbandonati dal fiume, cavalletti in cemento, banchine, vecchie e nuove strade. Nelle sue immagini, una preistorica Età della Macchina affiorava da luoghi caduti in rovina prima ancora d'essere invecchiati, dall'artista chiamati 'monumenti' quasi a sollecitare una riflessione sul valore culturalmente attribuito agli elementi storici del paesaggio, rispetto alla longevità delle rovine.

— *Passaic* diventa l'emblema della periferia del mondo occidentale, il luogo dello scarto e della produzione di un nuovo paesaggio fatto di rifiuti e di sconvolgimenti. I monumenti non sono ammonimenti, ma naturali elementi che fanno parte integrante di questo nuovo paesaggio, presenze che vivono immerse in un territorio entropico: lo creano, lo trasformano e lo disfano, sono monumenti autogenerati dal paesaggio, ferite che l'uomo ha imposto alla natura, e che la natura ha riassorbito trasformandole di senso, accettandole in una nuova natura e in una nuova estetica (7).

Rovine e ruderi del passato costituiscono spazi eterotopici, contro-luoghi in cui «tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti» (8), spazi di cui i vettori sono infranti e che inquietano per il contrasto tra l'affastellarsi di segni della storia, di pieni e vuoti della memoria. Le performance ricompongono questi cocci, anche se non sempre in maniera sintetica. Cambia, inoltre, l'approccio per coreografi e registi, e tra questi il modo di narrare i luoghi a seconda delle poetiche. Ciò che trasversalmente emerge, invece, dalle parole e dalle progettualità è il senso di mancanza che il luogo attiva, e con cui si misura la progettualità artistica contro l'assuefazione del quotidiano e, spesso, contro l'oblio e l'invisibilità, perché il paesaggio è sempre in parte antropico, manipolato, e inserirsi al suo interno significa negoziare la propria presenza con le azioni e le attenzioni poste prima in essere da altri, prendersene cura per il tempo della creazione.

Tra la fine degli anni Ottanta e nel corso degli anni Novanta, i principali progetti teatrali che esplorano altri luoghi dal teatro tendono, tuttavia, ad assimilare gli elementi quotidiani di disturbo e, cioè, a creare ambienti immersivi che allontanano lo spettatore dalla percezione quotidiana dei luoghi con l'ambizione di mostrare lati sommersi, invisibili, nascosti, memorie e sogni cui l'opera può alludere anche attraverso l'uso di importanti strumenti scenotecnici. In altri termini, gli artisti usano la realtà e scavano nelle sue

storie e memorie, per alterarla. La firma dei progetti è altrettanto rilevante del luogo, di cui infittisce la rete di relazioni temporali e immaginifiche, portando lo spettatore dentro la rinnovata percezione illusoria di un mondo ricostruito. Teatro e danza di questi anni privilegiano il sogno all'entropia della realtà; teatralizzano i luoghi, portandoli dentro una discorsività propria, come dimostrano alcuni progetti particolarmente importanti per l'estensione nel tempo e nello spazio: *Le città invisibili* del Teatro Potlach e *L'entrare nella porta* senza nome di Virgilio Sieni. Si tratta di esempi legati alla tradizione del teatro fisico e all'ambito della danza, cui possiamo estendere la definizione di teatri dei luoghi, formulata da Fabrizio Crisafulli e di cui osserveremo similmente le caratteristiche principali.

Drammaturgia delle relazioni: Le città invisibili del Teatro Potlach

Il Teatro Potlach viene fondato da Pino Di Buduo e Daniela Regnoli nel 1976 a Fara Sabina. Ne ricordiamo il legame con l'Odin Teatret, già citato a proposito della nascita dei gruppi teatrali degli anni Settanta. Da allora, la compagnia vive nel piccolo centro medievale, grazie all'assegnazione di un vecchio monastero che ha adibito a sede amministrativa e di lavoro. Con *Le città invisibili*, nel 1991, Di Buduo restituisce il dono di accoglienza ricevuto, realizzando un progetto per la città, cui nel tempo si aggiungeranno altre progettualità legate ai territori.

All'origine, il regista immagina la città vista dall'alto e il possibile nesso con la raccolta di racconti *Le città invisibili* (1972) di Italo Calvino, che dà il nome al progetto, presentato la prima volta a Fara Sabina e ricreato, in seguito, in numerose città in Europa e nel mondo. Senza perdere l'approccio artigianale che dà continuità e una base identitaria al gruppo, la compagnia costruisce nel tempo il rapporto con la comunità locale (9). La dialettica implicita nella condizione di artisti che, pur vivendo nel luogo, viaggiano nei grandi festival internazionali per esibirsi e la popolazione che, pur condividendo gli spazi della quotidianità, non vede l'esito dei processi creativi, spinge il Teatro Potlach a tessere una relazione diretta con gli abitanti, i quali mettono a disposizione cortili, giardini e cantine private: lo spettacolo è, perciò, un dono con cui il gruppo ricambia la lunga ospitalità e la dimostrazione, da parte della gente, di un rapporto di fiducia. La sua genesi risiede nella complicità e nella condivisione di legami costruiti nel tempo.

La performance è, concretamente, l'esito di un laboratorio per attori, registi e scenografi finalizzato alla realizzazione di un progetto per il centro storico, che viene esibito durante il Festival Internazionale di Teatro diretto dalla compagnia e per il quale il Teatro Potlach collabora con altri artisti, studiosi e architetti prossimi o chiamati da altre località. Si basa sulla lettura del libro di Calvino, un testo metariflessivo impostato su un chiaro dispositivo narrativo, ovvero il dialogo tra Marco Polo e l'imperatore Kublai Khan, che incornicia il racconto dell'esploratore sulle città visitate o, perlopiù, immaginate. Del testo solo alcuni estratti transitano nella performance, mentre l'azione del raccontare funge da struttura anche dello spettacolo, ne definisce la cornice e tesse i collegamenti interni, esibendo «la città e i suoi canali». A questo storytelling si associano contenuti specifici inerenti le azioni teatrali che avvengono in

luoghi pensati come isole separate: ciascuna «è occupata dai componenti di un'associazione locale o da artisti invitati che danno vita alla loro città invisibile» (10). Il pubblico si raccoglie dinanzi a una narratrice, Daniela Regnoli, unica attrice a rivolgersi direttamente agli spettatori per invitarli a intraprendere il viaggio al suono di un campanello e, poi, muoversi tra i 'luoghi deputati', fino a sancire la chiusura dello spettacolo. La visita alle città è invece libera per il pubblico, che può scegliere quanto sostare su un punto e se saltare da una parte all'altra.

All'inizio *Le città invisibili* non sono pensate come uno spettacolo che possa viaggiare ed è il primo invito che innesca il processo di riedizione a partire dal 1992 con la proposta di realizzarlo a Klagenfurt, in Austria, cui ne seguiranno molte altre. Il progetto è, così, riarticolato di volta in volta in base all'equilibrio specifico tra le persone che partecipano, il luogo e le idee (relative al testo di partenza e alla memoria locale da cui far affiorare la città invisibile, a partire anche dall'uso di vecchie foto) (11).

Nella fase progettuale, l'insieme che compone il Teatro Potlach, fatto di architetti, scenografi, attori, regista, antropologi e ricercatori, si unisce alla comunità per mezzo delle sue associazioni culturali, artistiche, sportive, artigianali e sociali. L'estensione del territorio ricoperto dalla performance non è mai amplissima; può essere di qualche centinaio di metri fino a 1 km di lunghezza, ma al suo interno lo spazio viene ridisegnato in dialogo con gli abitanti, affinché ne affiorino ricordi, per esempio recuperando gesti di un artigianato perduto, oggetti depositati in cantine e ormai desueti, che popolano la scena dello spettacolo ed evocano il passato del luogo. Ecco, dunque, la vecchietta che «cucina le frittelle di una volta che espongono il loro aroma tutto intorno a risvegliare l'appetito dello spettatore. Ecco il vecchio fabbro che costruisce con i fili di ferro i vecchi giochi con cui si divertivano i nostri nonni bambini. Ecco il pescatore che ripara una rete d'altri tempi. Isole in cui la città descrive se stessa e la sua storia» (12), città invisibili, sommerse, che riemergono nella performance.

Rispetto alle edizioni della compagnia che si basano su maggiori risorse produttive, nel 1999, la conferenza Arts Transforming the Urban Environment offre l'opportunità di sperimentare su scala minore la costruzione dello spettacolo, coinvolgendo gli studenti delle università locali, la Rutgers University e il New Jersey Institute of Technology. Questa edizione non è rappresentativa della complessità del progetto rispetto alla morfologia dei luoghi, al numero di partecipanti, all'estensione delle prove e ai mezzi, eppure l'esplicitazione delle richieste agli universitari, dovuta al contesto pedagogico, chiarisce il tipo di approccio adottato nella riedizione dello spettacolo. La convocazione per gli studenti prevede competenze eterogenee: in arti visive, architettura, illuminotecnica, sound design, grafica, recitazione, canto, musica, circo, ecc. ed è richiesto a tutti di lavorare alla trasformazione degli spazi del Campus, costruendo ciascuno la propria città, senza delegare altri, sia rispetto alla costruzione scenografica sia per l'azione. All'inizio il grado di libertà disorienta, rispetto alla trasmissione di tecniche, partiture e testi cui gli studenti sono abituati. Alla fine, comunque, tutti creano personaggi o situazioni in relazione alla memoria del luogo e con le altre isole della città, ripetute in loop durante lo svolgimento dello spettacolo.

In generale, il primo passo del processo creativo è la ricerca antropologica, culturale e storica del luogo: l'artista-etnografo incontra solitamente gli abitanti, le persone che vivono e lavorano sul posto, pone loro domande e osserva i comportamenti e le abitudini locali. Segue la modulazione del percorso, la definizione di un punto d'inizio e di uno di fine all'interno dello spazio performativo, che attraversa interni ed esterni, luoghi noti e meno noti, pubblici e privati. Talvolta, l'itinerario si sviluppa in forma circolare, talaltra produce uno spostamento comunque dettato da un'esigenza artistica, oltreché da considerazioni pragmatiche. Si aggiungono scenografie, proiezioni video e luci che teatralizzano il luogo: gli spettacoli avvengono, difatti, in orari serali, consentendo al regista di controllare l'effetto visivo dell'insieme. Alcuni spezzoni di testo, videoproiezioni e altri elementi scenici ritornano, riadattati, nelle varie repliche e, perciò, tessono una continuità all'interno del progetto, mentre dal rapporto con il territorio ospitante prende forma l'evento.

Vitale è la presenza «di complici, di persone del luogo che non solo vanno a far parte del tessuto complessivo dell'opera, ma che si prestano ad aprire porte o indicare a quali bussare. Veri e propri ponti di uno spettacolo costruito non sulla drammaturgia, ma sulle relazioni. O forse, su una drammaturgia delle relazioni» (13). Lo spettacolo nasce, dunque, dall'osservazione del luogo, su cui il regista interviene per dare ritmo e definire una drammaturgia delle attrazioni che, in alcuni casi, richiede di riempire uno spazio troppo semplice e, in altri, di selezionare i punti d'interesse, inserendo variabili interne:

— Spesso si usa l'espressione 'ascoltare un luogo', ma è un'espressione che può essere fuorviante, perché bisogna anche avere il coraggio di cambiarlo, di intervenire, di creare il punto di rottura rispetto alla percezione, di capire che il luogo detta ma che deve cambiare qualità (14).

Un esempio ampiamente citato dai protagonisti è la versione di Klagenfurt, in cui un tessuto è stato steso a copertura di un canale di 350 metri, con teli bianchi ricoperti di testo che il pubblico poteva leggere lungo il cammino. Alla fine di ogni spettacolo, però, la magia si chiude, le scenografie vengono smantellate e tutto torna come prima. Solo il ricordo di partecipanti e spettatori servirà a ridare densità al luogo.

Alla realizzazione delle prime edizioni del progetto partecipa anche Crisafulli, che dal 1992 avvierà la propria ricerca sul teatro dei luoghi, approfondendo un percorso autonomo rispetto ai maestri della seconda riforma, frutto anche di una riflessione e sistematizzazione continua, da cui attingiamo per avvicinarne l'opera.

La memoria dei luoghi: il teatro di Fabrizio Crisafulli

Basta digitare «teatro dei luoghi» in rete che si scoprono moltissime realtà che adottano questa fortunata definizione, di per sé intuitiva per l'immediata correlazione che suggerisce tra luogo e teatro, tanto che si parli delle pratiche di una compagnia quanto di un festival negli spazi aperti. Quest'espressione ha, però, una genesi precisa ed è legata alla prassi registica e alla teoria di Crisafulli, che prendiamo quindi ad esempio, per indicare, non il rifiuto dell'istituzione teatrale, bensì la sperimentazione del rapporto tra luoghi e creazione teatrale mossa dalla «'perdita' non solo del luogo, ma del corpo, dello sguardo, delle relazioni reali» (15). La motivazione

creativa è, pertanto, distante dalla spinta politica e ideologica del teatro di strada degli anni Sessanta e Settanta; affonda, piuttosto, nel bisogno di ristabilire un contatto materico con i luoghi, che si tratti di siti archeologici, urbani, quotidiani o persino teatrali (una volta messe da parte le convenzioni culturali che ne condizionano la fruizione). Ritorna, in questo approccio, il credo nella profondità che aveva spinto l'uomo moderno a scavare dentro l'animo umano, prima che l'estetica postmoderna e la società dello spettacolo ne sfatassero il mito per mostrare l'adesione tra forma e contenuto ed affidare all'immagine la forza del racconto. Disillusi dall'instabilità impermanente della contemporaneità, gli artisti scavano negli strati temporali depositati nel territorio, dilatando la percezione della durata: il teatro dei luoghi non è un teatro contestatario, ma è comunque un teatro critico di una vita alienata e alienante che, superato lo stordimento postmoderno, muove verso la costruzione di nuove radici, ritrova in altra veste l'ambizione modernista dello svelamento, attraverso l'arte, di ciò che parrebbe celarsi alla vista: innanzitutto, il tempo.

Crisafulli avvia il proprio percorso di ricerca all'interno dei laboratori dell'Accademia di Belle Arti di Catania alla fine degli anni Ottanta. Nel suo lavoro inizialmente prevale l'aspetto visivo-sonoro, mentre mancano attori e testo. In seguito, questa dimensione installativa convive con la danza e il teatro. A sostenerla, sia la competenza architettonica e urbanistica della formazione universitaria, sia il bisogno di andare oltre l'aspetto formale e materiale, per provare a vedere nei luoghi il potenziale immaginifico e le tracce mnestiche che le persone conservano e che il teatro ambisce a fare emergere, entrando in contatto con chi abita nei luoghi e con le loro storie sommerse: «potenze», aspetti intimi di sé che il luogo può rivelare attraverso la creazione artistica (16).

Assieme alla pratica laboratoriale, gli strumenti analitici crescono nel tempo. Gli scritti di Crisafulli ne indicano l'evoluzione concettuale, a partire da un primo saggio del 2001, rivisto nel 2008 e ulteriormente elaborato ed esteso nel volume *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato della realtà* del 2015 (17), cui oggi possiamo fare riferimento per cogliere i lineamenti di questo metodo. Nei suoi testi Crisafulli sistematizza gli elementi che partecipano alla creazione: l'assunzione del luogo come tessuto generativo della creazione; pur in presenza di un progetto a monte, il farsi dello spettacolo nel corso delle prove e nelle relazioni che prendono vita sul posto; la struttura drammaturgica di tipo poetico, e non narrativo; la ricerca della partitura attoriale nel «luogo» e nelle sue relazioni interne; la definizione di luce, suono e delle tecnologie in relazione al sito; la previsione del ruolo del pubblico quale componente sostanziale e costitutiva del «nuovo luogo» creato dallo spettacolo (18).

Alla realizzazione dell'impianto di uno spettacolo di teatro dei luoghi concorrono:

— Quantità di legami sotterranei, relazioni, associazioni, combinazioni, riferimenti, anticipi, ritorni, coincidenze, che si determinano passo dopo passo per interrelazioni, sedimentazioni, configurazioni strutturali provvisorie, che assumono gradualmente assetti precisi. Come nella musica, il risultato finale del processo è trascrivibile in una partitura. Quest'ultima ha un grado di definizione diverso da caso a caso, ed in certa misura è – fatto importante e costitutivo del fondamento relazionale di questo tipo di lavoro – aperta a variazioni, all'interno delle linee generali che il processo ha determinato (19).

La luce è un elemento particolarmente importante:

- [Essa] è quasi sempre trainante nel rapporto di scambio con le preesistenze. Non è semplicemente una luce che illumina. È una luce che instaura con il luogo un campo di tensioni e un circolo energetico (20).

Anche nel caso di spettacoli diurni, il regista tiene conto, infatti, di come cade la luce naturale in base all'ora del giorno, di come si modifica e di come incide, visivamente, «in termini di visibilità, contrasti, chiaroscuri, controluce (oltre che di riflessione, trasmissione, assorbimento), considerando anche le ombre, con le loro forme, ampiezze, posizioni nello spazio» (21).

Tanto che si rapporti con resti stratificati come i monumenti, quanto che si relazioni a luoghi dal valore storico-artistico minore, Crisafulli cerca di ricomporre in maniera fantastica le tracce del posto nell'installazione, che è sempre il frutto di una visione poetica soggettiva che sovrascrive la realtà. Parlando di siti archeologici, ricorda la distanza tra la loro monumentalità e la perdita di memoria che li trasforma in residui. Nel progetto *Lo spirito di Formia*, (1996-98), per esempio, conduce il pubblico alla tomba di Cicerone, facendolo viaggiare su un pullman al buio. Chiede e ottiene che sia spenta l'illuminazione per un tratto di strada, perciò ingenerando disorientamento negli spettatori, zittiti dall'anomalia del percorso fino alla sosta dinanzi ad una fontana da cui ammirare il monumento ridisegnato da una luce che andava a definire una figura bianca, in movimento, evocativa delle antiche icone di pietra e di un senso divino cui faceva riferimento anche un attore, avvicinandosi all'autobus con un lumicino, per recitarvi estratti del *De natura deorum* di Cicerone. L'opera teatrale non si riduce, peraltro, a questi elementi ma riguarda la definizione del contesto, l'allargamento del perimetro in cui accogliere l'azione, anche andando ad integrare il traffico, i rumori del luogo che rendono, per contrasto, più efficace la visione.

Oltre al recupero di una memoria nascosta, sottaciuta, erosa, il processo performativo agisce, pertanto, su una trasformazione dello sguardo, in quanto decostruisce l'immagine dei luoghi per farne sentire la presenza nell'eco dei suoni, nell'evocazione di gesti, canti, movimenti e storie. Nel presente vediamo, infatti, i segni che la storia ha depositato nei luoghi: la memoria non riguarda il passato ma la relazione dell'artista e degli spettatori con ciò che del tempo trascorso affiora.

- Il lavoro sulla memoria non viene svolto in una prospettiva di recupero di un presunto rapporto 'autentico' con il sito. La memoria viene intesa come un elemento di relazione attivo, operante nel qui e ora, non come un insieme di informazioni e conoscenze su un tempo andato rispetto al quale rapportarsi. Tantomeno, al quale rapportarsi nostalgicamente. La memoria è, nella preparazione del lavoro e nello spettacolo, un elemento del *presente* (22).

A partire dall'identità del luogo, la concatenazione drammaturgica degli elementi crea un teatro di poesia che non usa il testo come collante, bensì la relazione tra presente e passato, per creare un'installazione che modifica il luogo trovato. Ciò che si mostra, infine, non è la memoria dei luoghi, bensì la memoria nei luoghi. Di questa eco ritroveremo traccia anche nel TeatroNatura.

Il mondo onirico di Virgilio Sieni

Attraverso la fiaba, gli anziani parlano ai bambini di misteri incredibili, iniziandoli al potere dei simboli e portandoli in viaggio in un tempo indefinito. Anche la 'fiaba recuperata' da Virgilio Sieni incrocia più temporalità, associando tracce orali e spiritualità dell'arte, unisce il mistero dell'infanzia, l'investimento corporeo di adolescenza e prima gioventù e la consapevolezza del gesto estetico della maturità artistica in un gioco di memoria e immaginazione.

Lo spazio ritorna in questa fase coreografica come elemento primario nella costruzione drammaturgica. Dagli esordi come danza-autore, alla fine degli anni Ottanta, Sieni ha progressivamente abbandonato una concezione visivo-geometrica dello spazio, impostata sull'eredità prospettica rinascimentale, per spostarsi verso una percezione ambientale, approfondita dal 1997 al 2001 proprio nel ciclo fiabesco, che esplora location post-industriali, museali e rurali trasformandole in luoghi di passaggio di brevi rituali teatrali. Concorrono all'immaginazione creativa del coreografo le tradizioni dell'arte contemporanea (e della *land art* in particolare), il teatro per ambienti del filone analitico della post-avanguardia e l'eredità musicale di Cage. Il suo piano preparato rappresenta un ambiente sonoro modificato capace di stimolare risultati imprevedibili, cui Sieni ripensa nel ciclo fiabesco per preparare lo spazio della performance. Che si tratti di un edificio o del bosco, «ci troviamo dentro un microcosmo, uno spazio preparato», in cui gli «oggetti improvvisamente iniziano ad avere una funzione totalmente diversa da quella che hanno, semplicemente a creare un'idea narrativa altra» (23). Le figure della danza sorgono da un bisogno di prossimità, di incontro, di riscoperta attraverso la memoria dell'infanzia contenuta negli archetipi fiabeschi. La rappresentazione non si presta quindi alla frontalità, bensì invita allo stupore di una cerimonia immersiva, che spesso assume un andamento labirintico.

Il ciclo sulla fiaba cresce 'orizzontalmente' su piccoli formati che sembrano smembrare la costruzione drammaturgica e che, ricomposti in diverse varianti, scaturiscono in una cartografia di eventi. Spesso itineranti, queste cerimonie per piccoli gruppi di spettatori sfuggono «alla consueta forbice studio/spettacolo registrando come un sismografo il propagarsi del lavoro sulla fiaba, abbandonando vecchie sezioni e inglobandone di nuove a ogni tappa, senza rinunciare a comporre le diverse tessere del mosaico in una cerimonia continuamente rigenerata grazie a un processo simbiotico con i luoghi prescelti» (24). L'anomalia produttiva conferma, così, la scelta della brevità per una «drammaturgia che procede per blocchi generati da salti continui» (25) e il materiale fiabesco finisce per costituire sia «un archivio di memorie» dal quale attingere in forme che variano in base ai contesti performativi, sia una fonte drammaturgica in continua trasformazione.

Questa ricerca è avviata nel 1997 con *Studi su Cappuccetto Rosso e La regina delle nevi*, per culminare, dopo una profonda evoluzione interna, nella *Trilogia del niente*, che si conclude nel 2001. Prevalde originariamente un'«ossessione dell'abitare» (26) che illumina anche la successiva ricerca sul bosco. La costruzione del primo spazio-ambiente avviene con lo spettacolo *Anatomie* (1997), realizzato ai Cantieri della Zisa di Palermo, in cui una casa di carta ospita brevi performance all'interno di un'ampia stanza bianca:

— In fondo alla stanza c'erano due panche su cui sedevano dieci persone che, una alla volta, si alzavano, attraversavano lo spazio in silenzio, si toglievano le scarpe e infine entravano nella casina di carta, dove incontravano un danzatore che improvvisava per tre minuti su una partitura minimale: lo spazio non consentiva grandi movimenti, la qualità del movimento era parcellare... e soprattutto il rapporto uno a uno e la grande vicinanza tra spettatore e danzatore permettevano un uso dell'espressività del viso impensabile sul palcoscenico. Inoltre, per la prima volta il danzatore non si limitava a muoversi ma emetteva dei suoni che venivano amplificati fuori della casina, così gli spettatori che aspettavano il loro turno sulla panca sentivano quanto avveniva dentro la casina senza poterlo vedere (27).

In *Anatomie* non c'è ancora un chiaro riferimento alla fiaba, che caratterizza, invece, il successivo *La casina dei biscotti* (1998): una stanzetta quadrata costruita di cantuccini è la variante memorabile di una pluralità di case spesso sottodimensionate, in cui le figure gnomiche della fiaba si rintanano, accolgono gli spettatori e dietro le quali si nascondono alla loro vista. La casa è d'altro canto il cuore ospitale della prima fiaba cui Sieni si avvicina: attraverso il bosco, Cappuccetto Rosso passa dal focolare materno alla casa della nonna.

Al movimento di Cappuccetto Rosso, Sieni arriva dopo un processo di studio che passa da tavole grafiche in cui accosta le foto scattate durante una visita sul Monte Amiata. Il personaggio nasce dalla messa-in-forma del corpo, immaginandone azioni e comportamenti in questo luogo misterico: un ruscello, un rifugio nel bosco, rocce e sentieri che diventano schizzi, cui si sovrappongono foto e piccoli cappuccetti (triangoli rossi dislocati nello spazio della pagina). Ambiente, vocalità e movimento concorrono alla definizione della drammaturgia del personaggio, cui Sieni lavora inizialmente da solo, sperimentandolo la prima volta in *Sono solo* (1997), duo danzato a fianco del musicista Giovanni Tamborrino: all'interno di un quadrilatero microfonato, si muove ed emette versi che vengono amplificati fino a mutare di sonorità. Dai tentativi individuali a quelli con la compagnia il passaggio è, tuttavia, quasi immediato e comporta lo studio della motricità di un corpo con cappuccio rosso e vestito atillato, che ciascun interprete declina liberamente. Sul Monte Amiata, in *L'entrare nella porta senza nome* (1999), Cappuccetto Rosso è la prima figura che il pubblico incontra, intravedendolo sprofondato nel terreno fino alle ginocchia durante un percorso nel buio boschivo:

— Il suo aspetto, nient'affatto rassicurante, è quello di uno gnomo dallo sguardo mobile e sospettoso, che, dopo l'iniziale diffidenza, comincia a scavare furiosamente intorno a sé estraendo dal suolo ossa animali – forse quelle del lupo? – e una scatolina rossa da cui fuoriescono petardi e piccoli fuochi d'artificio fatti brillare tra risate da piromane appagata (28).

Anche il percorso risponde a una precisa scelta drammaturgica. Quando realizza la prima versione di *L'entrare nella porta senza nome*, Sieni cerca un luogo con caratteristiche specifiche in cui «far percorrere al pubblico, a sua insaputa, un itinerario che [tracci] il segno dell'infinito»:

— Dovevano esserci due casine (quelle adoperate come depositi di attrezzi o carbonaie) e, ai margini del bosco, una collinetta su cui poter salire agevolmente per osservare una radura dall'alto. [...] Volevo che il pubblico avesse l'impressione di dover superare una prova, proprio come succede in

un rito d'iniziazione. Per questo era necessario che gli spettatori perdessero il senso dell'orientamento, che si sentissero smarriti per poi ritrovare, alla fine del percorso, i propri punti di riferimento: volevo che sperimentassero la dimensione infinita di un luogo finito (29).

Sfruttando il rapporto tra buio e luce, Sieni orienta l'attenzione sulle azioni prossime e riduce la percezione soggettiva del sentiero calcato, favorendo spostamenti e sbalzi del punto di vista, uno schiacciamento e un avvicinamento della prospettiva che, nel complesso, fanno perdere il senso del luogo. La performance instaura un dialogo con il singolo spettatore nel momento in cui la danza e il gioco di luci intervengono a trasformare il bosco in spazio onirico: partecipe assieme ad altri di una cerimonia, egli è tuttavia spinto a scavare nel non-luogo della mente e della propria memoria, in cui i personaggi fiabeschi affiorano simili a un'eco o a un residuo, a ciò che resta del tempo remoto dell'infanzia. Come velati dalla membrana deformante del sogno, essi si mostrano tra luci e ombre, ricordando le pitture di Bacon o certe figure di David Lynch. Sono fantasmi cui Sieni associa varie immagini; pensa «a Lear cieco, perso nel bosco e straziato dalla bufera, a Joseph Beuys, caduto dall'aereo in Siberia e cosperso di grasso dagli sciamani, e al Jacques Tati delle *Vacanze di Monsieur Hulot*, capace di costruire un grande affresco con gesti banali» (30). Nei suoi appunti, stesi per la replica di Riparbella (2000) di *L'entrare nella porta senza nome*, il coreografo racconta di essersi dedicato alla «costruzione di un mondo fantasmagorico» che descrive come «uno spazio rinnovato, mnemonico, dell'emozione e della domanda», dicendo in seguito che il bosco gli appare ed è usato come «luogo trasfigurante della memoria» (31). Le note per la replica dell'Arcidosso, che di tutti i luoghi è quello che maggiormente si presta alla concezione originaria di questo spettacolo, insistono proprio su quest'aspetto:

— Non si tratta di una delimitazione, ma di accadimenti che segnano una linea irricognoscibile che affiora dopo, nella memoria, come l'animale, il 'ciucco', straziante e stonato urlo, melodia raggianti che si associa perfettamente allo smarrimento che il nostro senso di orientamento ci impone di fronte al bosco notturno. Qui la motricità si fa di ascolti, assestamenti e recuperi: [...] un piano sequenza basato su recuperi di memoria, di immagini che 'un giorno avrei voluto vedere', magari nascosto senza essere osservato, come una sfocatura improvvisa, un meraviglioso alone indefinito nel fuoco dell'immagine (32).

La stessa definizione di replica è perciò imprecisa, in quanto gli eventi performativi sono sempre ripensati in base alla morfologia naturale del bosco, del quale sfruttano incavi, rifugi e cassette, con un intervento minimo, consistente principalmente nello scavo di piccole tane (moduli animali di 'abitazione') e nell'apertura di esili sentieri.

I motivi della casa e del bosco s'intrecciano, perciò, mostrando di essere l'uno l'altra faccia dell'altro. Nella versione di *L'entrare nella porta senza nome* realizzata nel castagneto del Monte Amiata allo spettatore non è dato entrare nella casa di pietra che, all'ingresso di una danzatrice, si colora di toni rossastri, mentre un lamento allude a una trasformazione dolorosa che accade al suo interno, come un rito iniziatico vietato all'estraneo, costretto fuori da una dimora che diventa ora punto focale e soggetto misterico della narrazione. Similmente, la zolla di terra in cui era incastrato Cappuccetto Rosso, emergendo

dal suolo dalla vita in su, ritorna nella labirintica realizzazione per interni di *Fulgor*, presentata al Palazzo delle Papesse di Siena nel 2000, in cui compare ora anche una stanza della malattia dal linoleum e dalle pareti bianche, che prelude al decadimento dei personaggi fiabeschi della *Trilogia del Niente*. Oltre il bosco, il biancore lunare appare, dunque, come ingannevole miraggio. Così in *Fulgor* (2000) avviene un passaggio dal boschetto, non alla luce, bensì al pallore della malattia. Nel successivo *Jolly Round is Hamlet* (2001), i personaggi sono ormai come topi, costretti a passare da una porticina-feritoia per entrare e uscire dallo spazio scenico: un'accecante sala di rianimazione in cui si susseguono i round di un'unica, grande allucinazione.

Lo spaesamento costituisce, dunque, uno sviluppo del percorso che, all'avanzare del ciclo fiabesco, segue sempre più una struttura modulare: lo spettatore non sa dove finisce il proprio viaggio e, come in un labirinto, ignora lo sbocco, prendendo coscienza del proprio cammino a ogni singolo passo. Nel passaggio a questa forma di itinerario o, piuttosto, di *mappatura performativa*, Sieni resuscita il fascino segreto del raccontafiabe, alludendo ancora una volta alla natura orale del racconto. Fa riferimento a *Gli imperdonabili* di Cristina Campo, in cui l'autrice menziona la differenza tra il cantastorie, che si esibiva in piazza, e il raccontafiabe che in Toscana passava di casa in casa e cui era riservato il centro del focolare domestico.

— I bambini se lo raffiguravano volentieri con un sacco pieno di parole, in tutto simile al sacco del Sonno dispensatore di sogni. Per secoli si crearono leggende sul raccontafiabe che non ha più (o non vuol più raccontare) fiabe: dono celeste, sempre revocabile (33).

Nel 1999, nello spettacolo *Kay e Gerda nella Regina delle nevi / Azioni su Cappuccetto Rosso*, presentato al Teatro Ponchielli di Cremona, il pubblico incontra Sieni nel foyer nelle vesti di un Soldatino di stagno che, appoggiato a una baionetta, avanza su una gamba sola. Quando un grande lampadario di cristallo s'illumina, egli si approssima ad un modellino degli spazi che il pubblico attraverserà durante lo spettacolo:

— Agitando la baionetta e producendo suoni di uccelli e rumori di rami spezzati, il Soldatino illustra a suo modo il percorso che gli spettatori dovranno compiere, alternando alla descrizione azioni fisiche deliranti, fino a invitare il pubblico a seguirlo in platea (34).

Il Soldatino non è tanto un personaggio, quanto un accompagnatore che, però, non si limita a condurre il pubblico dentro al rito, ma anticipa quanto avverrà, trasportandolo dentro la dimensione sognante dei paesaggi fiabeschi. In questo spettacolo compare anche, per la prima volta, la parola 'Fulgor', usata come sottotitolo e che evoca sia una luce momentanea e improvvisa (una sorta di illuminazione), sia un ricordo personale di Sieni: il cinema Fulgor in cui da adolescente vedeva i film di Bruce Lee, pensando a quel luogo come «sacro e allo stesso tempo popolare» (35).

Complessivamente, il linguaggio è diverso per gli artisti di teatro e di danza citati, ma una sacralità laica permea tutte le ricerche, che affondano nel mito, nella fiaba, nella memoria, che sanciscono il senso della perdita e invocano un incontro umano, seppure all'interno dell'artificio teatrale: che sia dentro un teatro, nelle città o in natura non cambia la condensazione di segni che avvolgono lo spettatore, che lo chiamano a vedere quel che resta di un passato

di cui si avverte l'eco. Dai labirinti di Sieni, come dalla metamorfosi de *Le città invisibili* e dalla drammaturgia dei luoghi di Crisafulli, traspare l'humus nostalgico del tempo e l'allusione a una trasformazione indotta dal rito teatrale. Siamo lontani dalla ricerca di una cultura re-esistente che aveva animato gli artisti degli anni Settanta ad andare incontro alle comunità isolate e periferiche, in cui ritrovare i resti di una cultura perduta: l'Angelo della Storia si è voltato e, ad occhi chiusi, avanza portandosi dentro le rovine, per immaginare e costruire una nuova memoria per sé e per gli altri.



Note

- 1 Marco De Marinis, *In cerca dell'attore*, cit., p. 32.
- 2 Elio Satti, *Antropologia del movimento e forme urbane*, cit., p. 143.
- 3 Questa giustapposizione temporale è una delle caratteristiche delle eterotopie descritte da Michel Foucault. Cfr. Id., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, cit.
- 4 Mike Pearson, *Site-specific Performance*, cit., p. 43.
- 5 La città selvatica è stata definita dall'architetta paesaggista Annalisa Metta come «un mostro che allerta e attrae, perché sovverte l'isofismo del nostro habitat, popolato da esseri umani e loro derivati, e scommette un nuovo diverso posizionamento che ammette condizioni di esistenza inclusive e multispecifiche». (Annalisa Metta, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, Roma, DeriveApprodi, 2022, p. 13). Cfr. Incontro tra Fabrizio Favale e Annalisa Metta, in *Dall'aula alla città*, a cura di Massimo Carosi e Rossella Mazzaglia, ciclo di webinar prodotto dal Festival Danza Urbana in collaborazione con La Soffitta, Università di Bologna, 23 aprile 2021.
- 6 Il progetto è stato curato da chi scrive, ma deve moltissimo a tutti coloro che vi hanno contribuito. È stato sostenuto dall'Ateneo di Messina all'interno di una collaborazione con il gruppo Altre Velocità, come tappa del progetto nazionale *Crescere nell'Assurdo* diretto dall'associazione culturale bolognese. Cfr. Rossella Mazzaglia, *Transito performativo*, in Rossella Mazzaglia, Lorenzo Donati (a cura di), *Crescere nell'Assurdo. Uno Sguardo allo Stretto*, Torino, Academia University Press, 2018, pp. 77-78.
- 7 Francesco Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006, p. 126.
- 8 Michel Foucault, *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, cit., pp. 23-24.
- 9 Ricostruiamo brevemente questa progettualità a partire dalle fonti pubblicate nel già citato *Teatri luoghi città* (a cura di Raimondo Guarino), compreso il racconto di Pino Di Buduo dell'edizione di Londrina, la prima realizzata in America Latina nel 2000 (pp. 87-101); dall'esile volume di Alessandro Izzi, *La certezza del ritorno. Viaggio tra le Città invisibili del Teatro Potlach*, Viareggio (Lu), Giovane Holden Edizioni, 2018, che racconta la riedizione dello spettacolo a Fara Sabina nel 2016; dal saggio di Vincenzo Sansone, *Città Invisibili of Teatro Potlach. A Journey to Rediscover our Cultural Heritage*, IGI Global, 2017, pp. 536-61, che riporta anche l'esperienza di collaborazione al progetto, e per un confronto con un'edizione realizzata negli Stati Uniti, Deborah Saivetz, 'What Counts is the Landscape': the Making of Pino Di Buduo's "Invisible Cities", in «New Theatre Quarterly», 16 (1), 2009, pp. 50-64.
- 10 Pino Di Buduo, in Pino Di Buduo, Raimondo Guarino, *Conversazione sul progetto "Città invisibili"*, in Raimondo Guarino (a cura di), *Teatro Luoghi Città*, cit., p. 109.
- 11 Deborah Saivetz, "What Counts is the Landscape", cit., p. 56.
- 12 Alessandro Izzi, *La certezza del ritorno*, cit., p. 24-25.
- 13 Ivi, p. 22.
- 14 Raimondo Guarino, in Carla Di Donato (a cura di), *Conversazione sul progetto "Città invisibili"*, cit., p. 118.
- 15 Fabrizio Crisafulli in Patrizia Mania, Brunella Velardi (a cura di), "Doppio Movimento" di Fabrizio Crisafulli, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2020, p. 32.
- 16 Cfr. Vittoria Biasi (a cura di), *L'esperienza di Formia. Intervista a Fabrizio Crisafulli*, in Raimondo Guarino (a cura di), *Teatro dei luoghi. Il teatro come luogo e l'esperienza di Formia (1996-98)*, Roma, G.A.T.D., 1998, p. 66.
- 17 Fabrizio Crisafulli, *Teatro dei luoghi: che cos'è?*, in «Teatro e Storia», 15 (22), 2001, pp. 427-36; Fabrizio Crisafulli, *Teatro dei luoghi. Riflessioni a partire dalla pratica*, in Raimondo Guarino (a cura di), *Teatri luoghi città*, cit., pp. 121-58; Fabrizio Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, cit.
- 18 Fabrizio Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, cit., p. 20.
- 19 Ivi, p. 67.
- 20 Fabrizio Crisafulli in Patrizia Mania, Brunella Velardi (a cura di), "Doppio Movimento" di Fabrizio Crisafulli, cit., p. 36.
- 21 Ivi.
- 22 Fabrizio Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, cit., p. 53. Cfr. anche *Luogo, Corpo, Luce. Il teatro di Fabrizio Crisafulli. Venti anni di ricerca 1991-2011, 2016*, visibile sul canale Youtube di Artidigiland.
- 23 Virgilio Sieni, intervista inedita di Silvia Fanti (Arcidosso, luglio 1999), conservata presso l'archivio personale di Virgilio Sieni, CANGO, Firenze. In questo paragrafo si rielabora un estratto del libro Rossella Mazzaglia, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Spoleto, Editoria e Spettacolo, 2015.
- 24 Andrea Nanni, *La grammatica organica della fiaba*, in Id. (a cura di), *L'Anatomia della fiaba*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 11.
- 25 Ivi, p. 81.
- 26 Virgilio Sieni in Andra Nanni (a cura di), *Anatomia della fiaba*, cit., p. 63.
- 27 Ivi, pp. 42-43.
- 28 Andrea Nanni, *Nel bosco Cappuccetto Rosso abbraccia il lupo cattivo*, «Il Giornale», 3 agosto 1999.
- 29 Virgilio Sieni in Andrea Nanni (a cura di), *Anatomia della fiaba*, cit., p. 77.
- 30 Ivi, p. 79.
- 31 Virgilio Sieni, appunti inediti conservati presso l'archivio personale di Virgilio Sieni, CANGO.
- 32 Virgilio Sieni, Arcidosso. "Lentrare nella porta senza nome", appunti conservati presso l'archivio personale di Virgilio Sieni, CANGO, Firenze.
- 33 Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 16.
- 34 Virgilio Sieni in Andrea Nanni (a cura di), *Anatomia della fiaba*, cit., p. 72.
- 35 Ivi, p. 75.



L'amicizia con la natura

La perdita di memoria contro cui il teatro dei luoghi resiste coincide con la diffusa consapevolezza di un cambiamento socio-economico e culturale che accende il dibattito dalla seconda metà degli anni Ottanta: la globalizzazione. Studiosi di vari ambiti disciplinari osservano gli effetti su scala mondiale del libero mercato, la compressione spazio-temporale indotta dai flussi informativo-telematici, l'omologazione generata dai mass media, che rende palpabile l'idea esposta negli anni Sessanta da Marshall McLuhan della nascita di un villaggio globale. La città diventa il luogo simbolico del flusso postmoderno. L'immaginario consumistico se ne impossessa, assieme alla seduzione della trasgressione in questi anni raccontata, in Italia, per esempio da Pier Vittorio Tondelli: illusioni e divertimento convivono con l'anonimato e la disseminazione di modi e costumi che travalicano confini e comunità. Contemporaneamente, si sviluppano processi inversi di tribalizzazione, di radicalizzazione della differenza sulla base del recupero di tradizioni premoderne, di localismi.

— [Anche] i teatri che agiscono in ambiente naturale si schierano decisamente dalla parte del locale: non un locale inteso difensivamente come luogo natio ma piuttosto... interpretato nella sua differenzialità e alterità: un locale che va abitato, esplorato, studiato, sviluppandovi un senso di appartenenza, avendo la presunzione di riuscire, artisticamente, a captare e magari risvegliare il suo *genius loci* (1).

In questo contesto, l'ambiente rurale ritorna a indicare un polo dell'abitare opposto alla città, che – nonostante il ritardo nei processi di industrializzazione rispetto al Nord Europa – dal Secondo dopoguerra è diventata anche in Italia simbolo dell'accentramento del potere e dell'alienazione delle relazioni umane. Come nota Roberta Gandolfi, tra le prime studiose a interessarsi in maniera sistematica dell'«arcipelago dei teatri che agiscono in ambiente naturale» (2), negli anni Novanta prevale ancora la contrapposizione tra città e natura. Potremmo dire che permane invariata l'endiadi (in parte ideologica) che aveva allontanato dai centri urbani gli artisti dei primi anni Settanta. Non si contrappongono più centro e periferia, secondo una gerarchia implicita connessa al dominio culturale ed economico degli agglomerati urbani, bensì due modelli di vita alternativi: l'ambiente naturale, prima associato alla povertà della vita agraria di un paese di recente industrializzazione, diventa il contraltare scelto e ricercato alla vita moderna, il luogo dove recuperare un modo sostenibile di stare a contatto con la natura (selvatica o parzialmente antropizzata) e, in un secondo momento, con le comunità di abitanti, abbandonati i modelli consumistici e i ritmi frenetici delle città. Si attiva, così, un processo culturale che rigenera dal basso zone che nella seconda metà del Novecento avevano subito un progressivo depauperamento, già avvertito da Scabia negli anni Settanta quando, recatosi con gli studenti universitari sull'Appennino tosco-emiliano e nei piccoli borghi, vi aveva ritrovato una collettività distrutta, corrosa dall'atomizzazione dei rapporti e dall'isolamento indotto dalla televisione (fatta eccezione per quei centri dove ancora, al tempo, resisteva la lotta e il tentativo di rivendicazione sociale, economica e culturale). Spostandosi in spazi rurali, boschivi e selvatici, i processi teatrali riattivano una relazione con la natura che contrasta la visione moderna anche da una prospettiva strettamente artistica. La cultura umanistica ha infatti separato

l'essere umano dal mondo e dalle altre creature viventi, proponendo un'idea di natura idealmente incontaminata e, per questo, solitamente contemplata: la prospettiva e l'inquadratura del paesaggio entro una cornice di sguardo rispecchiano questa comprensione del rapporto essere umano-mondo e ispirano un'idea di spettacolarità antropocentrica. Il teatro che entra nell'ambiente naturale a fine Novecento rimette in discussione questa visione, mentre propone un'alternativa alle abitudini di vita contemporanee:

— Le cose più importanti che ci accadono, quelle che coinvolgono più da vicino, generalmente non contemplano un paesaggio. Per noi tutto succede nelle case, negli uffici, in posti chiusi o in strade sbarrate da palazzi in cui lo sguardo raramente può spaziare. Quando pensiamo al paesaggio, sentiamo che è qualcosa di un po' estraneo, fuori di noi, lontano. Forse è un luogo nel quale andare per riposarsi, per staccare dal lavoro, qualcosa di fronte al quale il nostro senso estetico, il nostro bisogno di bellezza si sente appagato, come sentirsi dentro a un quadro! (3)

Non mancano, comunque, precedenti storici di questa tendenza. Alla ricerca di una genealogia del lavoro di Sista Bramini, Gandolfi individua il teatro simbolista, i Pastoral Players, composti da attori, poeti e letterati a fine Ottocento attorno a Londra; la danza in natura di Isadora Duncan, cui corrisponde in Europa la comunità raccolta attorno a Rudolf Laban a Monte Verità. Questi esempi illustrano forme e generi distinti, uniti dal bisogno di diversità rispetto alla società, oltreché all'arte coeva. Per la danza, per esempio, calarsi nella situazione immersiva degli ambienti naturali – densi di stimoli tattili, olfattivi e uditivi, oltreché visivi – è un modo per ridare spessore alla corporeità, per sondare la plasticità e volumetria dei corpi (nei primi del Novecento) e le armonie con il cosmo (per esempio, per la Duncan) e, poi, per comprenderne la permeabilità (con Anna Halprin) e le qualità fisiche, progressivamente intese nel loro divenire; per riscoprire, infine, la propria capacità di ergersi in piedi, camminare, rotolare, muoversi in simbiosi con il fluire del mondo (4). Il teatro associa questa ricerca percettiva alla drammatizzazione dei luoghi, che comporta anche l'affondo nelle memorie, come nel teatro dei luoghi con cui condivide alcuni tratti culturali, pur portando avanti in maniera più decisa la scelta della povertà tecnologica.

La crescente consapevolezza ecologista ha prodotto una crescita di questi percorsi, generando un arcipelago di esperienze tra loro distanti, ma affini, che negli ultimi anni hanno iniziato a parlarsi, a sostenersi attraverso discorsi, festival di teatro all'aperto e percorsi di formazione: la trasmissione del sapere indica una maturità raggiunta, assieme alle potenzialità della disseminazione già in atto (5). Piuttosto che provare una mappatura, osserviamo due esempi che consentono di cogliere i fili sommersi di una storia sorta sulla scia della seconda riforma teatrale e rinnovatasi nelle forme produttive, di ricerca e nella costruzione sia dello spazio scenico da una prospettiva paesaggistica, sia di una casa-luogo che accoglie la creazione artistica all'interno di una visione ecologica ed etica del fare teatro. Osserviamo, principalmente, O Thiasos TeatroNatura e il Teatro delle Ariette.

O Thiasos TeatroNatura: teatro di ricerca e di repertorio

La tradizione del teatro fisico incontra l'afflato pedagogico che attraversa il Movimento di Cooperazione Educativa nel teatro in natura. La volontà di rinnovare la creatività individuale nel sociale che aveva dato linfa all'animazione teatrale nei primi anni Settanta riaffiora nell'esperienza della Casa Laboratorio di Cenci, ad Amelia, in Umbria. Nel 1980, un maestro di scuola elementare d'eccezione, teatrante e scrittore, Franco Lorenzoni, accoglie in questa dimora aperta ai giovani, ad artisti e intellettuali, l'eredità viva del Teatro delle Sorgenti. Sista Bramini vi svolge alcuni laboratori dal 1978 e lì crea, nel 1988, la compagnia O Thiasos Teatro e Natura, poi detta Teatro-Natura e ancora, in ultimo, O Thiasos TeatroNatura, una variazione nominale che sottolinea il *continuum* natura-cultura del teatro e ne esprime la simbiosi (non solo, quindi, la congiunzione, né tantomeno una dialettica tra termini distinti) (6).

Sista Bramini scopre il Teatro delle Sorgenti di Grotowski nel 1982, nell'occasione delle lezioni universitarie tenute dal maestro alla Sapienza di Roma. Ne segue l'insegnamento a Cenci, dove incontra il colombiano Jairo Cuesta, tra i principali collaboratori del regista polacco. Va in seguito a Volterra, ritrovandone la proposta nelle sperimentazioni del Gruppo L'Avventura, ma è soprattutto con Cuesta che approfondisce la conoscenza del Teatro delle Sorgenti. Con lui recita in alcuni spettacoli, prima di provarsi nelle vesti di regista. Del Teatro delle Sorgenti esperisce, quindi, le tecniche in prima persona, pratiche sfuggibili alla descrizione, eppure ancorate su precisi perni, come già ricordato e come ribadisce Sista: in particolare, l'essere drammatiche ed ecologiche, «nel senso umano di questa parola».

— Per 'drammatiche' Grotowski intendeva dire: relazionate all'organismo in azione, all'impulso, all'organicità; possiamo chiamarle 'tecniche dell'azione'. E per 'ecologiche' intendeva che fossero relazionate alle forze della vita, a quello che possiamo chiamare «il mondo vivo» (7).

Provando ad approfondire la comprensione di questa esperienza, Bramini nota la difficoltà di ricostruire una storia che tenga assieme il valore etico personale e quello condiviso della proposta culturale. Li amalgamiamo, rileggendone il percorso, attorno a un'unica tensione etica trasversale, come quell'«insieme di relazioni, intensità e forze» restrittive e affermative che compongono la trama della soggettività: «l'etica è una prassi che prende le mosse dalla produzione di conoscenze» (8), ricercate ora nella percezione incarnata, senza filtri, dell'incontro con la natura.

Nel Teatro delle Fonti, l'esplorazione evolve secondo un approccio pragmatico con cui i partecipanti esplorano, nel silenzio, il proprio essere nel corpo, con gli altri e nell'ambiente aperto e imprevedibile di cielo e terra; le domande di senso restano mute, se non per le intime risposte che ciascuno sa darvi. La studiosa (perché è in questo ruolo che la ritroviamo nel 1995) coincide, perciò, con l'artista e la persona quando, in conclusione a un tentativo di restituzione scritta, si chiede:

— Da dove partire per l'individuazione dei punti di connessione reali tra persone di culture diverse che permettano la scoperta di un senso pieno del vivere in una pluralità di esseri umani? Come orientarsi per un rinnovato rapporto con la natura che tenga conto dell'offesa che essa subisce e sia in grado di ascoltare, custodire e fecondare la nascita di una reale coscienza ecologica? Come nutrire

il proprio, irripetibile rapporto con la realtà in modo da lasciare aperta, viva e bruciante la domanda sul mistero del senso di essere al mondo? (9)

Un passo dopo l'altro, le domande si rinnovano secondo una via soggettiva e collettiva, cercando risposte nell'organicità del corpo, nell'incontro poetico con i luoghi, nell'affondo nella loro morfologia, nella convivenza con gli esseri che li abitano e, infine, nella ri-territorializzazione simbolica della scrittura scenica, tra luogo, corpo e racconto.

Lo «spazio scenico è anche la mia presenza dotata di corpo» (10), dice Sista Bramini, per ricordare la reattività che si sprigiona nell'adesione mimetica al luogo. Alla duttilità necessaria a muoversi nello spazio aperto si arriva con la fatica di esercizi fisici e spirituali di tradizioni affini. Entra il training di Grotowski con l'eredità tramandata dai suoi attori e collaboratori (quali Rena Mirecka ed Ewa Benesz), lo yoga, il metodo Feldenkrais, il canto corale di origine italiana ed est-europea, tra risuonatori e respiro. Prima che si affaccino i personaggi, la postura educa il corpo sul piano pre-espressivo per avvicinare l'intenzione del gesto all'azione. Anche la camminata insegna la responsabilità:

- *esplorativa*, a caccia di luoghi, suoni e scorci;
- *silenziosa*, in ascolto del luogo e delle variazioni di equilibrio, peso e dinamiche di movimento del corpo lungo lo stesso tragitto più volte ripetuto, in orari diversi del giorno;
- *senza meta*, continuativa e ritmata per allenare la tenuta dell'attenzione;
- *come tecnica personale*, svolta dalle attrici per prepararsi all'esibizione;
- *del cacciatore*, con lo sguardo lontano e la testa che scruta autonomamente dai piedi (liberi dal dominio della vista, mentre il corpo si riallinea al passo, perché ormai flessibile e allenato);
- *notturna*;
- *sulle pietre a piedi nudi*. Ascoltarsi e ascoltare diventano i due poli di uno spettro percettivo in cui il corpo è plasmato dall'ambiente fisico e sonoro: cicale, uccelli, fruscii, vento... tutto diventa materia di lavoro.

L'identificazione dei luoghi più idonei a risuonare della narrazione e la ricerca della presenza del personaggio passano, nuovamente, da una percezione incarnata della regista-performer, che «si pone al cospetto di una montagna, entra in una valle, in un bosco, costeggia un sentiero tra i campi, sbuca in un pascolo montano e lo attraversa; teatralmente lo ascolta, lo interroga, lo sollecita» per venirne a sua volta ascoltata, interrogata e sollecitata (11). Prima dell'elaborazione simbolica, l'adesione somatica del corpo alla natura prova a sconfiggerne l'estraneità, ad esplorarne le qualità materiche: dall'alterità di pietre, alberi, suolo e acqua, alla mimesi, le ore di training forgiavano la capacità dell'attrice di stare e aderire alle esigenze del luogo, la sua disponibilità ad esserne amica: un 'corpo danzante' si mostra senza codici o virtuosismi (12).

Quello spazio che l'attore professionista può considerare come un vuoto da riempire, contando sulla propria presenza in sala o sul palco, ora diventa un agente attivo che modella il corpo delle attrici. Prima di essere composto da elementi riconoscibili, come monti, alberi, prati, ecc., il luogo si mostra nelle sue molteplici qualità: è aperto o chiuso, concavo o convesso, friabile o solido, luminoso o buio... le sensazioni anticipano l'affettività e l'emozionalità, producono una reciprocità tra elementi naturali e culturali che, progressivamente, dall'indagine sul livello pre-espressivo muove verso

la drammatizzazione: la «struttura teatrale scelta diviene lo strumento vivo, l'organon per agire l'incontro con il luogo» (13).

Non solo teatro di ricerca, ma anche teatro di repertorio, il TeatroNatura lavora sui testi del teatro moderno e antico. Torna la rappresentazione della perdita di senso di un mondo che, tra sonno e veglia, sera e mattina, scorre senza slancio vitale nelle parole di Samuel Beckett: con i suoi personaggi si confronta Sista Bramini da attrice in *Giorni felici*, nel 1989 diretto da Cuesta, e poi dirige a sua volta *Aspettando Godot* (1991) e *Crepuscolo* (1994), ispirato anch'esso all'opera dello scrittore irlandese. Si prova in una drammaturgia originale per *Viaggio da Har a Tar* (1995) (14) e da attrice partecipa ad opere dominate dal canto corale, per la regia da Francesca Ferri (così *All'arie all'arie* del 1997 e *Pentesilea*, nel 1998). Ma sente la necessità di ancorare la costruzione degli spettacoli a un universo immaginifico premoderno, dove l'individuo è parte del fluire del cosmo e delle sue dinamiche generatrici: si approssima, così, al mito.

La drammaturgia del teatro moderno, fatta di luoghi chiusi, di case, di salotti e di stanze non consente, infatti, di esplorare appieno le potenzialità degli spazi aperti, a differenza della mitologia greca e romana, in cui il rapporto con la natura è costante, come la continuità tra vegetale, animale e umano (particolarmente nelle *Metamorfosi* di Ovidio). Attraverso azione fisica, canto e narrazione, Sista cerca di fare rivivere la memoria orale del racconto, del mito reiventato nel divenire delle trasformazioni di cui anche l'essere umano è parte e la natura è testimone: contro la cornice/sguardo/ragione che inquadra eventi e identità, fissandole in maniera astratta, «nutre il proprio rapporto con la realtà», immergendosi nelle storie mitologiche. I personaggi e i luoghi si incontrano per ridare concretezza e credibilità alla parola antica: l'avvicinarsi delle azioni evoca la ciclicità del giorno e della notte, come delle stagioni; si traduce in forme rituali e processionali, in cui l'io possa rispecchiarsi nel coro e, sul piano simbolico, nel cosmo. Le *Metamorfosi* di Ovidio ispirano diverse opere. Tra le altre, *Metamorfosi* (2002/2003), *Miti d'acqua* (2003), *InCorpiNuovi* (2005), *Miti di stelle* (2007), *Metamorfosi della Ninfa Io* (2010) (15), *Tempeste* (2014), ma anche *Numa ovvero Roma non fu fatta in un giorno* (2006), che unisce alle *Metamorfosi* altre fonti sul mito classico.

Metamorfosi dura quasi tre ore e mezzo e si sviluppa attraverso racconti inanellati, che inizialmente richiedono molti interpreti: le nove attrici e i quattro attori di un laboratorio di un anno e di cui l'esito viaggia per un'estate intera. L'impossibilità di continuare con una compagnia così ampia, per ragioni di sostenibilità economica, e l'esigenza di rivederne dei passaggi, porta a una scrematura e alla contrazione del gruppo a sette attrici. Lo spettacolo si sviluppa in maniera itinerante: il pubblico segue la storia della Ninfa trasformata in vacca e, infine, nella dea Iside; lungo il cammino incontra gli altri personaggi della storia, che appaiono e scompaiono tra gli anfratti, la vegetazione e nelle soste del percorso. Nella versione di sole donne, Sista incarna Argo, narratore e personaggio. Tra le altre tecniche, dai mezzi trampoli, indossati mani e piedi dalla ninfa e utilizzati, per elevarsi, da Argo e Mercurio, traspare il retaggio del teatro di strada e l'ispirazione campestre. Sono, infatti, uno strumento tradizionalmente utilizzato dai pastori per attraversare i guadi. Il pubblico di TeatroNatura cambia sulla base della sostenibilità ambientale e teatrale del luogo specifico rispetto ai numeri ammessi allo spettacolo, per

consentire a tutti i presenti di vedere le azioni. Rispetto alla sua funzione, lo spettatore può essere calato dentro la storia con un ruolo drammaturgico o partecipare in maniera silenziosa, restando in ascolto del proprio corpo, della postura e del ritmo scandito dall'avanzare nel coro e nell'ambiente:

— Lo spettatore attraversa sentieri, prati, tratti di bosco in silenzio: può lasciarsi trasportare dal gruppo e restare indisturbato con i suoi soliti pensieri poi invece approfittarne, *scavalcare il muro*, aprirsi curioso all'ignoto della percezione. Che significa ascoltare, guardare, a volte inaspettatamente *ricordare*, sentirsi *dentro un mondo* e attenderne le apparizioni? (16)

Nelle *Metamorfosi*, il pubblico è chiamato a 'trasformarsi' in figura del dramma, nelle pecore che Mercurio porta con sé per fingersi un pastore agli occhi di Argo e liberare la ninfa che tiene imprigionata nel corpo di vacca. A un suo cenno, gli spettatori belano come una mandria di pecore. Anche il canto e gli strumenti musicali riempiono lo spazio dello spettacolo: tra le valli risuona il flauto di pan di Mercurio e, in seguito, il madrigale delle sorelle che lamentano la sorte della ninfa, quando la scorgono vicino a un fiume, aggiungendo lirismo all'opera che aveva incontrato, in Argo, un personaggio grottesco dai toni comici.

— I piani della storia sono molti: una trama semplice, godibile anche da bambini; poi la natura e il paesaggio che si attraversa rendono tutto più poetico, non puerile; uno spessore del tempo dato dal mito. Il contesto naturale unifica registri diversi, per cui si può passare da un registro carnale a uno più elegiaco (17).

Per quanto ogni spettacolo necessiti di un processo distinto in base alle caratteristiche del luogo e alla storia, possiamo individuare alcune costanti a partire dalla documentazione sul progetto *Mila di Codra*, ispirato a *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio e raccontato in *Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto 'Mila di Codra'* a cura di Maia Borrelli: anche in questo caso dal corpo, dall'improvvisazione e dalle parole adottate dagli attori per entrare nelle situazioni previste dal dramma si procede al recupero del testo, per l'occasione asciugato tramite l'adattamento di Dacia Maraini e investito di nuovi significati, più contemporanei.

Pensata per Eleonora Duse, *Mila di Codra* è rappresentata la prima volta al Teatro Lirico di Milano il 3 marzo 1904. Il dramma racconta la storia di Mila, figlia del mago Iorio, da tutti scacciata perché considerata una peccatrice e infine uccisa in un rogo, quando si sacrifica per salvare l'amato. La concezione del dramma è visiva e procede per quadri, ambientati proprio in Abruzzo, terra in cui Sista Bramini cerca di ridargli vita, a partire dal senso di autenticità che il luogo può suscitare anche dinanzi a una parola distante dalla sensibilità contemporanea, come quella di D'Annunzio, e a un ruolo femminile rivisitabile. Bramini ne racconta il processo: «in un primo momento, durante le prove in sala, furono individuati nel testo, scena per scena, le situazioni, i nodi drammaturgici, il carattere dei personaggi e le relazioni tra loro», cui seguirono le improvvisazioni di attrici e attori senza il testo di D'Annunzio, a parole proprie, per arrivare a definire la partitura fisica più rispondente all'opera iniziale, mentre in altri momenti, le prove riguardarono improvvisazioni di danza libera volte a definire la qualità di presenza dei personaggi all'interno dell'intreccio, su un sottofondo sonoro che potesse facilitare ritmo e coinvolgimento emozionale (in questo caso, la *Sagra della primavera* di Stravinskij), diverso dai canti poi

associati al percorso, derivanti da una ricerca parallela. Solo nell'incontro con il territorio e una volta trovata la qualità teatrale dei personaggi, la parola di D'Annunzio torna a farsi corpo in relazione al luogo, attraverso un periodo di permanenza e studio in loco.

Il rapporto tra l'oggetto del dramma e la soggettività creativa dell'attore è ridisegnato in questa fase sul piano percettivo e affettivo: l'ambiente attiva memorie e impone soluzioni funzionali ad accrescere ulteriormente la ricerca sui personaggi, attingendo da lontani retaggi culturali, dagli archetipi e dai miti sopiti che popolano l'immaginario dei luoghi. Rispetto alla concezione del paesaggio, la scrittura scenica produce una dialettica irrisolta: l'ambiente sfugge al controllo razionale attraverso stimoli somatici e percettivi, ma è riportato alla cornice simbolica del dramma umano.

— Il *Paesaggio* realmente attraversato è un personaggio del dramma, non sopporta di essere trattato come scenario inerte, perché è vivo, creativo e si fa volentieri co-protagonista e co-autore sprigionando in ogni spettacolo nuove interpretazioni o, secondo le sue caratteristiche morfologiche e culturali, aprendolo ad aspetti particolari della messa in scena (18).

Paesaggio è in corsivo e con la maiuscola per «sottolineare il ruolo di Personaggio che il luogo incarna» (19), come fosse esso stesso un soggetto del dramma che dialoga anche con lo spettatore, affinché questi possa rivedersi in esso, arrivare a comprenderlo «come manifestazione di sé, della propria cultura, del proprio modo di rapportarsi con i propri spazi vitali, fino a percepirne l'atmosfera e ad avvertire in esso la presenza viva dell'umano» (20).

Quando lo spettacolo viaggia, la sua articolazione interna è ridisegnata in base ai luoghi e alla possibile collaborazione degli abitanti. La prima edizione definisce trama, personaggi e filo conduttore, su cui si innescano le memorie e le caratteristiche specifiche di ogni località. *Mila di Codra* debutta, per esempio, a Frattura Vecchia di Scanno in Abruzzo, un borghetto a 1260 metri sopra il livello del mare, a lungo considerato un borgo fantasma, disabitato, dove permangono le rovine del terremoto di Avezzano del 1915. I pochi residenti hanno costruito le loro case a valle, nella sezione denominata di Frattura Nuova. Piano piano, sono diventati collaboratori dello spettacolo, fornendo oggetti del mondo agreste, costruendo parte delle scene e accogliendo il pubblico alla fine dello spettacolo con una festa e prodotti locali: il paesaggio diroccato, le rovine e le loro memorie (udite o trasposte negli oggetti di scena) hanno guidato la creazione. A Opi, invece, nella provincia dell'Aquila, l'ambientazione è un'antica masseria di cavalli che trasferisce nello spettacolo i temi e le ambientazioni della pastorizia. Questa edizione presenta anche un esempio della stratificazione sonora dello spettacolo, che è sempre specifica rispetto al sito: il passo ritmato delle lamentatrici accompagna il canto per la morte di Lazzaro, basato su canti del Sud Italia; il suono colora, inoltre, la percezione ambientale anche quando l'origine del canto è negata alla vista riecheggiando tra le valli:

— Col tratturo che passa realmente proprio lì accanto, i nitriti, i muggiti e i belati che dai campi intorno entravano a tratti nella scena, le battute del dramma si inserivano nella tradizione di una transumanza che effettivamente da quel luogo poteva dirigersi o verso la Puglia o verso Roma e acquisire [...] un significato di pellegrinaggio. Sentire proprio lassù risonare il canto dei pellegrini era anche rivivere quei valichi e quei sentieri immaginandoli quando erano davvero animati da quei viandanti (21).

Alla fine, il paesaggio vissuto nelle fasi creative e poi dal pubblico è mutato dall'azione scenica, anche in assenza di modifiche morfologiche o scenografiche significative: gli elementi dello spettacolo (compreso il luogo antropico e naturale) vi partecipano in relazione al dramma, che agisce sul piano sensorio, simbolico e affettivo. E, in ultimo, esso ricambia il dono ricevuto: non è più solo il personaggio strumentale alla creazione, ovvero un'alterità schiacciata da una proiezione antropica, bensì esonda dal perimetro del dramma, ridefinendo la soggettività di chi vi agisce e rivelandone il lato 'selvatico':

— Quando si rimuove la frontiera tra il dentro e il fuori, quando il dentro e il fuori si costituiscono come poli, e c'è permeabilità fra l'uno e l'altro, un nuovo «tra» si instaura. Quando l'esteriore che ho sotto gli occhi esce dalla sua indifferenza e dalla sua neutralità: è da un accoppiamento di questo genere che nasce un «paesaggio». C'è paesaggio quando *senso* e al tempo stesso *percepisco*; o, per così dire, quando percepisco dal di dentro e, assieme, dal di fuori di me stesso, e sfuma la barriera che mi mantiene come soggetto indipendente. O per dirla in termini più categoriali, ed è la mia nuova definizione di paesaggio: c'è paesaggio quando il *perceptivo* si rivela al tempo stesso *affettivo* (22).

Il paesaggio, che coniuga interiorità ed esteriorità, diventa un dispositivo: è l'archetto che fa risuonare la musica, piuttosto che la musica in sé, il luogo semplicemente da ascoltare. Risonanza, concordanza, vibrazioni sono, infatti, parole che ritornano a definire gli strati drammaturgici delle opere di TeatroNatura e in cui si esprime la qualità etica ed ecologica del lavoro teatrale in natura.

Abitare, accogliere, condividere

Come il teatro sociale, anche il filone del teatro in natura ha ridisegnato e rigenerato luoghi e comunità. Alcuni esempi consentono di tessere le linee di continuità con le istanze della seconda riforma teatrale in relazione alla sensibilità ecologista, maturata con maggior chiarezza negli anni Novanta, ma anche di cogliere una variazione significativa del concetto di casa, rispetto al teatro di gruppo.

Franco Acquaviva lavora per anni al Teatro Ridotto, nella periferia bolognese, e collabora con Iben Nagel Rasmussen; è, perciò, un erede diretto dell'Odin Teatret. Quando intraprende una propria ricerca con il Teatro delle Selve, che riattivi il senso tra vita e arte, si allontana dalla città, calcando a ritroso i passi dei maestri:

— Le esperienze geograficamente 'periferiche' di Grotowski e Barba, l'uno operante in una piccola cittadina della Polonia, l'altro in un paesone ficcato in un angolo remoto della Danimarca nord-occidentale. Se si può affermare che la tradizione è un 'luogo' operativo, e non solo conservativo – come afferma limpidamente il concetto di *tradition de la naissance* coniato da Copeau per la messinscena di testi classici della drammaturgia – posso dire che quel 'luogo' – era potentemente presente nei primi passi delle Selve (23).

L'attenzione al training dell'attore, come matrice dell'eredità del Terzo Teatro, ha oscurato quest'altra linea di ricerca che, invece, emerge con forza dai racconti degli artisti e delle artiste e che cogliamo nella necessità di un'enclave che consenta l'espressione della propria diversità dai modelli culturali imperanti.

Nel teatro in natura ritroviamo, infatti, un teatro di ricerca rinnovato, che sviluppa una precisa «indagine sul 'luogo', sul paesaggio, sul vivente, che si apre anche oltre l'umano» (24).

Alla base di questi processi c'è spesso la scelta di un luogo, come per il Teatro delle Selve, che dalla fine degli anni Novanta si ferma in una casa confinante coi boschi. Per molti artisti, inizialmente, questa scelta corrisponde a un rifiuto della città: l'immobilità degli alberi, per opporsi alla velocità urbana. Va nella direzione di un ripopolamento delle zone marginali, agresti, che non è leggibile esclusivamente come forma di decentramento culturale (per quanto inevitabilmente lo sia), bensì come modo per ridare voce al margine, a partire da una scala di valori differente dalla cultura dello spettacolo che si respira nei centri urbani. Inutile negare che ci sia spesso anche una scelta di vita radicale e, quindi, una cesura con il proprio passato che coincide con un abbandono e una ripartenza in un altro 'fuori' da quello prima menzionato, non tanto dagli edifici (cui magari ritornare, negli anni, con le proprie produzioni teatrali), ma dal contesto culturale (e non solo economico) che questi rappresentano. Così esordiscono gli attori del Teatro delle Ariette dopo avere accolto il pubblico di *Teatro da mangiare?* nel 2000:

— Nell'autunno dell'89, quando crollava il muro, Paola ed io lasciammo il Baule dei Suoni, la Camerateatro della Morara, il teatro. Andammo a vivere e lavorare in campagna in un podere abbandonato dai miei genitori nel comune di Castello di Serravalle a trenta chilometri da Bologna e diventammo coltivatori diretti. Perché scegliemmo per noi questo cammino? Sicuramente per caso, ma anche per una precisa volontà di espiazione. Quasi con una consapevolezza autopunitiva, attraverso un esilio fisico e spirituale, cercammo un annullamento sociale, un silenzio politico, una rottura secca e dolorosa che cancellava la nostra storia, ci sradicava dal nostro passato, dalla nostra cultura e ci sbatteva nudi, emigranti nel mondo. Quello fuori dai foyer dei teatri, dai centri sociali alternativi, dai centri sociali occupati fabbrica delle nuove tendenze, fuori dagli uffici e dai convegni dove si discuteva di politica culturale e di promozione teatrale, fuori dalle città, dai cinema, dalle osterie, dai tram, dai concerti. FUORI, nel mondo, nel mezzo di una valle umida e fredda, bella soltanto di una bellezza selvatica (25).

Dopo avere lavorato nella cooperativa bolognese Baule dei Suoni e aver vissuto, perlopiù, di teatro di strada con il loro *Circo Ballotta*, ispirato allo spettacolo popolare, Stefano Pasquini e Paola Berselli lasciano il teatro e si rifugiano tra i campi. Prima, tra le esperienze giovanili, avevano fatto parte della scena del teatro di ricerca bolognese. Nel 1989 avviene il cambiamento, legato anche a ragioni di opportunità: «ci siamo trovati ad avere a disposizione, in un unico luogo, una casa dove abitare, un lavoro da immaginare, quello di coltivare la terra, e la prospettiva, con la nuova legge per gli agriturismi, di inventare un piccolo agriturismo» (26). Dal 1994 riprendono l'attività teatrale a partire dall'esperienza del luogo. Il primo lavoro si intitola *Fienile*, seguito da *Madre Coraggio*, realizzati direttamente nei campi di casa, mentre altri coinvolgono la comunità circostante (come *Antigone*, con ex partigiani).

Dopo qualche anno di attività rurali in cui Pasquini e Berselli si dedicano alla produzione di beni alimentari e alla direzione di un piccolo agriturismo, il desiderio di fare teatro ritorna: non è più il teatro frequentato nella giovinezza,

quanto la manifestazione di un bisogno che ora nasce dall'esperienza dei campi e che nei campi trova la casa per dirsi dopo un lungo silenzio. Segue la direzione artistica del festival A Teatro nelle Case dal 1997, che consolida i legami con la comunità e rappresenta un ulteriore passo verso la costruzione di un sistema di relazioni sostenibile.

Il festival prevedeva una sorta di rito per partecipare. Veniva mandato un invito *ad personam*: il pubblico si ritrovava in piazza e da lì un corteo (in macchina o con altri mezzi) si spostava fino alla casa dove sarebbe avvenuto lo spettacolo. In questo modo, lo spazio intimo e privato dell'abitazione veniva trasformato, per l'occasione, in spazio pubblico di convivialità (27). Alla casa seguirono inoltre altri luoghi, come osterie, ospedali, panifici, bar, circoli ricreativi, ecc.

— La casa, il forno, il magazzino diventano così teatro pubblico nel senso più alto del termine, luogo dove si incontra una comunità di sconosciuti uniti dalla passione e dal desiderio del teatro (28).

Le forme teatrali variano durante il festival, ma si sposano soprattutto con il teatro di narrazione (da cui, tra le altre, la presenza di Ascanio Celestini).

Con Maurizio Ferraresi, Pasquini e Berselli costruiscono un deposito in cui dal 2000 avviano l'esperienza performativa e che, nel 2017, è trasformato e riconosciuto anche dall'amministrazione comunale come teatro. Come per la generazione degli anni Sessanta e Settanta, le idee e le possibilità nascono dall'amicizia e dalla parentela (non di sangue, ma di affinità) con artisti che, similmente, hanno lasciato sgorgare dal desiderio la forma del proprio agire. Il ritorno al professionismo si lega ad un evento in particolare: all'inaugurazione del teatro viene invitato Punzo, che presenta un proprio spettacolo e, dopo avere osservato gli attori delle Ariette alle prese con i preparativi del pasto, sapendo del loro lavoro sull'autobiografia, li invita a partecipare al Festival di Volterra con uno spettacolo ispirato alla loro quotidianità. È così che in un granaio del centro toscano, nel 2000, le Ariette realizzano la prima versione di *Teatri da mangiare?*, costruito attorno a un tavolo, che per questa compagnia diventa «l'elemento scenografico ricorrente [...], il fulcro, il totem, il catalizzatore, la costruzione prospettica ogni volta diversa, molto spesso partecipativa, intorno a cui è organizzato lo spettacolo» (29). Ne restituisce l'esperienza Massimo Marino:

— 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 mattarelli. Un pentolone bolle. Una grande tavola è imbandita con un cesto di mele, un grande piatto di noci, stoviglie e posate, acqua e vino (30).

A ogni replica il cibo cambia, ma è sempre presente a ricordare che si consuma una cerimonia.

L'impressione di partecipare a un rito è amplificata dallo sviluppo processionale e dalla festa conclusiva di *L'estate.fine. Pasqua laica in quattro movimenti: veglia, corteo, rito e festa popolare*, creato nel 2004 per il Festival di Santarcangelo. La compagnia coltiva un campo nel periodo precedente all'evento e lì costruisce una scenografia vegetale, come fosse un cimitero diviso, non per lapidi, ma per quadrati di piante. In questa occasione, dopo una prima parte in cui gli attori contadini cucinavano, il cibo veniva messo in una cassa e trasportato in una sorta di processione funebre che attraversava boschi, città e campagne. Alla fine, veniva distribuito durante una festa in cui si ballava e mangiava (31).

Anche in questo caso, il processo è dilatato e una pratica è condivisa, in luogo di un'opera-spettacolo, indicando una tendenza culturale che travalica l'esempio delle Ariette e concerne la costruzione di comunità (32). Lo stesso vale per i *Teatri da mangiare?*: lo spettacolo non si chiude al finire della cerimonia, ma prosegue nelle parole scambiate dopo attorno al tavolo; genera una convivialità che dissolve la dimensione artistica in quella quotidiana e nei racconti che ne conseguono, talvolta introdotti nelle battute delle repliche successive. Esibendosi sempre per pochi, spesso in giro per la Francia e all'estero, le Ariette non lavorano tanto in Italia:

— Loro non fanno spettacoli per trecento persone, vogliono mantenere il rapporto con un piccolo gruppo di spettatori, guardarli negli occhi, servirli nei piatti, e questo appare antieconomico nel nostro sistema teatrale malato, come se incontrarsi, scoprirsi, conoscersi fosse un lusso inutile (33).

Un teatro povero, immerso nelle campagne, difficile da raggiungere, ripropone così un rito che racconta del luogo e dei suoi protagonisti, e che anche quando si sposta per essere rappresentato altrove, ricorda la propria matrice. Non è semplicemente *site-specific* nel senso che al termine siamo soliti attribuire. Dilata i processi oltre l'ambito estetico, intessendoli con la vita: è frutto di quel luogo di relazioni da cui nasce l'esperienza come forma di cultura collettiva.

Dentro al rito: un ritorno

Gli artisti che abbiamo incontrato avviano i loro percorsi tra gli anni Ottanta e Novanta, ma seguono da lontano la lunga scia della migrazione nei territori 'senza cultura' del teatro, solo per ricordare che di altre culture da quella settoriale, di nicchia, del teatro moderno è 'popolata la terra', anche senza andare lontano (come quei primi viaggiatori del secondo Novecento, da Brook a Barba). La comunità che viene a comporsi partecipa di un rito antico dalle ascendenze popolari, materico e distante dalla coincidente ricchezza multisensoriale dei media e della tecnologia che hanno caratterizzato le estetiche di questi decenni e condizionato le forme di socialità.

Rispetto agli sviluppi della performance *site-specific* prevale, invece, nella visione del teatro in natura di questi anni un retaggio romantico, che attribuisce un'anima al paesaggio, un aspetto irrazionale che partecipa della sua soggettivazione (come Personaggio) con cui può relazionarsi l'io creativo di regista e performer. Saremmo tentati di leggere in queste urgenze espressive un lascito modernista e, in fondo, ritrovare la dicotomia tra *pathos* e *logos*. Ritorniamo, però, con la memoria alle parole-faro di Gualtieri sull'irrazionale come sperdimento: è lo spaesamento che rivive nel fluire del paesaggio, che non riflette lo stato emotivo dei personaggi bensì scava nella persona e ne desta il respiro, costretto a muoversi secondo i ritmi dettati dalla natura. Ne deriva una scansione del tempo distinta da quella urbana: per Sista Bramini, è il ritmo ciclico della trasformazione continua della natura, mentre per Acquaviva è, piuttosto, l'atemporalità, come «sospensione del tempo storico» (34). In ogni caso, come l'essere in natura evidenzia, e la pratica teatrale esibisce ancor più delle parole, le tensioni che convivono nel paesaggio co-partecipano alla sua vibrazione e a definire il legame tra artisti, luogo e spettatori oltre la nostalgica eco di un'origine che ridà all'essere umano la sua centralità nella definizione del mondo che lo circonda e, particolarmente, della natura. Troviamo la

suggerione delle parole di Halprin nelle dichiarazioni di Sista Bramini. Non c'è un legame diretto tra le due artiste, bensì un pensiero che scavalca i decenni:

— Siamo stati alienati dal mondo naturale. Dobbiamo trovare un modo per tornarvi dentro **(35)**.

Così diceva la coreografa in *Returning Home* (2003), riflessione a cui associamo (quasi ne fossero la risposta diretta), le parole di Bramini:

— Lo spettacolo per me si compie davvero nel momento in cui lo spettatore, al di là delle possibili inquadrature, si percepisce immerso, dentro, il paesaggio. Culturalmente ne è uscito e deve rientrarci **(36)**.

Cammino in natura di O Thiasos e stanzialità delle Ariette indicano due modi distinti, sul piano estetico e operativo, di una visione culturale comune, legata alla commistione di natura e cultura e al sogno di un'alternativa innanzitutto esistenziale, che ha traghettato le utopie post-sessantottine in modalità sostenibili di vita, in comunità che – seppure estemporanee – nascono da legami durevoli, da un desiderio di comunione con l'altro, tramandato dall'oralità del mito e del racconto, dalla durata percepibile nei luoghi (negli alberi, nelle piante e nelle rocce), nella «possibilità, da parte nostra, di riconoscere nella natura delle *presenze amiche*» **(37)**.

Note

- 1 Roberta Gandolfi, *Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale*, in Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi (a cura di), *Agire il paesaggio: teatri, pensieri, politiche del luogo*, cit., p. 70.
- 2 Roberta Gandolfi, *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi*, in Giulio Iacoli (a cura di), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 215.
- 3 Sista Bramini, *La vocazione teatrale del paesaggio*, in Amaranta Capelli, Franco Lorenzoni (a cura di), *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale: 20 anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci*, Amelia (Tn), Giunti, 2002, p. 39.
- 4 Mancano ancora studi sugli sviluppi contemporanei di queste ricerche, che riguardano l'esplorazione percettiva, mentre non mancano le pratiche che si sviluppano a contatto con la natura. Oltre alla *Contact Improvisation* negli ambienti naturali, la danza sensibile di Claude Coldy indica un metodo ormai portato avanti da decenni dal danzatore francese, in cui l'esplorazione del movimento avviene sempre negli spazi aperti, in spiaggia, vicino al mare, come nelle foreste e tra gli alberi. Una parentesi non ancora documentata del rapporto tra danza e natura riguarda la danza ambientale sviluppata dalla seconda metà degli anni Ottanta da Wes Howard, presente anche in Italia tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio. Negli ultimi anni, il Festival Danza Urbana di Bologna ha avviato un percorso di formazione sulla danza nel paesaggio. Al riguardo, cfr. Emanuele Regi, *Le parole per danzare il paesaggio. Il glossario di Bodyscape*, 28 febbraio 2022, <https://danzarelacitta.danzaurbana.eu/le-parole-per-danzare-il-paesaggio/> (ultima consultazione: 30 ottobre 2023).
- 5 Oltre al già citato Dossier *Agire il paesaggio: teatri, pensieri, politiche del luogo* (2013) a cura di Roberta Gandolfi e Franco Acquaviva, un'introduzione all'eterogeneità di pratiche è fornita dagli incontri trasversali *Parole in Cammino*, a cura di Faber Teater, realizzati nella fase post-pandemica e reperibili online. Altra rassegna sul rapporto tra teatro e natura è il *Dossier Teatro e Natura*, «Hystrio», 4, 2023.
- 6 Proprio in un dialogo con Franco Lorenzoni e Francesco Galli, Sista Bramini parla della difficoltà di adulti e bambini di avere «un'esperienza diretta attraverso la quale poter coltivare una vera amicizia con la natura», da cui abbiamo tratto spunto nel titolare questo capitolo (Cfr. Sista Bramini, Francesco Galli, *Un teatro nel paesaggio*, cit., p. 42).
- 7 Jairo Cuesta, *In cammino con Grotowski*, in Amaranta Capelli, Franco Lorenzoni (a cura di), *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale: 20 anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci*, cit., p. 77.
- 8 Rosi Braidotti, *Il postumano. Saperi e soggettività* (2019), Roma, DeriveApprodi, 2022, p. 105.
- 9 Sista Bramini, *In margine al teatro delle sorgenti di Jerzy Grotowski: questioni di metodo*, in «Biblioteca Teatrale», 33, 1995, p. 124.
- 10 Sista Bramini, *L'erranza in O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare*, in Roberta Gandolfi, Franco Acquaviva (a cura di), *Agire il paesaggio: teatri, pensieri, politiche del luogo*, cit., p. 19.
- 11 Sista Bramini, *Dialoghi con il genius loci*, cit., p. 156. (corsivo mio).
- 12 L'affinità con la danza è notata dalla stessa Bramini, che ne parla nel colloquio già citato con Franco Galli e Franco Lorenzoni. (Cfr. Sista Bramini, Francesco Galli, *Un teatro nel paesaggio*, cit., p. 59). E, in effetti, molti sono anche i punti di contatto con l'anatomia esperienziale messa in atto da Halprin e ripresa da Simone Forti.
- 13 Sista Bramini, *Dialoghi con il genius loci*, cit., p. 155 (il corsivo è nell'originale).
- 14 Un'altra drammaturgia originale di Sista Bramini è *Sorores Ludi* del 2000.
- 15 Cfr. Laura Budriesi, *Le metamorfosi nel teatro vivente. L'Ovidio post-antropocentrico di Manuela Infante e di O Thiasos TeatroNatura*, in «Culture Teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», 17 aprile 2024, <https://cultureteatrali.it/la-metamorfosi-nel-teatro-vivente-ovidio-post-antropocentrico-di-manuela-infante-e-di-o-thiasos-teatronatura>.
- 16 Sista Bramini, *L'erranza in O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare*, in Roberta Gandolfi, Franco Acquaviva (a cura di), *Agire il paesaggio: teatri, pensieri, politiche del luogo*, cit., p. 31.
- 17 Sista Bramini, incontro inedito a cura di Laura Budriesi, Università degli Studi di Bologna, 3 aprile 2024.
- 18 Sista Bramini, *Dialoghi con il genius loci*, cit., p. 190.
- 19 Sista Bramini, nota a Id. *Dialoghi con il genius loci*, cit., p. 199.
- 20 Maia Giacobbe Borrelli, *Un filo di parole si dipana nel paesaggio. Mila di Codra nella riscrittura di Dacia Maraini e nella regia di Sista Bramini*, in Maia Giacobbe Borrelli (a cura di), *Teatro Natura*, cit., p. 13.
- 21 Sista Bramini, *Dialoghi con il genius loci*, cit., p. 192.
- 22 François Jullien, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, cit., p. 59.
- 23 Franco Acquaviva, *Tra sonno e spettacolo: qualche ipotesi per la veglia*, in Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi (a cura di), *Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del luogo*, cit., p. 7.
- 24 Roberta Gandolfi, *Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale*, in Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi (a cura di), *Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del luogo*, cit., p. 69.
- 25 Testo citato in Maria Dolores Pesce, *Un teatro da mangiare? Le ariette tra metafora e nutrimento*, in Alvaro Barbieri, Massimo Bonafin (a cura di), *Non solo di pane. Le culture del cibo tra sacro e profano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992, p. 72.
- 26 Stefano Pasquini, in Stefano Pasquini, Paola Berselli, *Il teatro originario delle Ariette*, in Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi, *Agire il paesaggio. Teatri, pensieri, politiche del luogo*, cit., p. 44.
- 27 Cfr. Cristina Valenti (a cura di), *Il teatro nelle case: percorsi teatrali a confronto*, Bologna, Provincia di Bologna, 2001.
- 28 Stefano Pasquini, in Stefano Pasquini, Paola Berselli, *Il teatro originario delle Ariette*, cit. p. 46.
- 29 Massimo Marino, *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, p. 36.
- 30 Massimo Marino, *Prima delle tagliatelle fumanti*, tuttoteatro.com, anno II, 10, 10 marzo 2001.
- 31 Stefano Pasquini, in Stefano Pasquini, Paola Berselli, *Il teatro originario delle Ariette*, cit., p. 48; Roberta Ferraresi, *Santarcangelo 50 Festival*, cit., p. 162.
- 32 Sul tema del rapporto tra teatro e comunità sociali inizia a comporsi una bibliografia transdisciplinare che mette in luce le modalità con cui i processi culturali producono welfare. Tra gli altri, cfr. Giacomo Manzoli, Roberta Paltrinieri (a cura di), *Welfare culturale. La dimensione della cultura nei processi di Welfare di Comunità*, Milano, FrancoAngeli, 2021.
- 33 Massimo Marino, *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, cit., p. 155.
- 34 Franco Acquaviva, *Tra sonno e spettacolo: qualche ipotesi per la veglia*, cit., p. 13.
- 35 Anna Halprin, citata in Janisse Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2007, p. IX.
- 36 Sista Bramini, in Sista Bramini, Francesco Galli, *Un teatro nel paesaggio*, cit., p. 53.
- 37 Ivi, p. 95.



Soglie del sociale

— Con i gruppi nati in Europa negli anni Settanta sulla scia delle esperienze del Living e dell'Odin, una generazione raccoglie l'urgenza del teatro sospeso, la perdita di senso dei luoghi consueti, e il mandato della conoscenza del sito come spazio di vita (1).

Quest'osservazione di Guarino tesse una linea di continuità tra le generazioni teatrali che, nel secondo Novecento, hanno sperimentato *luoghi altri* dalla scatola scenica per la realizzazione di progetti *site-specific*. L'ipotesi che tratteggia in queste pagine è che l'urgenza riconoscibile in questi gruppi si sia riversata anche nel teatro di interazione sociale: la strada, le piazze, i territori non sono più protagonisti e, anzi, si trovano al polo opposto di uno spettro di possibilità che, però, li comprende entrambi e che concerne il senso del luogo del teatro come «spazio di vita» e d'arte, oltre il limite della rappresentazione e oltre le barriere sociali (2). D'altro canto, anche l'Odin Teatret aveva dovuto costruire la propria casa, per potere esistere nell'intimità di uno spazio riservato, prima di aprirsi alle comunità. Ed è una casa quella che i teatri di interazione sociale fabbricano, non con mattoni, bensì con pratiche nutrite di desiderio, nostalgia e immaginazione. C'è una casa indimenticabile, in cui sono stati scolpiti i primi gesti, cui ritorna il ricordo di ogni solitudine trascorsa:

— [La casa] non vive [...] solamente giorno per giorno, sul filo di una storia, nel racconto della nostra storia: attraverso i sogni, le diverse dimore della nostra vita si compenetrano e conservano i tesori dei giorni antichi (3).

Questo spazio reciso è quello che il teatro prova a rigenerare nella quotidianità tramite rituali collettivi che avvengono già durante il training, le improvvisazioni, i confronti e le prove, prima ancora che con gli spettacoli.

Quando gli artisti cercano e trovano una sede che trasformano nella propria casa del teatro o della danza, affondano in un senso profondo del luogo teatrale che consente di coniugare memoria, immaginazione e realtà: nelle utopie agite nelle più remote aree del sociale, rivive quel bisogno di intimità che, superata la solitudine (della stanza chiusa dell'infanzia, qui metafora dell'allontanamento dal resto della società, come della quarta parete del palco), consente l'incontro con altro, con altri, con persone e viventi. Alla fine degli anni Ottanta, difatti, l'alternativa alla solitudine coincide, per alcuni gruppi, con l'istituzionalizzazione (assimilazione) culturale, per altri con una postura nomade, inquieta, che li porta ad abitare spazi che non gli appartengono d'elezione, luoghi nuovamente inesplorati dal teatro, in cui preservare la propria diversità dal sistema culturale dominante e coltivare forme di resistenza. La sacralità dello spazio privato, con le sue rassicurazioni, che si perdono nelle istituzioni totali e in situazioni di vulnerabilità è, così, ricercata attraverso l'attivazione di processi culturali condivisi in ambito sociale e sanitario, in cui l'azione teatrale si rinnova su più piani: antropologico, estetico e culturale (4).

La disseminazione del teatro nei contesti di cura, di marginalità sociale e di reclusione conta, progressivamente, un piccolo esercito di artisti e operatori culturali che rivendica una relazione teatrale costruita sull'artigianalità, che ridisegna lo spazio scenico, perché sia accogliente e adatto alla 'cura' dello scambio tra chi lo abita e chi sceglie di non separarsene. Ogni sede e contesto rinnova la capacità del teatro di reinventarsi proprio laddove non si immaginerebbe di trovarlo. E, per questo, di grande efficacia è l'intuizione di

Fiaschini che, vedendo nel campo di gioco in cui si misurano le dimensioni dell'arte e del sociale l'elemento costitutivo del teatro sociale, afferma che:

— Sono 'cose' fuori posto, quelle del teatro sociale: sembrano appartenere all'arte, ai linguaggi dello spettacolo e alle sue pratiche, talvolta persino alle sue tecniche, ma in realtà sfuggono a quella bellezza; sembrano funzionali alla cura, al benessere, all'inclusione e alla resilienza, ma in realtà oltrepassano quelle attese di vita (5).

Oltre al luogo, queste azioni ridisegnano le mappe relazionali delle comunità.

Per fare chiarezza, per un momento, bisogna ritornare alla differenza tra spazio e luogo del teatro e, stavolta, riferirli esplicitamente all'ambito sociale.

Tessiamo un confronto con *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959) di Erving Goffman, in cui il sociologo utilizza la metafora teatrale per spiegare il modo in cui le persone si rappresentano nella vita di ogni giorno e distingue, all'interno della casa, la cucina (backstage) dal soggiorno, dove l'intimità domestica si concede allo sguardo dell'altro e dà spazio all'interazione sociale. Riprendendo un po' quanto detto in precedenza rispetto al teatro all'italiana, possiamo facilmente identificare il luogo eletto del teatro con lo spazio di maggior rappresentanza, se non persino di mondanità; eppure l'esperienza teatrale si consuma, come la vita, in ogni stanza della casa/del vissuto e la scelta di accogliere l'estraneo, l'ospite, all'interno di un ambiente più familiare esprime, di per sé, l'esigenza di una relazione meno distaccata; evidenzia un cambiamento culturale tra ciò che merita di essere condiviso e ciò che, invece, resta lontano dalla vista. Anche la scelta di bussare alla porta di chi abita in condizioni, situazioni, territori distanti dalla propria casa di teatrante risponde a questo bisogno di intimità e relazione: avvicina l'arte alla vita e lo fa in maniera inclusiva. Da questo punto di vista, come già noto, il teatro sociale nasce sulla scorta delle riforme teatrali del secondo Novecento, che anche in Italia hanno implicato il «bisogno di cercarsi creando, senza distaccare lavoro e esperienza di vita», cui Meldolesi ritorna per riflettere sulle sorti del teatro in carcere, «dove la scelta giovanile del teatro è motivata dal bisogno di andare oltre, oltre la routine e l'utilitarismo: in una parola oltre la politica realizzata» (6).

Attraverso il taglio interpretativo legato al ridefinirsi degli spazi di relazione teatrale, è possibile intrecciare i fili di questa storia, che ha ricucito i nessi tra azione politica, sociale ed estetica. Oltre ai luoghi abitati dai progetti di teatro sociale, è lo spazio stesso a essere riconcepito secondo la direttrice già impressa dalla ricerca del secolo scorso, ovvero secondo configurazioni che facilitano e riattivano la relazione umana, individuale e collettiva, tra artisti e spettatori a partire dalle dinamiche creative. Luoghi e scenografie sono strumentali, anche se estremamente condizionanti. Prima dei contenitori, prima delle definizioni teoriche, il teatro sociale risponde, infatti, a un bisogno della persona di trovare un'alternativa relazionale che consenta la cura del sé nel rispetto e ascolto dell'altro in una società in cui la mancanza di condizioni di definizione del sé produce disagio.

— È in questo contesto che la parola «teatro» e l'aggettivo «sociale» divengono insieme un'espressione di forte coesione concettuale, che indica una via, un percorso, una direzione, nella quale potersi incamminare per recuperare una più umana dimensione del proprio e altrui *agio*.

Teatro sociale, dunque, come un orizzonte, come «lo spazio» accogliente per il gruppo all'interno del quale vivere un'esperienza, spesso già in atto, di *communitas*; ma anche come «il tempo», durante il quale seguire l'altro significa appartenere alla comune esperienza; come l'occasione propizia, infine, nella quale restaurare lo sguardo significa restituire all'altro la verità di sé (7).

La dimensione dello sguardo qui nulla ha a che vedere con la vista: la relazione che si instaura è di tipo affettivo ed emozionale, mentre i legami sono di natura simbolica e, perciò, anche rappresentativa. La loro origine risiede nell'individuo e nel suo percepirsi in quanto corpo-persona, piuttosto che attraverso fonti culturali esterne:

— Con l'arrivo del cinema e soprattutto della televisione nelle case il teatro è cambiato, è diventato il luogo in cui il corpo si interroga, in cui la poesia interroga il corpo, in cui la comunità cerca di incontrarsi... ecco perché si fa teatro nelle scuole, nelle carceri... sono luoghi d'oro per il teatro (8).

La danza, fuori da ogni considerazione specialistica, ci aiuta ad esplorare il peso della dimensione fisica rispetto allo spazio e al senso dell'azione teatrale. A farci da guida sono le parole di Franca Zagatti, con Eugenia Casini Ropa fondatrice in Italia della Des (l'associazione Danza Educazione Scuola, nel 2011 rinominata Danza Educazione Società), da sempre dedita alla danza educativa e di comunità. Autrice di diversi volumi in cui esplora gli sviluppi italiani di queste pratiche e le loro premesse storiche, che affondano tanto nel magistero di Laban, nel modello di Halprin e nella più longeva e articolata tradizione anglosassone, ha svolto in Italia un ruolo di divulgatrice, oltretutto di formatrice di generazioni di danza-educatori dalla fine degli anni Novanta.

In un breve articolo finalizzato a chiarire le caratteristiche della danza di comunità, Zagatti menziona tra le parole-chiave, nuovamente, 'fuori'. Descrive l'esigenza di «scardinare la visione di una danza elitaria distante» attraverso la frequentazione dei luoghi del vivere quotidiano, che ingenera «un'interrelazione fondante tra spazio e progetto, che, se pensato al di fuori della situazione in cui è nato, non avrebbe più senso di essere e perderebbe il suo significato originario» (9). Il contesto motiva, pertanto, la definizione del percorso artistico, che non riguarda solo lo spazio esterno, ma anche i comportamenti, i gesti, i corpi che lo abitano e si rappresentano attraverso la danza:

— È un percorso di rivisitazione percettiva quello che si offre nella danza di comunità. Un percorso sensibile che seleziona un certo tipo di sentire, stare, ascoltare, percepire, che si pone 'fuori' da schemi, convenzioni, abitudini cui la maggioranza delle persone è abituata (10).

Per maturare questo nuovo rapporto tra dentro e fuori, si rende necessaria la costruzione di uno spazio protetto, laboratoriale, erede delle comunità teatrali del Novecento (11). Questi contesti, luoghi, queste mura mettono in luce un dato con cui si confrontano tutti gli artisti che lavorano in location pubbliche, ovvero, che lo spazio non è innocente, così come non lo è il corpo dello spettatore: corpo che percepisce e sente non solo a partire dalla propria fisicità, ma anche dalla propria aspettativa culturale. Accanto alla prospettiva fenomenologica, si impone uno sguardo storiografico e critico. È possibile individuare nel sito anche una matrice discorsiva che si aggiunge alla dimensione materica, sociale e istituzionale: la percezione del contesto che ospita il teatro non è infatti esente da un immaginario sociale che è spesso

interiorizzato da chi lo abita, assieme alle sue limitazioni. La sfida è, quindi, duplice e riguarda sia l'emancipazione espressiva degli artisti, sia lo sguardo dello spettatore nella dialettica con il luogo trovato:

— I reclusi usano il teatro per uscire, per non pensare da carcerati [...], cosa che senza il teatro o senza potenti affetti non si riesce a fare. Quindi il teatro è una soglia e insieme un luogo di fuoriuscita mentale (12).

Potremmo, quindi, rileggere i fenomeni di teatro educativo, sociale, di comunità (e la danza negli stessi ambiti) sviluppatisi in misura crescente dagli anni Ottanta a partire da una prospettiva che include il contesto come elemento dello spazio, e non come contenitore, sposando l'idea che il teatro sociale sia teatro di ricerca, senza negare l'impatto materiale e personale del luogo. Prodrumi specifici e confronti fruttuosi di questo filone esulano dalla storia italiana (da Célestin Freinet a Jacob Levi Moreno, da Asja Lacin e Walter Benjamin, da Laban ad Halprin per la danza di comunità), eppure, andare incontro alle persone nei loro luoghi di vita ha comportato un'operatività diversa a seconda dei quadri normativi e delle storie specifiche dei singoli paesi e periodi, per cui si propone di ricollocare il teatro di interazione sociale italiano nella storia del Nuovo Teatro, estendendone i riferimenti ai movimenti culturali che ne hanno ampliato la funzione nella società.

Anche le pratiche partecipative dell'ultimo ventennio e le forme aggregative di tipo pedagogico, di socializzazione e d'inclusione delle diversità si basano su modalità di interazione che, come premessa, richiedono che si formi uno spazio accogliente lungo un tempo diradato. In sintesi, le forme di teatro educativo e sociale si pongono in continuità con la seconda riforma teatrale e si inseriscono lungo la spinta del Nuovo Teatro rispetto alla ricerca dell'attore su di sé, all'estensione della fase laboratoriale, alla dilatazione dei processi creativi, al bisogno di incontrare un nuovo pubblico, attivato (non solo raggiunto) fuori dai circuiti teatrali. Le pratiche situate nel sociale indicano, infatti, una ricerca mai esauritasi dello spazio come matrice di relazione e di trasformazione, che è alla base anche dell'ondata partecipativa degli anni Novanta e del nuovo millennio. Proprio perché tale, il cantiere teatrale non scardina solo la distinzione tra la dimensione privata e pubblica, aprendo la casa allo sguardo esterno nella sua veste di spazio scenico, ma cambia il senso dell'incontro sociale: sposta la soglia della visibilità.

Scene plurali di una spazialità extra-quotidiana

Dopo la disillusione dei moti sessantottini e superata l'ondata ideologica degli anni Settanta che aveva spinto gli artisti ad ascoltare, ed elogiare, la voce che proveniva dai margini, nel tentativo di resistere al mutamento culturale e antropologico dell'Italia di quegli anni, nei contesti del sociale si riversa l'urgenza di un cambiamento delle persone, prima che delle tecniche, anticipando i paradigmi partecipativi di fine secolo. L'incontro e lo scontro con i luoghi vissuti dalle comunità coinvolte nel gioco teatrale segna un limite concreto all'operatività artistica e, perciò, anche una grande opportunità di rinnovamento.

Se si prende in considerazione l'affermazione del teatro sociale dalla fine degli anni Ottanta, il riflusso del teatro sperimentale dentro la cornice istituzionale è relativizzato. Risulta evidente come questo processo, ormai dato per scontato

dalla storiografia teatrale, descriva solo una parte della ricerca teatrale. Rispetto allo sfiorire della sfida rivoluzionaria che si avverte diffusamente tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio seguente (13), resta infatti ferma la fiducia nelle possibilità espressive e di socializzazione del teatro, lontano dalla logica spettacolare e dai consueti canali produttivi. Le progettualità che nascono in questo periodo «sono quasi sempre il frutto di una domanda che viene fatta al teatro dal sociale, dagli enti locali, piuttosto che dai servizi, dalle carceri e dagli ospedali, dalla scuola e dai centri socioeducativi. Sono insegnanti, presidi, operatori, educatori, assessori, psicologi, direttori che intuiscono le potenzialità, le risorse che possiede il teatro liberato degli anni della rivoluzione» (14).

Dagli anni Ottanta esplose, dunque, una scena plurale ormai densa di storia, in cui, a esempi assimilati dalla scena ufficiale per la qualità artistica, si affianca una miriade di esperienze minori: il luogo è sempre condizionante, anche se non tutte le pratiche hanno la forza di 'spazializzarlo' e, perciò, di determinare un cambiamento che travalichi la sala prove nel medio e nel lungo periodo. Non è, comunque, questo il luogo in cui ripercorrere l'ampiezza del teatro sociale e le sue intrinseche tensioni, mentre è fondamentale inquadralo, prima di osservare casi di studio particolari e ricordare:

— il carattere a-specifico della sua identità, nell'estrema varietà dei suoi modelli di riferimento e nell'eterogeneità delle esperienze che ha saputo generare. Con buona pace dei fautori del dogma contemporaneo della specializzazione, l'aggettivo sociale non sta al sostantivo teatro come una sua specificazione, ma come una sua estensione: non delimita una particolare tipologia di teatro, ma, all'opposto, delinea il campo aperto di una sua estroflessione, di un suo sconfinamento oltre i limiti e le norme della disciplina; uno sconfinamento indisciplinato (15).

Oltre al teatro educativo, che eredita le modalità dell'animazione teatrale e le traghetta nel Teatro Ragazzi, cresce il numero di esperienze all'interno delle istituzioni totali, quali carceri e ospedali psichiatrici sin dai primi anni Ottanta (tra gli altri, il Teatro Gruppo a Rebibbia, guidato da Antonio Turco; Compagnia Katzenmacher nel carcere di Lodi nel 1987, e l'associazione Ticvin, guidata da Donatella Massimilla nel carcere di San Vittore di Milano dal 1989, ma anche il teatro nell'ex ospedale psichiatrico di Collegno a Torino, con i laboratori di Stalker Teatro), anche se è verso la fine del decennio, particolarmente dopo il decreto attuativo della legge Gozzini (che si inserisce nella riforma penitenziaria avviata nel 1975), che l'esperienza del teatro in carcere si sviluppa come soluzione trattamentale. In alcuni casi resta di tipo laboratoriale ed è affidata ad operatori culturali, in altri si fonda sulle poetiche riconoscibili di artisti che investono in maniera continuativa sulla compagnia: la spinta etica è comune, l'ambizione estetica differente ma non incompatibile con il processo trasformativo derivante dalla possibilità stessa, per i detenuti, di immaginare altro dalla propria condizione in quanto attori, drammaturghi, scenografi, ecc. All'interno degli istituti di pena esperienze longeve, professionali e con finalità estetiche dichiarate, convivono quindi con una ramificata e più invisibile presenza di laboratori che esauriscono il proprio mandato nella funzione riabilitativa. Queste progettualità nascono in stretto dialogo con le istituzioni ospitanti e, per estensione, con il territorio, che è il principale interlocutore (attraverso le

amministrazioni) dei progetti di natura partecipativa, aperti alla cittadinanza o ad alcune comunità. Anche se il termine è complesso e ha acquisito diversi significati nel tempo, possiamo semplificarne la comprensione a partire dalla distinzione proposta da Caoimhe McAviney tra comunità di luogo, comunità di interesse e comunità identitarie (16). Le prime fanno riferimento alla collocazione vera e propria in cui abitano e lavorano i soggetti della performance, sia che si tratti di un'area geografica, di un quartiere o di una strada, sia che concerna un'istituzione. Implica anche che la restituzione del processo avvenga, innanzitutto, in loco. Le comunità di interesse sorgono, invece, attorno a progetti inclusivi con un bacino più ampio, come nel caso dei bandi rivolti alla cittadinanza in cui non è indicata l'appartenenza specifica a un gruppo sociale, quanto l'opportunità di diventare coprotagonisti della pratica partecipativa proposta da uno o più artisti. Le comunità identitarie sono invece gruppi omogenei, non necessariamente preesistenti, che condividono una stessa condizione (dall'età al genere, all'appartenenza culturale). Spesso si rivolgono a categorie considerate marginali con obiettivi differenti (socializzazione, cura del sé e delle relazioni, auto-narrazione, visibilità nella sfera pubblica e così via). Dagli anni Novanta queste comunità sono state spesso assimilate in maniera indistinta per evidenziare il potenziale emancipatorio delle pratiche di cittadinanza attiva, oggetto comunque anch'esso di dibattito (17).

Per quanto del tutto eterogenei, i progetti performativi che nascono all'interno di istituzioni come scuole, ospedali e carceri esplicitano un dato tipico di tutti gli interventi nel sociale, ovvero l'inestricabilità del rapporto tra l'istituzione e la comunità che la abita. Il processo artistico può rafforzare gli obiettivi dell'istituzione, tramite i propri mezzi (come tendere al benessere psico-fisico nei contesti di cura o all'educazione della persona in ambito scolastico); farsi espressione di un'intimità in contrasto con la freddezza del contesto architettonico e istituzionale in cui l'esperienza si colloca, oppure contrastare qualità e simboli del luogo, contrapponendo l'immaginazione creativa all'immaginario collettivo percepito e interiorizzato. Il teatro sociale non si limita, infatti, a portare il teatro in siti che non lo prevedono, bensì attiva in questi luoghi delle «performance molteplici», trasformandole in arene in cui pratiche differenti sono messe in campo. Al riguardo, James Thompson e Richard Schechner utilizzano il lessico di Barba sul comportamento extra-quotidiano, estendendone l'applicazione al di fuori della sfera pre-espressiva inerente la presenza dell'attore, per qualificare i comportamenti situati nei diversi contesti del sociale.

— La performance extra-quotidiana dei laboratori e del teatro di comunità incontra la performance quotidiana della vita sociale e pubblica. Pertanto, l'atto di utilizzare il teatro in questi contesti necessita di essere compreso come un processo di performance che si incontrano e competono tra di loro, non come il semplice approdo del teatro a persone e luoghi che non ce l'hanno. L'impatto maggiore del teatro sociale è di sfregare contro il contesto ambientale e rivelarne il lato performativo, in maniera complementare o intaccante, sfidandolo o enfatizzandolo ulteriormente (18).

Anche i teatri di cui è riconosciuto l'alto valore estetico e che sono indissolubilmente legati alla poetica del direttore artistico della compagnia

rispondono a una forma di *site-specificity* comunitaria. Alla fine, il contesto penetra nella comprensione dello spazio scenico, generando un 'ambiente arricchito del teatro', un ambiente che, nell'accogliere il processo teatrale, attiva una negoziazione dialettica sul piano simbolico e relazionale con l'*habitus* ordinario del luogo. L'enfasi discorsiva ricade, cioè, sulla capacità trasformativa di quest'arte, che riguarda sia i singoli artisti e spettatori, sia il contesto nel suo insieme. In tal modo, il teatro di interazione sociale modifica ed estende anche il senso solitamente attribuito al termine *site-specificity*, che non è pensato per sedi come carceri, campi profughi, centri di accoglienza o ospedali. La domanda che ci poniamo non è cosa fa il teatro in questi contesti, bensì come l'esperienza del luogo modifichi il processo artistico. Anche negare l'istituzione/ente indica, infatti, un condizionamento che presuppone una operatività artistica (dai costumi, alle scenografie, al flusso di movimento tra reparti separati, alla costruzione ritmica collettiva) che si rende palpabile sin dall'ingresso dello spettatore nel luogo, nel rapporto tra l'evidenza delle sue funzioni ordinarie e la variazione temporanea d'uso indotta dalla rappresentazione.

Il rapporto con l'istituzione ha, inoltre, un impatto su tutte le presenze che la frequentano, pur con ruoli differenti (per esempio, personale sanitario, guardie carcerarie oltre a degenti e detenuti). A posteriori, leggiamo la storia del teatro sociale come una storia di spazi conquistati, una sequenza di fatiche e successi; eppure, l'attività che irrompe dentro la routine attiva dinamiche contrapposte che richiedono una continua pacificazione. Torniamo con la memoria all'esperienza di animazione di Scabia presso l'Ospedale di Trieste e al dibattito sull'uscita in strada di Marco Cavallo nel '73. Il *Laboratorio P* condotto da Scabia assieme a un'equipe multidisciplinare di artisti, psichiatri illuminati e operatori sanitari dava al tempo visibilità al messaggio di apertura che, per altre vie, la politica stava percorrendo verso una transizione dalla reclusione alla cura dei pazienti psichiatrici. Ponendosi all'interno della riforma voluta da Franco Basaglia, nell'ospedale da lui diretto, Scabia diede vita a uno spazio di libertà e di comunicazione. Dentro una stanza appositamente allestita per il laboratorio e chiamata, simbolicamente, Eden, i pazienti potevano entrare a qualsiasi ora e provare a esprimersi con la parola e in maniera artigianale a partire da suggestioni narrative e da stimoli visivi e manuali. Il luogo dell'azione teatrale non coincideva, però, solo con questa stanza; riguardava l'ospedale nella sua interezza, con le sue regole di comportamento e le sue solitudini: la sua erosione avveniva pian piano tanto nello spazio protetto dell'Eden, quanto nello smantellamento dei muri simbolici dell'incomunicabilità, andando la sera di reparto in reparto, per portare le storie create durante il giorno anche a chi non vi aveva partecipato.

L'esito, passato ormai alla storia, è la 'processione dei matti' che, guidati da un cavallo blu di cartapesta, Marco Cavallo, uscirono per le strade di Trieste nel maggio del 1973, andando incontro alla città anni prima della chiusura dei manicomi. Attraverso il suo esito pubblico, Marco Cavallo esibiva il «rapporto intenso tra processo e prodotto (laboratorio e spettacolo) e [...] una tensione altrettanto aperta alla collettività e al contesto sociale» (19). Eppure, il dibattito prima della processione fu molto acceso: gli infermieri e diversi operatori si opposero a un momento festivo che rischiava di edulcorare, agli occhi della gente e della stampa, le condizioni reali di vita e lavoro nel manicomio,

lasciando intendere uno stato di benessere irreali a fronte della lotta continua e quotidiana, alla fatica di turni interminabili del lavoro ospedaliero. Parte di un progetto trasformativo più ampio, il lavoro di animazione aveva mostrato la convivenza di diverse comunità, infranto una stabilità che, da più parti, mostrava i segni della sofferenza.

Cambiando contesto e pensando al teatro in carcere, la comunità che partecipa al processo culturale non riguarda solo gli attori, i drammaturghi e gli scenografi detenuti, ma si estende anche agli operatori e alla restante comunità carceraria, che assiste al processo direttamente o indirettamente. Infine, riguarda anche il pubblico che, superate le barriere fisiche e culturali del luogo, può riconoscersi nella condizione di un'umanità complessa pur nella differenza che da ciascun vissuto emana. Quindi, scenografia e architettura compongono uno spazio scenico misurato sulle dinamiche relazionali e percettive individuali e come gruppo. Laddove la struttura carceraria compartimentalizza lo spazio e scandisce il tempo di ogni passaggio all'apertura e chiusura di ogni varco, lo spettacolo apre una continuità spazio-temporale in cui il pubblico è vicino agli attori e parte della scena. Di questo aspetto parla anche la coreografa Wanda Moretti, che dal 1999 al 2009 ha condotto laboratori di danza creativa e di danza verticale con le detenute del carcere femminile della Giudecca di Venezia. Prendendo ispirazione da *Sorvegliare e punire* di Michel Foucault (20) rispetto al disciplinamento dei corpi in condizioni di costrizione, Moretti si è focalizzata proprio sul rapporto tra corpo e spazio in queste istituzioni. Nelle note di presentazione del progetto *A piede libero*, sfociato in uno spettacolo tenuto in carcere il 6 ottobre 2004, scrive:

— 'Indagare' il corpo e lo spazio in un luogo come il carcere può sembrare irragionevole. Apparentemente nulla di più certificato. Ogni cosa o persona ha una precisa collocazione spaziale. Le porte che separano gli ambienti sono chiuse e l'idea di 'entrare in punta di piedi' proprio non è possibile. Da subito si avverte il tipo di energia e il forte impatto fisico tra le persone e lo spazio: in un carcere l'energia è sempre controllata e lo 'spazio' è diretto. Lo spazio teatrale non è immaginario e i gesti, carichi di significato, solcano l'aria e la disegnano. È come scrivere con la mano sinistra: la grafia risulta elementare ma lo sforzo, il pensiero, la concentrazione e l'espressione riescono a mettere in comunicazione il dentro con il fuori, il corpo con il suo luogo (21).

Rispetto alla danza a corpo libero, la possibilità di superare il proprio limite e di confrontarsi con un obiettivo chiaro come la sospensione del corpo diviene un ulteriore stimolo alla partecipazione delle donne che, nell'esecuzione della prova fisica, intravedono un traguardo: il muro che le isola dal mondo diventa la superficie per negoziare il proprio rapporto con il limite quotidiano.

Lo spazio, la casa ritagliata del teatro, il laboratorio esteso nel tempo sono, pertanto, strumenti trasformativi di cui gli effetti sono difficili da cogliere pienamente, per chi non ha vissuto condizioni così limitanti. Bisogna allora mettersi in ascolto. Ritorno all'esempio più documentato, ma non per questo esclusivo, dell'esperienza della Compagnia della Fortezza, attraverso il filtro di Aniello Arena, attore storico della compagnia. Nella sua autobiografia *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*, Arena parla dell'abbruttimento e del senso di solitudine di chi vive dietro le sbarre, della differenza tra la vita nella cella e nell'istituzione (due spazi nello stesso luogo, appunto):

— La cella è come una piccola casa divisa tra più coinquilini con regole comuni che a ognuno conviene rispettare; una forma di istintiva solidarietà finisce per legare gli uni agli altri. Il carcere, nel suo complesso, invece, ti fa sentire ospite di qualcun altro, cioè dell'istituzione che ha sempre ragione, anche quando, a tuo parere, ha torto (22).

Accanto a questa casa ce n'è un'altra, quella d'adozione di Armando Punzo: la piccola cella utilizzata per le prove e proprio con questo termine ricordata da Arena: «Armando aveva fatto di quella cella la sua seconda casa: stava in carcere sette giorni su sette, compresa la domenica» (23). La continuità di questo tempo d'ascolto e immaginazione, aperto al va e vieni di chi, incuriosito, può avvicinarsi, abbandonare e ritornare senza imposizioni genera un cambiamento che attraversa le barriere e corrompe la ripetitività delle attività che scandiscono la quotidianità del luogo. Anche all'interno di un contesto stigmatizzato e fortemente funzionalizzato come il carcere, nasce una comunità di interesse, paragonabile alle 'comunità intenzionali' descritte da Ezio Manzini guardando ai contesti 'ordinari', in cui la libera scelta di appartenenza, la reversibilità della partecipazione, la progressione incrementale dell'esperienza e la sua natura collettiva vanno di pari passo con il credo nell'autonomia individuale, per riuscire a predeterminare il proprio destino (24): la relazione in questo luogo rende utopico e, al tempo stesso, ancora più evidente, il cambiamento generato dalle dinamiche teatrali. Cella, istituzione, cortile diventano, come nell'esperienza di Scabia, uno spazio continuo di intercomunicazione espressiva che attraversa le soglie che isolano gli individui e i gruppi, e tesse nuovi luoghi attraverso la condivisione dell'esperienza.

«L'invenzione dello spazio scenico»: la Compagnia della Fortezza

Nella Fortezza Medicea di Volterra, l'associazione culturale Carte Blanche ha avviato nel 1988 il processo più incisivo di trasformazione simbolica di un'istituzione totale in cantiere culturale attraverso l'operato di Punzo e della Compagnia della Fortezza. Nelle sue opere, Punzo ha esibito e contraddetto la divisione manichea tra bene e male (25), che è facilmente riconducibile ai ruoli sociali di detenuto e guardia/istituzione, perciò, negando la stigmatizzazione che l'incarcerazione di per sé produce. Se, da una parte, il regista ha sempre affermato di non volere agire sulle persone in un'ottica sociale e di recupero, non ha mai negato la valenza culturale del lavoro in carcere, né l'impatto del suo teatro, che è riuscito a modificarlo dall'interno. Naturalmente, lo spazio non è che un aspetto di una ricerca più complessa, che ha rinnovato la drammaturgia e i metodi di formazione degli attori, soprattutto tramite il lavoro di costruzione dei personaggi. Eppure, è un elemento fondamentale per comprendere il rapporto tra dentro e fuori, anche sul piano simbolico (26).

Come esplicita lo stesso regista, il carcere è innanzitutto un «luogo della realtà» cui egli applica il «concetto di metamorfosi e di trasformazione», da intendersi sia rispetto all'immaginario che questa realtà richiama (e che è preponderante nel momento in cui si attraversano le sue mura per assistere ad uno spettacolo), sia rispetto alla sua configurazione spaziale. Le scenografie dei primi spettacoli erano basate sull'azione e la presenza corpi, di cui i muscoli e i tatuaggi

riflettevano lo stereotipo del detenuto, dal quale Punzo aspirava ad allontanarsi, modificando lo sguardo dello spettatore al procedere dell'opera. Tuttavia, i riscontri della critica misero in evidenza la continua adesione degli spettatori alla realtà del carcere; lo stereotipo era ribadito piuttosto che sottratto. Costumi, oggetti e scene nel complesso cambiano, pertanto, in risposta a queste reazioni con lo scopo di velare la realtà carceraria. Esempi di rilievo sono *Hamlice* (2009; Premio Ubu per la migliore regia nel 2010) e *Santo Genet Commediante e Martire* (2013; Premio Ubu nel 2014 per il migliore allestimento scenico). A questo punto, la «scenografia doveva servire a cancellare il carcere, non tanto perché il carcere è brutto, ma per provare a costruire un'altra realtà, con la consapevolezza che il teatro ha potenzialità enormi di trasformarla, a patto che non si rinchioda nei luoghi ufficiali delegando tutto al lavoro di messa in scena» (27).

Su queste ultime parole è il caso di intrattenersi, perché spiegano la dialettica necessaria (non subita) con il luogo, funzionale alla costruzione di una *scena altra*, che emerge dalle performance dello spettacolo presso la Fortezza. Il prologo del primo studio di *Hamlice*, nel 2009, evidenzia proprio questa polarità (28), che in parte lo spettatore vive sempre quando accede alla prigione, nel momento in cui abbandona i propri effetti personali e attraversa i controlli, i corridoi, le grate che segmentano il luogo in parti controllabili. Per *Hamlice*, lo straniamento è amplificato dall'accesso al cortile assolato, «attori prigionieri a torso nudo ci aspettano seduti di fronte ad altri banchi di legno, intenti a dipingere nere frasi, a grandi caratteri, su ampi fogli bianchi» (29), in quanto corpi prestati al lavoro seriale, in cui si perde l'individualità soggettiva, mentre trascrivono le parole di Shakespeare. Questa premessa, che funge da contraltare simbolico all'onirismo dello spettacolo, scomparirà l'anno dopo dalla rappresentazione al carcere di Volterra e dalle successive repliche a teatro (30). Ci ricorda, tuttavia, che l'extra-quotidianità di quella costruzione è l'altra faccia della disumanizzazione suggerita, neanche troppo velatamente, dal prologo. A conferma di questa relazione, Punzo dice in un'intervista ad Arianna Frattali:

— Il lavoro sullo spazio scenico per me è importante perché è fortemente connesso con lo spazio reale, altrimenti sarei andato a lavorare in un teatro. Questo spazio scenico recluso re-immagina ogni volta quel luogo [il carcere] e tenta di annullarlo, di mostrarne delle potenzialità che sembrano negate a priori (31).

Nell'ambiente arricchito del teatro in carcere non scompare, quindi, il senso specifico del luogo, che riguarda la comunità che preesiste al lavoro teatrale e la relazione con la rappresentazione culturale che accompagna il pubblico al suo ingresso. Superato il cortile, il pubblico accede a un corridoio e a celle abitualmente adibite alle attività di socialità, rese irriconoscibili dalla scenografia. Silvia Bertoni e Alessandro Marzetti, coadiuvati dai detenuti scenografi, ne hanno modificato lo spazio, ricoprendo pavimento, pareti e soffitto di fogli bianchi su cui sono trascritte le parole di Shakespeare. Lo spettatore si trova pertanto immerso in uno spazio finzionale e fluido. In questi luoghi ripensati dal teatro ritroviamo un fenomeno affine all'*immersive theatre* di matrice anglosassone, che induce la percezione di essere, a seconda dei casi, dentro a un sogno o a un incubo. Gli attori vi si muovono all'interno e alcuni di

loro, ricoperti da costumi di carta bianca sovrascritti, sembrano prendere vita dal libro-scena di *Amleto*, quando si muovono aderenti al muro, mentre altri sono vestiti con costumi che li apparentano alle figure della letteratura di Genet o ai personaggi del mondo fantastico di *Alice nel paese delle meraviglie*.

La soluzione di *Hamlice*, come di *Santo Genet* pochi anni dopo (con specchi che evocano il bordello di *Le Balcon* di Genet), sarebbe stata impensabile in un teatro all'italiana, dove la compagnia attiva altre strategie per competere con la convenzione culturale della separazione scena-platea, ed è costretta a un riadattamento della scenografia e a ricomporre la scrittura scenica in maniera analogica, piuttosto che paratattica. Andare nel teatro all'italiana comporta, quindi, sia perdere che guadagnare qualcosa (come le risorse illuminotecniche). Sin dalla genesi dello spettacolo, le scene derivano dalla relazione con i corpi, piuttosto che da un impianto visivo:

— Non esiste nessun disegno da consegnare allo scenografo all'inizio delle prove. Il luogo in cui stare si sviluppa insieme alle parole che ci possiamo dire dentro, alle figure, alle voci, alle immagini che lo abitano. Il prototipo nasce da un attore che si muove in un abbozzo di spazio. [...] La scenografia dei *Pescecani* è nata da due fogli di cartone rosso messi ad angolo, come sfondo un pezzo recitato da Aniello Arena. Quella di *Santo Genet* con un pezzo di un grosso specchio rotto, un fiore un po' di pizzico tirato fuori da Emanuela (Dall'Aglio) dalla passamaneria del teatro il giorno stesso in cui è arrivata a Volterra, a maggio. Avevamo covato, lavorando sui testi, l'idea di ricchezza, lusso, broccati, eccessi, e sono bastati pochi elementi a farci capire che cosa avrebbe significato costruire dei salotti veri nel carcere, e cosa avrebbe implicato per gli attori, per il loro modo di muoversi, di guardare, di parlare, essere circondati da specchi. Sono quelli i momenti in cui il carcere sparisce. L'immaginario del lavoro prende il sopravvento su tutto, la scenografia trasfigura lo spazio, lo riscrive. Per questo il giorno dello smontaggio è molto doloroso (32).

Un mondo prende corpo attraverso la costruzione scenografica, che ha l'obiettivo di vedere scomparire la realtà del cortile, dove tutti i giorni si gioca a calcetto, per trasformarla in qualcosa che non esiste neanche fuori e di cui i resti permangono a ricordarne il sogno nella cella adibita a teatro, una volta terminata la condivisione pubblica: solo la luce di quel campo, che penetra durante le ore di prova e che piove sugli spettatori nella calura estiva, ricorda il luogo ordinario in cui gli spettacoli avvengono in orario pomeridiano.

Oltre che per la loro maniera di abitare lo spazio, i corpi giocano un ruolo anche sul piano simbolico attraverso la costruzione dei personaggi dal Duemila in poi.

— Se i primi Shakespeare della Fortezza hanno sancito per sottrazione e decostruzione la rottura della forma dramma, la serie successiva inaugura una vera e propria rivolta dei personaggi, che corrisponde a una dilatazione dello spazio della rappresentazione, per inglobare sempre più lo spettatore, coinvolgendolo nel progetto di vivere anziché rappresentare per l'ennesima volta l'ennesima riscrittura del repertorio shakespeariano (33).

La decostruzione delle performance ordinarie del luogo e la coincidente costruzione dello spazio teatrale, dunque, avvengono tanto ripensandone la configurazione con scenografie, costumi-scena e corpi-scena, quanto immaginando il flusso degli spettatori, altra variabile essenziale non solo degli elaborati spettacoli di Punzo, ma di tutto il teatro sociale, ricco e povero di mezzi.

Il tentativo di 'toccare' lo spettatore, rompendo con la disposizione di sguardo che oggettivizza e distanza è una necessità del teatro di interazione sociale, anche per stabilire una prossimità che invoca una reciproca vulnerabilità o l'adesione a una stessa comunità. In secondo luogo, subentra la partecipazione dello spettatore; non solo un modo per portarlo ad agire, quanto un tentativo di spiazzarlo, chiedergli che riconosca da che parte stare e spronandolo ad assumere un ruolo drammaturgico (per esempio, indossando guanti rossi o bagnandosi le mani di 'sangue' in *Mercuzio non vuole morire*, o danzando con i marinai di *Santo Genet*) (34). Il pubblico lo guardi in faccia, dice nella sua autobiografia *Arena*, ed è questa l'esperienza che chi è stato nella Casa circondariale di Volterra o a teatro a vedere la Compagnia della Fortezza avverte: la relazione teatrale è ricercata smarginando dalla scena, spesso con una prima accoglienza nell'atrio del teatro e, comunque, chiedendo agli spettatori una partecipazione diretta. Essa si innesca, soprattutto, nei contesti in cui la performance sfugge alle leggi del dramma, alla sua linearità, e sgretola i riferimenti spaziali dello spettatore com'è tipico del teatro post-drammatico, tanto più in contesti *site-specific* e negli spettacoli immersivi (35).

Dalla casa all'arca: il teatro meticcio

Meticcio è un termine molto discusso e altrettanto criticato in ambito antropologico, per la stigmatizzazione di fasce della popolazione, particolarmente del Sud America, seguita alla colonizzazione. Meticcio, però, attenendoci alle più semplici fonti dizionariali, significa innanzitutto mescolanza. Attingendo da questo significato, Pietro Floridia dà vita alla compagnia Cantieri Meticci nel 2014. Il suo percorso delinea un significato alternativo di casa del teatro rispetto a quanto osservato finora: il teatro non più come quel luogo in cui appartarsi e fare crescere la propria identità (anche per differenza dall'esterno), quanto lo spazio di una comunità multiculturale che, attraverso il comune cammino artistico in discipline distinte (com'è tipico del teatro di interazione sociale) possa farsi arca nella costruzione di una 'cultura meticciosa', fatta dell'apporto di tutti, professionisti e amatori (36).

Cantieri Meticci è una compagnia composta da rifugiati, richiedenti asilo, migranti e cittadini italiani, complessivamente provenienti da circa venti paesi differenti, nata nel 2014 attorno al progetto europeo *City Ghettos of Today* (37). Prima della sua fondazione, Floridia era stato alla guida della Compagnia dei Rifugiati, ma aveva avvertito il rischio di ghettizzazione insito in questa composizione. Con i Cantieri Meticci, percorre, quindi, la strada della mescolanza sociale, che implica anche una mescolanza delle arti (oltre al teatro, anche l'artigianato, la musica e la danza, e processi di rigenerazione urbana, attraverso l'applicazione del sapere scenografico a soluzioni installative e d'intervento nella città).

Nel 2014 Cantieri Meticci si insedia in un ex-magazzino del supermercato Coop. La rigenerazione stessa di questo spazio contribuisce alla crescita della nuova identità della compagnia; sotto la guida di alcuni scenografi, oggetti di recupero d'ogni tipo sono trasformati in arredi: palcoscenici, biblioteche, tavoli con videoproiezioni, ecc. Nell'assemblaggio, i singoli pezzi, decontestualizzati e defunzionalizzati, sono accostati in modo tale che la loro significazione sia decisa dalla relazione con quanto hanno a fianco. Il collage diventa così la metafora

dello spazio teatrale (sempre più chiamato arca da chi lo abita in maniera continuativa) e il simbolo di una visione artistica e sociale che plasma i rapporti attraverso un processo di apprendistato costante tra artigianato e narrazione. Persone con diversa cultura, formazione e gradi di scolarizzazione si riuniscono in una serie di pratiche comuni che, dapprima, vengono svolte all'interno di questa sede (Met) e che sono, in seguito, trasferite in azioni itineranti nella città, con l'obiettivo di creare degli interstizi nei luoghi del vissuto urbano, in cui ricomporre l'eterogeneità umana della compagnia e degli abitanti attraverso eventi partecipativi.

Lo spazio culturale del teatro è, infatti, percepito dal regista come sempre più inadeguato a rispondere ai cambiamenti della società multiculturale in cui viviamo ed è per questo che l'artista parte proprio dall'idea di uno spazio di trasformazione per ripensare i contenitori e i dispositivi che, sfruttando prossimità e mescolanza, possono accogliere la diversità. È dunque dal luogo che nasce Cantieri Meticci, dall'esperienza del mettere assieme frammenti, residui, oggetti: «cassoni che furono pieni di cipolle divengono biblioteca, palcoscenico; cassettiere da tipografo bancone di bar; una vecchia cassetiera da bottoni un archivio audio video di storie; dappertutto soppalchi, corde, sipari che sembrano vele e dividono lo spazio; tinozze da lavandaie diventano lampade con video proiettori interni; telai di porte e finestre supporti per dipinti»: nasce una meticciosa artistica, in cui il processo di rigenerazione dello spazio coincide con «la generazione di una comunità», la nuova compagnia, un assemblaggio di persone diverse che nulla hanno in comune ma si mettono in viaggio, attraverso un «luogo/casa/strumento» fatto assieme, per traghettare l'attività artistica verso una nuova fase, una seconda vita in cui ciascuno può definirsi per la propria impronta e per la relazione con chi e cosa ha al proprio fianco: non è in gioco l'identità di provenienza, ma come questa compone e corrompe quella collettiva, lasciandosi influenzare dalle persone incontrate (38). E anche lo spazio Met è pensato come una barca con ponti, rialzi, corde e sipari, è uno spazio duttile di accoglienza.

Perché, dunque, concentrarci ora su questo caso di studio? Oltre che per la longevità dell'esperienza, per la necessità di ancorare al territorio i processi artistici che nascono attorno alle comunità locali, tenuto conto degli elementi ricorrenti nei progetti con migranti, richiedenti asilo e rifugiati, ma anche della difficoltà di circuitazione dei loro esiti, che rende i discorsi attorno a queste pratiche uno strumento necessario di confronto, dialettica e condivisione. Gli studi correnti non arrivano, infatti, ancora a mappare queste esperienze, solo in parte storicizzate (39).

La rinegoziazione della relazione teatrale e l'ampiezza delle modalità espressive delle proposte teatrali, che privilegiano processi collettivi, il lavoro di gruppo e abbracciano un ampio spettro di attività performative (dalla danza al canto, alle feste e cerimonie, ai rituali partecipativi) (40), caratterizza anche le attività di Cantieri Meticci. In particolare, la dimensione visiva e scenografica agisce come collante drammaturgico che non necessita di parole, grazie alla collaborazione con l'illustratrice e scenografa Sara Pour. Oltre ai progetti nelle comunità, la compagnia ha prodotto spettacoli frutto di lunghe gestazioni, ma in cui l'obiettivo è la professionalizzazione del percorso artistico degli attori che collaborano da anni con Floridia e hanno, ormai, una competenza

rodato nella scrittura drammaturgica e scenica. Il metodo di base per ricucire le differenze è ancora l'assemblaggio, per cui il testo è sempre il frutto di una drammaturgia consuntiva, del lavoro collettivo attorno a nodi tematici in cui i dati reali, le storie comuni e di cronaca, la letteratura e la biografia degli attori si intersecano. Lo spazio diventa anch'esso uno strumento dinamico di costruzione della relazione interna al gruppo e con il pubblico, cui si chiede di viaggiare, senza cedere alla posizione di dominio che oggettivizza l'altro (41).

Il violino del Titanic, ovvero non c'è mai posto sulle scialuppe per tutti del 2013 riproduce, per esempio, l'esperienza del naufragio del Titanic e accoglie gli spettatori attorno a tavoli quadrati composti da una griglia metallica ricoperta da un lenzuolo bianco. Una cena insolita in cui il tavolo si anima delle ombre di mani e braccia di corpi sottostanti, 'sommersi' e svelati attraverso un gioco di luci. Costretto ad alzarsi, il pubblico siede su file parallele: quelle ombre si fanno ora materia, corpi che rotolano e afferrano caviglie e gambe. Lo spettacolo, che muta nelle riedizioni con comunità differenti (in Italia, Iran e Polonia), si ispira al volume di poesie *La fine del Titanic* (1953) dell'autore tedesco Hans Magnus Enzensberger, in cui il naufragio della nave diventa metafora di una crisi profonda della società: chi è la prima e la terza classe? Chi ha diritto di salvarsi per primo? Queste sono le domande che ritornano nel lavoro teatrale a stimolare l'improvvisazione collettiva e che spesso portano a risposte diverse (come in Iran, dove il gruppo di lavoro identifica la terza classe con le donne).

Altra produzione centrale della compagnia è *Il negro del Narciso* (2019), dall'omonimo romanzo di Joseph Conrad, in cui lo spettatore è accolto in uno spazio installativo, trasformato in nave (dalla forma di una croce invisibile al pubblico che vi entra dentro e che accede a uno spazio comune da cui, subito dopo, è allontanato) (42). La nave è il simbolo della comunità teatrale degli artisti, come della comunità di performer e pubblico, nel tentativo di rompere le distanze attraverso una scelta di prossimità.

Con lo stesso spirito delle generazioni che invasero la città negli anni Settanta, seppure con l'obiettivo di facilitare contatti tra persone di diversa cultura, Florida va in cerca di questo contatto trasformativo nei quartieri. Spesso, l'uso di un oggetto, come un tappeto o una tela, funziona da dispositivo relazionale: la scena composta dalle persone al lavoro attorno a un nucleo centrale diventa la matrice comunitaria. In tal senso, il lavoro di Cantieri Meticci può essere inteso come «un progetto politico di arte pubblica che sostiene la partecipazione nella polis e ambisce a trasformare l'immaginario sociale il modo stesso di dare forma alla città» (43).

Dopo svariate azioni nei quartieri, nel corso del 2020, in piena pandemia, Florida progetta gli *Assemblages*, strutture mobili che uniscono – come il neologismo del titolo suggerisce – l'assemblaggio (parola che indica la prospettiva di lavoro e il metodo di azione) e il luogo (rigorosamente pubblico). Si tratta di griglie, macchine ludico-combinatorie pensate per andare nella città, dove attivare spazi di aggregazione per le comunità attraverso laboratori e produzioni culturali, fungendo da cantieri di lavoro e scenografie partecipative. Per la convivenza di spazi e tempi, costituiscono rinnovate eterotopie, ovvero navicelle con cui compiere un viaggio che include artisti e comunità locali della periferia. La costruzione artigianale diventa così foriera della costruzione di un racconto inedito e di una rinnovata 'comunità di destino', in cui professionisti

del teatro e amatori, persone di diversa provenienza, età e scolarizzazione possono integrarsi (44).

Sin dalla prima estate che divide le due ondate pandemiche, Florida mette in atto il proprio progetto. Inizialmente pensato per vari luoghi (piazze, scuole, ospedali, ecc.), viene infine realizzato in un'unica soluzione: il *Treno del ricomincio* diventa un'installazione mobile composta dall'intelaiatura di vagoni che consentono di agire dentro e fuori della griglia, restando sempre visibili da ambo i lati. Il titolo allude al bisogno di ripartire dopo l'isolamento. Difatti, il *Treno* staziona in diversi slarghi a margine della città, dove agisce da dispositivo di gioco, relazione, laboratorio e rappresentazione. Trova, infine, casa nella cornice dell'area rigenerata SalusSpace, centro multifunzionale e luogo di convivenza e gestione collaborativa che include famiglie e persone con background migratorio.

La retorica uniformante associabile al concetto di meticcio è contrastata, nei fatti, dalla mediazione artigianale e dalla proposta di installazioni e processi che, come opere aperte, si prestano a usi differenti e consentono la risemantizzazione delle attività in base al contesto di adozione e ai partecipanti. L'intervento teatrale agisce, dunque, come dispositivo relazionale, e non come contenitore che, seppur inclusivo, potrebbe finire per livellare le differenze. Complessivamente, genera uno spazio teatrale che, come per il teatro di strada, coincide con lo spazio sociale in cui si negozia il rapporto tra intervento artistico e territorio. Su queste basi si fondano i progetti di welfare culturale e parte dei processi di rigenerazione urbana, che indicano un ulteriore sviluppo delle pratiche di interazione sociale. L'estensione della riflessione, sempre più interrelata con gli ambiti pedagogico e sociologico, evidenzia un ulteriore scarto nella comprensione di queste pratiche: non è più solo l'immaginazione (che sempre si lega al soggetto) a contrastare l'emarginazione, bensì la costruzione comune di un immaginario alternativo (di natura necessariamente collettiva) che agisce sulle coscienze individuali e rende possibile il cambiamento. Il luogo del teatro coincide, pertanto, con edifici e territori trovati e trasformati attraverso visioni, processi e, in ultimo, dinamiche relazionali alternative all'organizzazione 'normata' della socialità.

Note

- 1 Raimondo Guarino, *Teatro luoghi città*, cit., p. 15.
- 2 In qualche modo, tessendo fili che ristabiliscono il continuum tra le generazioni, si cerca di ricostruire la «processualità lenta del teatro» perduta nella rimozione storiografica degli anni Ottanta rispetto ad esperienze di rilievo cresciute fuori dal sistema teatrale principale. Cfr. Gerardo Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», 2-3, 2000, pp. 11-23.
- 3 Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (1957), Bari, Dedalo, 1975, p. 33.
- 4 Un discorso in parte distinto va condotto rispetto al contesto educativo, nonostante anch'esso rientri nel teatro di interazione sociale. Le vulnerabilità emerse, nelle fasce d'età scolare, soprattutto con la pandemia sono un aspetto su cui diversi artisti si sono concentrati. Pensiamo al progetto *Politico Poetico* (2021) del Teatro dell'Argine sulle fragilità dei giovani. In genere, però, quando pensiamo al teatro a scuola non facciamo esclusivo riferimento alla rieducazione e all'inclusione sociale, quanto a un'integrazione della proposta scolastica volta a stimolare la creatività.
- 5 Fabrizio Fiaschini, *Teatro sociale: gesto e spazio di gioco*, in Id. (a cura di), *Controcampi*, cit., p. 58.
- 6 Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., p. 59.
- 7 Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, Utet, seconda edizione, 2015, pp. XI-XII.
- 8 Giuliano Scabia, *Note intorno al Teatro Vagante*, in Franco Acquaviva, Roberta Gandolfi (a cura di), *Agire il paesaggio*, cit., p. 52.
- 9 Franca Zagatti, *Le parole per darsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità*, in «Danza E Ricerca. Laboratorio di Studi, Scritture, Visioni», 10 (10), 2018, p. 356.
- 10 Ivi.
- 11 Cfr. Mirella Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Bari-Roma, Laterza, 2009.
- 12 Claudio Meldolesi, *La fuoriuscita*, in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008, p. 212.
- 13 Cfr. Marco De Marinis, *Al limite del teatro*, cit., p. 13.
- 14 Giulia Innocenti Malini, *Breve Storia del teatro sociale in Italia*, Imola, Cue Press, 2021, p. 49.
- 15 Fabrizio Fiaschini, *Teatro sociale: gesto e spazio di gioco*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Controcampi*, cit., p. 45.
- 16 Cfr. Caoimhe McAviney, *Performance and Community. Commentary and Case Studies*, London, Methuen Drama, 2014.
- 17 Cfr. Claire Bishop, *Inferni artificiali*, cit.; Shannon Jackson, *Social Works: Performing Arts, Supporting Publics*, London, Routledge, 2011.
- 18 James Thompson, Richard Schechner, *Why "social theatre"?* in «The Drama Review», 48 (3), 2004, p. 13.
- 19 Fabrizio Fiaschini, *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», 105-106, 2004, pp. 153-71.
- 20 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), Torino, Einaudi, 1993.
- 21 Note di presentazione dello spettacolo *A piede libero* a cura di Wanda Moretti, 6 ottobre 2014 (archivio personale di Wanda Moretti).
- 22 Aniello Arena, con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare)*. Io, attore, fine-pena-mai, Milano, Rizzoli, 2013, p. 123.
- 23 Ivi, p. 183.
- 24 Ezio Manzini, *Politiche del quotidiano*, Roma, Edizioni di comunità, 2018.
- 25 Cfr. Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, Firenze, Edizioni Clichy, 2013 e Armando Punzo, *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Roma, Luca Sossella Editore, 2019.
- 26 Armando Punzo ne parla nell'incontro curato da Elena Tamburini e Cristina Valenti nel 2016, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, che dà il titolo all'omonimo contributo pubblicato su «Quaderni di Teatro in carcere». Cfr. Armando Punzo, *Oltre la fortezza: l'invenzione dello spazio scenico*, in «Quaderni di Teatro Carcere», 4 (4), 2016, pp. 6-11, L'incontro può essere ascoltato online in archive.org/details/2016030glezionearmandopunzo.oltrelafortezza.
- 27 Ivi, p. 7.
- 28 Il video delle diverse versioni dell'opera è conservato presso l'archivio digitale della Fortezza, Dipartimento delle Arti, Università degli Studi di Bologna.
- 29 Lapo Ciari, *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*, San Miniato (PI), La conchiglia di Santiago, 2011, p. 22.
- 30 Le varie edizioni sono, tuttavia, visionabili presso l'archivio video della Fortezza, di cui una copia è conservata presso la biblioteca del Dipartimento delle Arti, Università degli Studi di Bologna.
- 31 Armando Punzo, citato in Arianna Frattali, *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*, Pisa, ETS, 2019, p. 175.
- 32 Armando Punzo, *Un'idea più grande di me*, cit., pp. 269-70.
- 33 Cristina Valenti, *Liberarsi da Shakespeare, ovvero gli Shakespeare della Fortezza*, in «Prove di Drammaturgia», 21 (1/2), 2016, p. 7.
- 34 *Mercuzio non vuole morire* è, da questo punto di vista, particolarmente rappresentativo: presentato prima alla Fortezza nel 2011, è riproposto a teatro e per le strade di Volterra nel 2012, con processione e balli in piazza che coinvolgono i cittadini. Cfr. *In prospettiva. Dialoghi sul teatro # 12*, dialogo tra Armando Punzo e Cristina Valenti, introdotto da Rossella Mazzaglia all'interno del progetto *In prospettiva. Dialoghi sul teatro* a cura di Gerardo Guccini, Claudio Longhi e Rossella Mazzaglia, produzione ERT - La Soffitta, 23 novembre 2020; Armando Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., pp. 227-44.
- 35 Cfr. Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Francoforte, Peter Lang, 2010.
- 36 Parte di questo paragrafo recupera ed espande i contenuti dell'articolo *Lo straniero nella narrazione e nelle pratiche sociali del teatro italiano*, in Sonia Gambino, Tiziana Tarsia, Andrea Velardi (a cura di), *Lo straniero. Confronti interdisciplinari e itinerari di ricerca*, Roma-Messina, Corisco Edizioni, 2021, pp. 123-36.
- 37 Cfr. Rossella Mazzaglia, *The Ghetto in European Perception. From Cities to Bodies*, in «Performing Arts Journal», 130, 2022, pp. 66-78.
- 38 Pietro Floridia, appunti inediti del 2019, forniti dall'autore e relativi all'incontro tenuto all'interno del ciclo seminariale *Lo straniero*, a cura di Francesco Zanotelli, Sonia Gambino, Tiziana Tarsia, Università di Messina, 17 dicembre 2019.
- 39 Fermo e utile riferimento è lo studio di Roberta Carpani, Giulia Innocenti Malini (a cura di) *Playing Inclusion. The Performing Arts in the Time of Migrations: Thinking, Creating and Acting Inclusion*, in «Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies», 1, 2019. Per un approccio legato agli studi postcoloniali, cfr. Anna Serlenga (a cura di), *Performance + decolonialità*, Roma, Luca Sossella Editore, 2023. Sul rapporto tra immaginario culturale e performance, cfr. anche Pietro Floridia, Sara Pour, *Fantasma neri*, con la prefazione di Rossella Mazzaglia, Bologna, Cantieri Meticci, 2022.
- 40 Roberta Carpani, Giulia Innocenti Malini, *Introduction*, in Id., *Playing Inclusion. The Performing Arts in the Time of Migrations: Thinking, Creating and Acting Inclusion*, cit., pp. 3-20.
- 41 Pietro Floridia, *Paesaggio con spettatori. Appunti su uno spazio scenico da viaggio*, in Id. *Teatro in Viaggio. Lungo la rotta dei migranti*, Fano di Argelato (Bo), Edizioni Nuova Si, 2011, pp. 96-111.
- 42 Sul *Violino del Titanic* non ci sono fonti edite, se non per un fumetto realizzato attorno allo spettacolo, ma che non consente di ricostruirlo (cfr. Expris Comics, *Come il Titanic. Diario a fumetti di un affondamento*, con una prefazione di Pietro Floridia, Bologna, Il Girovago, 2014). Su *Il Negro del Narciso*, cfr. Rossella Mazzaglia, Pietro Floridia, *The Nigger of the "Narcissus" in the Theater of Cantieri Meticci*, in «Studi Culturali», 2, 2021, pp. 243-62.
- 43 Pietro Floridia, intervista citata in Pierluigi Musarò, *The Art of De-Bordering. How the Theater of Cantieri Meticci Challenges the Lines Between Citizens and Non-Citizens*, in Laura Iannelli, Pierluigi Musarò (a cura di), *Performative Citizenship. Public Art, Urban Design, and Political Participation*, Milano, Mimesis International, 2017, p. 103.
- 44 Su questo tema, Floridia ha pubblicato il saggio *Assemblages. Assemblaggi spaziali per pratiche partecipate di meticcio artistico*, in Roberta Paltrinieri, Paola Parmeggiani, Pierluigi Musarò, Melissa Moralli, *Right to the City, Performing Arts and Migration*, Milano, FrancoAngeli, 2020, pp. 176-96.



Sulla, nella, attraverso la città della danza contemporanea

Sul finire del ventesimo secolo la città entra prepotentemente sulla scena della danza contemporanea: permea l'immaginario e la rappresentazione, offre scenografie abitabili, è tema e fonte di ispirazione. Come matrice e campo operativo della pratica artistica, la città manifesta l'*humus* del tempo, tra flussi metropolitani e identità locali che si mostrano attraverso le performance. Come soggetto tematico è, invece, un'astrazione che presenta un modello inafferrabile basato su gerarchie culturali e di potere:

— Tutte le città sono concentriche; ma conformemente al movimento stesso della metafisica occidentale, per la quale ogni centro è la sede delle verità, il centro delle nostre città è sempre pieno: luogo contrassegnato, è lì che si raccolgono e si condensano i valori della civiltà: la spiritualità (con le chiese), il potere (con gli uffici), il denaro (con le banche), le merci (con i grandi magazzini), la parola (con le 'agorà': caffè e passeggiate). Andare in centro vuol dire incontrare la 'verità' sociale (1).

Le produzioni artistiche si inseriscono sul solco di questa 'costruzione di verità', confermandola o decostruendola, osservando fenomeni estemporanei e raccogliendo memorie, dando spazio a sensazioni e impressioni fugaci, in solitudine e tra la gente, per svelare il movimento stesso delle persone che spazializzano i luoghi e vi innestano abitudini culturali differenti.

Non esiste, infatti, una città uguale a un'altra, né un solo modo di relazionarsi alle architetture, al movimento dei corpi, all'eterogeneità delle forme di vita, ai luoghi commemorativi, alle stesse gerarchie di potere che disegnano gli agglomerati urbani. Né questi elementi sono immutabili: al contrario, le città occidentali si sono sviluppate secondo processi fortemente condizionati dallo sviluppo capitalistico (2), che ha modificato i flussi di persone e i modi dell'abitare, particolarmente tra centro e periferia.

Proprio alla pienezza schiacciante del centro si contrapponeva il Living Theatre ne *L'eredità di Caino* e contro questa verità combattono le proposte di decentramento tra gli anni Sessanta e Settanta. Anche nell'ambito della danza, diverse sono le esplorazioni che, senza aderire apertamente a politiche culturali e schieramenti, hanno reagito al mutamento antropologico e sociale delle città occidentali, provando a svelarne angoli impreveduti o ad alterarne la percezione con produzioni *site-specific*. Tuttavia, sarebbe ingenuo associare all'industria culturale una posizione acritica e all'azione di strada una immediatamente liberatoria: buona parte delle retoriche del nuovo millennio sull'appropriazione dello spazio pubblico tramite azioni partecipate giocano su questa equivalenza, ma è evidente che la collocazione urbana non è, di per sé, indice di radicalità, né mancano spettacoli *site-specific* dalla funzione principalmente ornamentale.

Non solo: trattare del rapporto tra 'teatro e città' e 'danza e città' equivale a tessere una relazione che solleva diversi quesiti metodologici. L'adozione di un approccio materialista, coerente con il pragmatismo richiesto dalle produzioni *site-specific*, spingerebbe a osservare soprattutto le condizioni strutturali che legano i due termini della relazione teatro-danza e città e, a seguire, le condizioni di produzione (3). Eppure, questo binomio si estende oltre i processi creativi e, all'origine, concerne la necessità culturale che li motiva. La struttura e la collocazione degli edifici nel tessuto urbano denotano, per esempio, il ruolo che il teatro e alcuni generi occupano nelle gerarchie culturali delle città (4). Lo stesso rapporto tra il mutare della casa del teatro di cui abbiamo parlato e le relative pratiche evidenzia sia il legame indissolubile

tra le forme dell'esperienza e le condizioni di lavoro in cui esse maturano sia le tensioni etiche, sociali, culturali e identitarie che ne hanno sostenuto lo sviluppo. Potremmo dire, quindi, a proposito della danza 'sulla/nella/attraverso la città', che la dimensione percettiva, rappresentativa, estetica, storica e critica della danza situata deriva da una pluralità di fattori sociali, culturali e politici, oltretutto dalla concretezza delle condizioni produttive e ricettive e dalle poetiche degli artisti.

Infine, pensare alla città tende a isolarla come concetto da quanto la circonda e a suggerire un perimetro che la comprenda, quando i suoi bordi non sono mai del tutto definiti: ritorniamo alla distinzione tra centro e periferia e alla domanda su dove finisca l'uno e inizi l'altra. Mentre le mappe delimitano, l'arte infatti ricongiunge, mostrando barriere dove non si vedono e ricucendo strappi culturali e percettivi nella continuità materiale del tessuto urbano. Prima di conoscere le pratiche che ne hanno sfidato l'ordinarietà e i confini, osserviamo dunque la città 'in scena', ovvero la città immaginata nel laboratorio protetto del palcoscenico, per poi vederne le diramazioni nelle creazioni *site-specific* del nuovo millennio, in cui finzione e realtà si compenetrano, aprendo nuovi interrogativi sul ruolo e le forme dell'arte nello spazio pubblico.

La città in scena

Anche la danza contemporanea si è dibattuta tra i due poli che, all'affacciarsi della globalizzazione, hanno stimolato la ricerca teatrale: da una parte, accogliendo l'immaginario postmoderno, ha esaltato la fluidità e la decostruzione della stabilità; dall'altra, penetrando nell'intimo senso del luogo di piccoli e grandi centri, ne ha ricercato e raffigurato l'anima. Dagli anni Novanta la città diventa protagonista di ricerche situate, così come strumento drammaturgico di coreografie destinate ai teatri. Alcuni casi rappresentativi di entrambe queste tendenze ne rivelano l'immaginario e, perciò, offrono un termine di confronto rispetto alle variazioni dei primi decenni del nuovo millennio, quando le ricerche nei luoghi della quotidianità si diffondono maggiormente, penetrando negli stessi processi urbani, provando a modificarli dall'interno per il tempo dello sguardo, del cammino e dello stare assieme della performance.

Riconosciamo i tratti di un'estetica postmoderna nell'opera del belga Frédéric Flamand, che ha descritto l'ambiente urbano come «il punto focale di tutti i fantasmi e di tutte le utopie degli uomini, nodo dei flussi di comunicazione, ma anche di isolamento e solitudine», individuando nel transito metropolitano «la condizione tipica» dell'essere umano (5). In *Metapolis* (2000), spettacolo realizzato assieme all'architetto Zaha Hadid, è proprio il modo di vivere la città, e non il suo 'aspetto', a guidare il processo creativo, bilanciando i poli contrastanti della vita urbana, come ordine e caos, in un movimento continuo, dato dall'interazione tra installazione scenografica e danza: l'architetto studia gli appunti del coreografo e cerca di tradurre i movimenti dei danzatori in una «calligrafia spaziale» (6), che a sua volta incide sulle loro traiettorie in modo da restituire, congiuntamente, una «percezione urbana» (7).

L'estetica postmoderna stimola cambiamenti strutturali nell'ambito architettonico, di cui i coreografi esplorano la duttilità del linguaggio, che diventa oggetto di studio per la composizione coreografica. In *Steptext* (1999) di William Forsythe,

il corpo dei danzatori sembra ricordare la complessità, la giustapposizione di forme, l'impressione d'instabilità e di movimento dell'architettura decostruttivista di Frank Gehry attraverso una disarticolazione estrema degli arti, che sembrano uscire fuori dal corpo e cercare di allontanarsi quanto più possibile dal torso (8). Seguendo l'influenza di Laban, Forsythe, durante la direzione del Frankfurt Ballet, sfida le forme classiche del balletto con impulsi cinesferici che producono una molteplicità di movimenti simultanei, un'immagine frammentata del corpo e dei suoi vettori nello spazio, similmente associabile alla metropoli postmoderna, che alimenta particolarmente l'immaginario degli anni Ottanta e Novanta:

— Ho iniziato a immaginare linee nello spazio che potevano essere piegate o scosse o altrimenti distorte. Muovendomi da un punto a una linea a un piano a un volume, ho potuto visualizzare uno spazio geometrico composto di punti ampiamente interconnessi. Poiché quei punti erano tutti contenuti internamente al corpo, non era davvero necessaria alcuna transizione, solo una serie di 'pieghe' e 'distensione delle pieghe' che produceva un numero infinito di movimenti e posizioni (9).

Dal linguaggio architettonico derivano, quindi, stimoli all'evoluzione del processo coreografico e della poetica individuale rispetto alla sperimentazione dello spazio. Senza guardare al passato – «il teatro è una tecnologia che ha fatto il suo tempo», dice in un'intervista del 2003 (10) – Forsythe ricerca i propri strumenti nei contesti che meglio rispondono all'idea coreografica, facendo propria la visione decostruttivista nell'organizzazione del linguaggio. Con l'architetto Daniel Libeskind realizza installazioni in aree urbane e a Francoforte, nel 2000, crea *City of Abstracts*, un'installazione video che riprende i passanti, ne modifica le immagini tramite un software e le proietta in strada in tempo reale.

— La gente seduta alla stazione dell'autobus improvvisamente scopriva la propria immagine sul muro dall'altra parte della strada. Poco a poco capiva che cosa stava succedendo e partecipava roteando le sporte della spesa o aprendo e chiudendo gli ombrelli. Quelli che stavano dalla parte opposta della strada, non potendo vedere le immagini video sul muro sopra di loro, non capivano perché questi si comportassero in modo strano (11).

Nello spazio quotidiano, Forsythe interviene così per creare uno 'spazio coreografico' e modificare la percezione dello spettatore che resta, anche nel decennio successivo, una preoccupazione costante nella realizzazione di opere installative e teatrali.

La condizione di instabilità e la fluidità che erode le differenze contrasta con la percezione dell'identità locale nell'ultimo ciclo coreografico di Pina Bausch. Le schiere anonime degli agglomerati dormitorio diventano il contraltare dell'anima ancora pulsante, ma spesso straziata, dei luoghi che Bausch ritrae (12), osservando la lotta tra la solitudine individuale e il desiderio di comunanza anche nelle dinamiche urbane.

L'immissione di elementi del reale e la giustapposizione di linguaggi indica una modalità compositiva non lineare, associata al pensiero postmoderno (13) e all'estetica post-drammatica, dominata dall'onirismo in cui si combinano il carattere locale, morfologico e identitario delle città. La coreografa crea *Victor* nel 1986, ispirandosi a Roma, e a seguire sono oltre una decina gli spettacoli che la portano in Asia, America e nella sua Europa. Ogni volta prova sul posto per alcune settimane, lasso di tempo necessario a raccogliere il materiale di base

sul quale continuare a lavorare in seguito a casa, alla sede di Wuppertal, con la compagnia e un metodo ormai rodato: pone domande, gli interpreti rispondono a parole e movimenti, lei interviene, chiede ancora e poi punta tutto per iniziare la selezione, l'ulteriore elaborazione e il montaggio che la conducono allo spettacolo finale, alla sintesi poetica della città. Quando invita i danzatori a rispondere, per esempio, al tema dell'autodistruzione, durante le prove di *Palermo Palermo*, quasi tutti gli interpreti propongono scene autolesionistiche che la lasciano insoddisfatta e la spingono ad esplicitare il senso della propria richiesta: non la «volontà di morire», ma «una manifestazione nella quale lo star male viene fuori» (14), in cui leggiamo la percezione del degrado, di un malessere facilmente associabile al capoluogo siciliano.

Fondamentale è l'apporto della scenografia che, pur mutando ad ogni spettacolo, rivela una continuità con le coreografie precedenti al ciclo sulla città. La scena del palco è sempre costruita, infatti, come un paesaggio della memoria, del ricordo, un paesaggio interiore dominato dagli elementi materici della natura, foglie, alberi, acqua, terra, fiori, sabbia inumidita, di cui l'odore pervade l'ambiente. Acqua che ritorna ancora in *Palermo Palermo*, ad evocare la siccità e lo spreco di un bene così prezioso per l'isola. È, tuttavia, una parete di mattoni che dà il segno allo spettacolo: sostituisce il sipario, è visibile sin dall'ingresso del pubblico in sala e, all'inizio, quando l'aspettativa del pubblico è al massimo, crolla rumorosamente, spargendo ovunque polvere e calcinacci. I danzatori irrompono allora sulla scena correndo, afferrandosi e scuotendosi a vicenda, costretti a danzare tra i detriti, cui si aggiungono altri rifiuti lasciati cadere o gettati per terra durante il resto dello spettacolo. C'è tristezza e rabbia in quest'immagine di Palermo che Bausch dipinge nel 1989 (data della caduta del muro di Berlino, che non sembra però avere influenzato l'opera), ma anche un bisogno lacerante di solidarietà e l'appigliarsi alla speranza di un sostegno esterno.

Squarci e umori della città entrano sulla scena attraverso i luoghi abitati in pratiche *site-specific* che fungono da terreno di ricerca per produzioni teatrali. *Körper* (2000), spettacolo per il palcoscenico di Sasha Waltz, per esempio, nasce da *Dialogue 99/II*, una creazione *site-specific* realizzata al Museo Ebraico di Berlino. Triste simbolo della città e della storia ebraica, al museo Libeskind ha restituito un'anima con la sua struttura irregolare, spigolosa, discontinua, le pareti nere e le fenditure che lasciano entrare la luce come ferite taglienti. La Torre dell'Olocausto è volutamente fredda e l'assenza di riscaldamento è lo strumento per indurre un brivido che attraversa il corpo, dinanzi all'orrore della tragedia. Luogo ormai simbolo di Berlino, questo museo è impietoso emotivamente per chi vi entra. Durante la creazione di *Dialogue 99/II*, per un periodo di sei mesi, i danzatori dialogano con la sua struttura, confrontandosi inevitabilmente con le immagini dell'Olocausto:

— Corpi che escono dalle profondità oscure dello spazio silenziosamente come ombre, come fantasmi; corpi che cercano sostegno, oscillano, cadono pesanti a terra; mani e spalle che misurano degli spazi vuoti come strette fessure e passaggi (15).

Confluendo in *Körper* (16), questo pezzo ha dato inizio a una trilogia comprensiva di *S* (2001) e di *noBody* (2002), in cui l'artista ha esplorato le possibilità fisiche e simboliche della danza, servendosi dello spazio, in generale «così

determinante da plasmare il linguaggio corporeo e consentire o meno delle specifiche possibilità di movimento, e da determinare spesso anche la drammaturgia» (17). In *Körper* lo spazio è nero, delimitato da una curva di tubi fluorescenti e da una parete di dieci metri di altezza che taglia il palcoscenico. Del museo restano ora i fantasmi che hanno modellato i corpi dei danzatori, schiacciati da un nuovo, incumbente vuoto.

La città come fonte di ispirazione culmina, dunque, nelle produzioni per il palcoscenico, ma con la diffusione sempre maggiore di opere in situ, con l'affinarsi delle modalità di adattamento e di decostruzione delle pièce teatrali, avviene anche il contrario, senza con ciò tornare a un'idea falsata di *site-specific*, quale semplice collocazione all'aperto di un'opera 'costruita in sala'. Andare in strada, sfruttare le superfici degli edifici, significa sondare la relazione tra corpo e spazio urbano a partire dai suoi confini, dalle sue superfici, tra interno ed esterno, pubblico e privato: costruire un discorso critico che, partendo dall'esperienza incorporata, altera la percezione data dei luoghi ordinari.

Dal ready made urbano alla città antropica

Nella seconda metà degli anni Sessanta, mentre molti lasciano le metropoli per vivere in enclave alternative, altri attraversano le strade in movimenti e marce collettive. Anche la danza incamera questo messaggio e la volontà di appropriazione degli spazi comuni con azioni mirate, anticipate in California da Anna Halprin verso la fine degli anni Cinquanta. Nel 1952 Halprin aveva, infatti, realizzato un evento itinerante, denominato *Everybody Can Dance*, che esplorava il nesso tra la riscoperta della danza per tutti, senza virtuosismi, attraverso azioni funzionali (*task dances*) e l'esplorazione di ambienti extra-teatrali. Anni dopo, con *City Dance*, tra il 1976 e il 1977, crea un progetto per la città di San Francisco che si rivolge alla comunità locale, disseminando azioni in vari luoghi della metropoli californiana con un ampio coinvolgimento di non professionisti: in questi casi, l'obiettivo non era, esclusivamente, di invitare il pubblico a partecipare, quanto di incontrarlo e incanalarne la partecipazione in nuove forme di ritualità urbana.

Rispetto al percorso di Halprin, nella East Coast la ricerca segue l'ondata minimalista delle arti visive: la città diviene una risorsa conoscitiva per indagare le potenzialità del corpo, privato delle tecniche codificate, e rinsaldare il nesso tra arte e vita sulla base dell'esperienza concreta. Artisti di diverso ambito provano a ripensare i linguaggi avvicinando i metodi e le forme dell'arte visiva e della performance, che rimpiazza la teatralità di costumi, narrazioni e personaggi. Con gli artisti visivi e del nuovo teatro, i coreografi condividono la riscoperta di materiali e risorse del quotidiano: gli elementi di riciclo sparsi per le strade si mischiano a carta, pittura e solventi chimici nelle opere di Robert Rauschenberg, così come gesti ordinari e disinvolti irrompono sulla scena della nuova danza e del nuovo teatro; lo spazio della vita di ogni giorno sembra, cioè, una materia da esplorare per una generazione che inizia a disconoscere la differenza tra cultura alta e bassa e a riconoscersi pienamente nella promiscuità e nella libertà dei centri cittadini (contrapposti all'isolamento dei sobborghi di periferia). Lo spazio urbano diventa esso stesso un *ready made* da scoprire, giocando sulla porosità dei limiti tra finzione e realtà, dimensione privata e pubblica di interni ed esterni.

A New York lo scultore Gordon Matta Clark osserva la trasformazione della metropoli, il disfacimento che la corrode e rigenera, e cristallizza attimi della sua sopravvivenza creando fori che squarciano le pareti esterne di edifici destinati alla demolizione, di cui oggi conserviamo il ricordo attraverso la documentazione fotografica. L'emblematico *Conical Intersect* (1975) mostra uno scorcio svanito di Manhattan: è come un binocolo puntato su una città fantasma. Lo spettacolo della realtà, percepito da finestre, aperture e alture diventa un oggetto di interesse anche per i coreografi (e lo sarà, decenni dopo, per registi come Rimini Protokol e altri a seguire).

Una sperimentazione iconica anticipa questo filone: *Street Dance* di Lucinda Childs, che la coreografa, ancora giovanissima, realizza a New York all'interno del corso di composizione diretto da John Dunn nel 1964. Azionato un registratore, in questa performance due interpreti uscivano in strada dalla sala in cui, al quarto piano di un edificio urbano, si trovava il pubblico, istruito dalla voce registrata a recarsi alla finestra. Dall'alto gli spettatori potevano riconoscere i due danzatori con i loro impermeabili neri mentre camminavano e, fermandosi dinanzi ad alcuni negozi, indicavano in maniera nitida oggetti o insegne di cui la descrizione, perfettamente sincronizzata, era udibile attraverso la registrazione. Gli osservatori potevano vedere l'azione incorniciata, senza coglierne da lontano i dettagli, che tuttavia erano illustrati dalla traccia sonora. Il duplice processo percettivo confondeva così distanza e prossimità, esterno e interno, arte e vita. Di quest'evento, cui assiste alla sua prima realizzazione, Steve Paxton ricorda, per esempio, l'approssimarsi imprevisto di un altro uomo in impermeabile nero e il dubbio sui limiti della finzione di quanto stava osservando (l'uomo era parte della coreografia o solo un passante?) che lo sollecita a guardare con occhi diversi la strada e lo scorrere apparentemente casuale di persone e automobili: dove iniziava la finzione? Cosa poteva dirsi autentico? Per Paxton, Childs aveva in quel momento svuotato e riempito di senso tanto i gesti, quanto l'ambiente urbano della performance (18).

Anche Trisha Brown osserva la permeabilità tra interno ed esterno, a partire dall'esplorazione fisica delle superfici architettoniche del loft postindustriale in cui vive. In *Homemade* (1966) 'danza' l'interno della propria casa: un loft ricavato da una vecchia fabbrica nel quartiere di SoHo in cui dalle pareti pendono ancora i cavi, 'letti' e utilizzati come traccia di movimento. Le opere più significative per la danza nei contesti urbani risalgono, tuttavia, al ciclo coreografico successivo. Unendo diversi immaginari, Brown si misura con i limiti della dimensione umana, ancorandoli ad una ricerca propriocettiva. L'ascensionalità esasperata dei grattacieli, l'orizzonte articolato del panorama metropolitano, assieme alla suggestione dei primi viaggi sulla luna che inondano le televisioni di tutto il mondo, stimolano la coreografa a rinegoziare il senso della gravità e, così, a sviluppare le potenzialità del corpo danzante sottoposto a sfide fisiche che ne alterano il comportamento quotidiano. Lontana da ambizioni fantascientifiche, Brown prova a ritrovare lo slancio sperimentato istintivamente nell'infanzia, saltando e bilanciandosi sui tronchi dei torrenti che fluiscono tra i boschi della West Coast (19), a giocare ancora con il senso del limite. Camminando per il quartiere in cui vive, immagina azioni che diventano *equipment pieces* nel 1968, così nominati per l'uso di un

equipaggiamento in grado di reggere il corpo, impegnato in movimenti sospesi rispetto al suolo (20). Performance ormai iconiche sono *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), in cui un performer percorre la facciata di un edificio dall'alto verso il basso, e *Walking on the Wall* (1971), in cui le danzatrici della compagnia camminano lungo le pareti del Withney Museum.

Diversamente, Meredith Monk sperimenta luoghi extra-teatrali per penetrare l'interiorità di un mondo onirico. Le sue performance, tra anni Sessanta e Settanta, «evocano il senso di un pellegrinaggio»:

— Ad un livello questi viaggi sono realmente delle esplorazioni di tipo geografico, sia che si tratti di rappresentazioni teatrali di un luogo ricostruito sul palcoscenico – per esempio, Parigi o Venezia – sia che si esplori un posto 'reale': la bassa Manhattan o il campus del Connecticut College. Ad un altro livello, si tratta anche di viaggi simbolici, esplorazioni dell'interiorità o del paesaggio del corpo; incarnazioni di metafore dello sviluppo spirituale, artistico, psicologico e addirittura biologico (21).

La performance *Juice* (1969) è realizzata in tre tappe, suddivise su più giorni: dalla fisicità del luogo e dal rituale condiviso regredisce verso lo spazio della memoria evocato da un film e da oggetti che ricordano le tappe precedenti dello spettacolo al pubblico, infine libero di muoversi nel loft privato e vuoto di Monk. La prima ambientazione era stata il Guggenheim Museum: decine di danzatori-figuranti si muovevano lungo la scalinata circolare del museo, progressivamente percorsa in salita dagli spettatori, andando incontro a *tableaux vivants* e a immagini di personaggi surreali che ricompaiono più contenuti e con proporzioni ridotte nella seconda tappa, all'interno di un teatro. Sembra quindi che i soggetti diventino più avvicinati, ma il proscenio, come il video che li ritrae nell'ultima parte, agiscono da tecniche di distanziamento in contrasto con la sensazione di prossimità indotta dall'odore dei costumi e degli oggetti cui lo spettatore può in ultimo avvicinarsi: egli percorre ora una *Wunderkammer*, un reliquario della propria memoria. Paesaggio visibile e remoto si scambiano e confondono dunque in Monk e sono già presenti in *Blueprint* (1967), in cui l'espedito della *mise en abîme* acquista un valore metaforico. In questo pezzo, realizzato a Woodstock, il pubblico gira e vede dall'esterno di un edificio l'azione che si verifica al suo interno, ancora una volta dissolvendo il confine tra spazio privato e pubblico, individuale e comunitario (22).

Prima che si diffonda la pratica della danza situata, andare nella città è quindi un esperimento che non rientra in alcuna categoria e che mostra, piuttosto, la ricerca del limite tra familiarità ed estraneità dei luoghi urbani, osservati nei loro processi di cambiamento dalla prospettiva dell'impermanenza che ne comprime la durata storica. L'obsolescenza degli oggetti d'uso quotidiano e la cementificazione delle città producono una desertificazione dei centri di relazione e la svalutazione degli oggetti di consumo, ma quello che la vita butta via, l'arte lo recupera, lo abita e lo mette a fuoco. Lo fa, chiedendosi 'cosa osserviamo', 'di cosa ci rendiamo conto quando guardiamo la realtà' e 'cosa succede se modifico la lente di osservazione'. Le pratiche del nuovo millennio attualizzano questi quesiti sia nel rapporto a luoghi specifici delle città, sia tramite attraversamenti peripatetici.

Registi e coreografi hanno continuato ad 'aprire finestre' sulla realtà tra la fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo in opere che non rappresentano

solo rievocazioni urbane del *ready made*, bensì gesti di posizionamento: le architetture hanno lasciato spazio al tessuto antropico delle città che stimola lo sguardo degli osservatori. Ancora una volta la trasversalità delle tecniche e dei dispositivi prescinde dai generi. Sin da *Sonde Hannover* del 2002, Rimini Protokoll crea uno «spettacolo di osservazione» che prevede che il pubblico guardi la piazza dotato di auricolari e cannocchiali posti su piedistalli all'ultimo piano di un grattacielo, ma (come l'articolazione di progetti del collettivo evidenzia) la realtà non è solo esibita, bensì narrata (23): la finzione generata dalla situazione performativa diventa lo strumento per osservare e raccontare il mondo. Lo stesso meccanismo lo ritroviamo in diverse performance della compagnia italiana MK, come all'interno di percorsi peripatetici che prevedono, seppure solo per alcune tappe, la visione da luoghi sopraelevati di frammenti di realtà.

Dal punto di vista concettuale, queste opere forzano la prospettiva in relazione alla sua definizione teatrale, poiché escludono la miniaturizzazione del mondo, il dominio della sua rappresentazione che ha caratterizzato il teatro moderno, per esibire tanto tempo e spazi reali (come già nella tradizione del nuovo teatro americano), quanto il gesto di osservarli. Talvolta, variazioni minime indotte da interventi di performer confusi tra le persone riconfigurano la materialità delle relazioni, inducendo un senso di incertezza sull'autenticità di quanto si osserva. Talaltra, il pubblico stesso è osservato da altri spettatori più o meno casuali. Questi esperimenti rendono, pertanto, tangibili le soglie dettate dalla città, che non è intesa quale agglomerato architettonico, bensì osservata nel suo funzionamento come *polis*: ai muri che tagliano l'orizzonte si sostituiscono le presenze, gli sguardi e le relazioni che definiscono confini sfuggibili e danno forma al tessuto urbano. La città che scrutano questi spettacoli è, cioè, fatta «dell'organizzazione delle persone così come scaturisce dal loro agire e parlare insieme» (24).

La danza contemporanea fa propria la potenzialità dei dispositivi di sguardo, portando alle estreme conseguenze la ricerca linguistica delle avanguardie novecentesche con l'abbandono del legame corpo-movimento che l'aveva storicamente determinata, per concepirsi come coreografia che plasma tempo e spazio dell'esperienza incarnata di performer e spettatori (25). Questo cambiamento radicale all'interno della tradizione coreica è coerente con le mutazioni della filosofia dell'arte del Novecento: pone sulla stessa linea avanguardie storiche e neoavanguardie, cui spesso gli stessi artisti contemporanei fanno riferimento a partire dalla riscoperta del corpo ordinario degli anni Sessanta. Spinge oltre questa prospettiva quando abdica al controllo sul disegno complessivo dell'opera, ammettendo spazi di vuoto, il 'selvatico', l'imprevedibilità del reale e dell'altro, spettatore e cittadino dei contesti urbani.

Torniamo al caso già citato di *Veduta* (2016) di Michele Di Stefano e Lorenzo Bianchi (Compagnia MK), prodotto dal Festival Danza Urbana nel 2016 e ricreato a Roma, Brescia, Milano, tra gli altri, oltretutto ripensato nella versione montana *Orografia* (2018). La passione dell'autore per la coreografia, la geografia e la cartografia concorre alla produzione di quest'opera, ricostruita nelle diverse sedi sulla base di alcuni elementi ricorrenti: una veduta reale, cioè un luogo dal quale affacciarsi su uno spazio urbano (come un balcone o una finestra) che accoglie un pubblico di una ventina di persone, affinché

possa osservare «il traffico regolare, quotidiano di un normale pomeriggio di una cittadina italiana» (26). A questo luogo immediato se ne contrappone un altro, dislocato il più lontano possibile e che «funge da punto di fuga, da orizzonte»: la dinamica della coreografia è costruita sull'accostamento nervoso tra l'estrema vicinanza e l'estrema lontananza. Il dispositivo, oltre ad incanalare l'attenzione dello spettatore, prova a dare ai due poli la stessa consistenza attraverso una traccia audio che possa direzionare lo sguardo, perciò producendo quasi un effetto cinematografico, dato dal montaggio di immagini ad un ritmo incalzante:

— All'interno del percorso acustico, regolato da un sistema olofonico binaurale (con una qualità di suono che permette la localizzazione anche spaziale della fonte sonora, oltre a un'estrema qualità di grana e spessore del suono), lo spettatore riceve informazioni o ascolta le conversazioni in diretta dei performer (27).

Questi elementi restano costanti nel riadattamento in diverse città, mentre cambia la scelta della location, l'identificazione del polo più distante, la costruzione della traccia e, ovviamente, la relazione con il tessuto urbano in cui si situa la danza dei performer. Inoltre, lo sfondo sonoro richiama altri luoghi, attraverso la registrazione di voci e rumori locali che evocano un immaginario che, infine, scardina l'ipotesi prospettica di una veduta totalizzante e immette il corpo del performer e quello dello spettatore dentro un paesaggio dinamico. Il meccanismo di *Veduta* ribalta, così, la nozione occidentale di prospettiva a favore di una concezione paesaggistica dello spazio, anche laddove lo sguardo e la distanza giocano ancora un ruolo decisivo nella percezione dello spettatore:

— C'è «veduta» perché c'è focalizzazione. Il mio sguardo si investe e si fissa, ammirativo, inventoriando e scoprendo in lui sempre più perfezione. Ma, perché ci sia paesaggio, bisogna che non s'imponga più nient'altro di egemonico che possa monopolizzare lo sguardo. [...] Di conseguenza, c'è paesaggio soltanto se c'è deconcentrazione – de-fissazione – dello sguardo, e se lo sguardo si mette a circolare. Bisogna che lo sguardo passeggi perché il paesaggio appaia. [...] A tal proposito, non gioca solo la distanza ma, con l'allontanamento, entrano in correlazione, si ripartiscono e cooperano alla pari dei fattori opposti che portano lo sguardo a trasformarsi: non più a fermarsi «su», ma ad andare e venire dall'uno all'altro, o piuttosto *tra* loro (28).

Nel passaggio dallo spazio al paesaggio, il sito non agisce da interfaccia nell'esplorazione dei confini fisici e dei limiti del corpo, come nelle sperimentazioni storiche, bensì diventa lo strumento per cogliere e contribuire alla mutevolezza dello 'spazio trovato': la decostruzione, la mobilità, l'impermanenza, la fluidità e l'interconnettività sono entrate nello spazio quotidiano e creativo, non diversamente da quanto accade negli ambienti mediali, anch'essi interconnessi. Cambia invece il contatto e cambia la posizione del soggetto, regista/coreografo e performer, mentre negozia la propria presenza tra elementi viventi, fisici, atmosferici e architettonici.

Come questo esempio evidenzia, l'aspetto sonoro è altrettanto importante di quello visivo negli spettacoli all'aperto, tanto che si faccia uso di dispositivi tecnologici o meno. Le opere *site-specific* di tipo nomadico si servono, spesso, di soundtrack o generano *soundscape*s che si sovrappongono agli stimoli visivi, tattili e olfattivi dei luoghi attraversati. Spesso, producono una stratigrafia di effetti,

tra elementi testuali, sonori e musicali. Insistere sulla dimensione tecnologica rischierebbe, però, di corrompere la visione d'insieme del rapporto tra suono e visione. L'evidenza del dispositivo va piuttosto riportata all'esperienza dell'ascolto, che è naturalmente diversa in un ambiente chiuso e protetto, nella città e in contesti rurali. Anche in assenza di strumenti tecnologici, la dimensione del suono è dunque fondante nel teatro e nella danza urbani e in natura. Riferendosi al lavoro di Sista Bramini, Fabrizio Magnani ha, al riguardo, parlato di «un'antropologia dei suoni», basata sulla sonorizzazione della natura di cui i performer sostengono la trama, anche tramite il canto, dando densità al paesaggio sonoro (29). Questa compartecipazione di elementi è trasversale alla danza, al teatro e alla performance.

Infine, l'azione nello spazio pubblico interviene sulla percezione di sé e degli altri, riconfermando la permeabilità tra dentro e fuori del corpo, e la natura relazionale dello spazio ordinario come materiale di sperimentazione. Dal 2007 al 2017, per esempio, Collettivo Cinetico ha lavorato al progetto *C/o*, composto da performance interattive per spazi pubblici e privati che traducevano la nozione di eterotopia foucaultiana nella ricerca dell'osceno, inteso come 'fuori scena', ovvero come ciò che non si vede o che non andrebbe visto, tanto sul palco quanto nella città. Il collettivo si serve, in questo caso, di vetrine come luoghi di esibizione fruibili dalla piazza, al tempo stesso in cui chiede a persone dalla strada di farsi pubblico dell'evento dall'interno, così entrando nell'inquadratura degli altri e generando un incrocio tra sguardi opposti.

In città, la percezione del corpo inoltre cambia quando il performer è esposto alle reazioni degli altri, per la prossimità e imprevedibilità dei gesti altrui, non diversamente da quanto avviene nel rapporto con gli elementi viventi della natura. La soglia resta permeabile, seppure il limite dipenda maggiormente da dinamiche culturali, piuttosto che fisiche e sensoriali. Con *Age* (2012), Collettivo Cinetico lavora con un cast di adolescenti tra i quindici e i diciannove anni; ma piuttosto che prepararli ad andare in scena, insegnando loro delle tecniche di movimento, prova a trasformarli in performer nello spazio pubblico. I ragazzi inventano brevi micro-sequenze che eseguono nei loro contesti di vita (scuola, strada, famiglia,...) durante l'arco della giornata, cercando di rendersi invisibili rispetto al fluire quotidiano. Acquistano, in questo modo, consapevolezza dei propri gesti, come dello sguardo altrui e di quel corpo-città che respinge ciò che pare discostarsi dalla norma, reagendo a quanto si presenta atipico. Quindi, ben oltre i muri e le architetture, la città diventa una risorsa come «dispositivo regolamentato e contesto di una complessità costantemente da indagare, con cui interloquire e con cui abitarsi a uno sguardo che non è protetto e che incontra, a tutti gli effetti, l'altro senza sapere chi è» (30).

Oltre l'inquadratura, la danza situata illustra dunque il confine culturale dello sguardo fuori dalle convenzioni sociali della rappresentazione teatrale e all'interno dello spazio pubblico: sul palco i performer si auto-rappresentano in un mondo immaginario, dinanzi a un pubblico disponibile alla loro manifesta extra-quotidianità, mentre in strada i gesti entrano in una relazione dialettica con l'ordinarietà dei luoghi e con l'aspettativa, che varia in base ai soggetti. Le configurazioni collettive ripartiscono l'esperienza sensibile dello spazio pubblico e acquistano un significato politico (31); d'altro canto, anche i gesti individuali diventano ammissibili quando rispettano un accordo tacito sancito

dall'alleanza di corpi che abitano lo spazio culturale della città. E questo accordo diventa terreno operativo di performance volutamente anti-rappresentative che, in maniera ludica o apertamente critica, rilanciano lo sguardo sulla realtà.

— Quando diventa possibile passeggiare senza protezione e sentirsi sicure, ciò accade perché molte altre persone supportano quel diritto, anche se è esercitato individualmente. Se posso esercitare questo diritto e se esso mi viene riconosciuto, in altre parole, è perché ci sono molti altri che lo stanno esercitando a loro volta, anche se non in questo stesso momento. Ogni 'io' prevede un 'noi', tutte le volte in cui si entra o si esce dalla porta di casa, o ci si trova in uno spazio privo di protezione, o esposti in mezzo alla strada. Potremmo dire che c'è un gruppo, se non proprio un'alleanza, che passeggia là fuori, visibile o meno (32).

Vulnerabilità e manifestazione di soggettività convivono nella perturbazione che i gesti poetici producono nella realtà a partire dalla relazione tra i corpi:

— L'azione emerge sempre dal 'tra', figura spaziale di una relazione che unisce e a un tempo diversifica (33).

Con la danza urbana italiana, osserviamo questi concetti affiorare e modificarsi al variare dei linguaggi, come delle priorità culturali rispetto al mutare dei processi urbani.

Danza urbana e nel paesaggio in Italia

L'espressione di conio italiano 'Danza urbana' indica un fenomeno nato, *ante litteram*, negli Stati Uniti (a partire proprio dall'opera di Trisha Brown) e sviluppatosi in Europa dagli anni Settanta, inerente a «eventi, spettacoli, performance di danza proposti in luoghi non convenzionali, ossia in luoghi non deputati allo spettacolo, al di fuori, quindi, dei teatri, arene, palchi all'aperto» (34). La sua diffusione coincide con le prime edizioni del Festival Danza Urbana di Bologna dal 1997, seguito a Ravenna dal Festival Ammutinamenti. Visioni di danza urbana nel 1999 (35). Nonostante la danza fosse già realizzata da singoli coreografi in contesti urbani (36), è questo nome che la rende riconoscibile, nel momento in cui la critica inizia a riferirsi alle attività dei festival come se esistesse un genere estetico omogeneo.

All'inizio il contesto performativo definisce la danza urbana più delle caratteristiche formali, spesso molto diverse tra di loro e che vanno dalle creazioni per siti specifici a percorsi itineranti, a incursioni che irrompono nel flusso cittadino e negli spazi pubblici (come ospedali o supermercati), alla danza in vetrina, 'esposta' allo sguardo casuale dei passanti, ecc... La sua estensione è ampia e inscindibile dalle scelte curatoriali: i festival ricuciono il tessuto urbano, attraverso proposte di luoghi e di azioni, priorità e obiettivi culturali, sociali e politici.

Fine primario degli organizzatori è avvicinare un nuovo pubblico alla danza secondo modalità che variano negli anni: dapprincipio, la presenza della danza arriva come elemento inatteso a un pubblico casuale, che affianca gli appassionati; sempre più, alla fidelizzazione verso questi appuntamenti artistici si affianca l'attivazione di forme partecipative che coinvolgono gli spettatori in quanto performer e guide non solo per democratizzare la danza, ma anche per andare incontro a politiche culturali di affermazione delle comunità locali e di rigenerazione urbana.

All'origine, in Italia, lo sviluppo della danza urbana è legato all'assenza di spazi per la danza contemporanea (che non è invece un problema della danza francese, gratificata da strutture e finanziamenti appositi, e per la quale la danza urbana indica, sin dagli anni Settanta, un percorso di sperimentazione alternativo). A fronte dell'insospitalità dei teatri, la danza urbana diventa, cioè, una risorsa appetibile per giovani autori italiani che hanno scoperto, in corso d'opera, gli strumenti e i metodi pertinenti alle performance di strada (37).

Verso la fine degli anni Novanta, gli operatori di un numero crescente di festival stimolano quindi lo sviluppo e la sistematizzazione di pratiche che spingono sempre più i coreografi a esplorare gli spazi aperti, diversamente dalla sperimentazione pionieristica e individuale della postmodern dance. Solo col tempo e con il ripetersi delle esperienze, la ricerca situata diventa un ambito parallelo e, in alcuni casi, privilegiato di produzione rispetto alle presentazioni teatrali. Il rapporto con i siti muta di conseguenza: mentre le poche occasioni iniziali ancorano la ricerca a un luogo determinato per la realizzazione di eventi unici, al diffondersi delle pratiche e delle opportunità di rappresentazione, le performance entrano nel flusso creativo dell'artista all'interno di progettualità estese nel tempo. L'elemento principale di riconoscibilità non è quindi dato dal luogo, ma dall'autore (non diversamente da quanto avverrebbe per uno spettacolo in sala), mentre la specificità dell'opera si misura sull'adattabilità di un dispositivo trasferibile che funge da catalizzatore di trame intertestuali e discorsive situate. L'originaria contrapposizione tra produzione per il teatro e urbana si smussa a favore di formule più sostenibili, compresa la decostruzione di frammenti coreografici di opere per il teatro, decontestualizzati e calati nel flusso urbano.

Nel ripercorrere questi sviluppi, osserviamo soprattutto l'esperienza del Festival Danza Urbana, sia per il ruolo fondativo che ha avuto a livello italiano, sia per l'esposizione diretta ai processi e alla sua storia da parte di chi scrive in molteplici occasioni e progettualità congiunte, che consentono un approfondimento altrimenti difficile, rispetto a un fenomeno, quello della danza urbana, ancora poco storicizzato. Il Festival Danza Urbana è anche il primo del genere in Italia, inaugurato a Bologna nel 1997. Parlando delle esperienze iniziali, il direttore artistico, Massimo Carosi, ha evidenziato come i coreografi italiani cercassero «di riprodurre la scatola scenica all'interno dello spazio dato, soffrendo per le limitazioni che esso imponeva e per le difficoltà nel trovare il giusto compromesso tra la richiesta di non snaturarlo e le esigenze della messinscena» (38). La creazione di spettacoli su palchi montati ad hoc nelle grandi piazze cittadine era, d'altro canto, esclusa dalla programmazione, per non trasferire all'aperto prodotti preconfezionati, senza implicazioni rispetto ai siti.

La scelta dei luoghi delle prime edizioni del Festival ricade sul centro, sulle piazze e sulle zone più rappresentative della storia cittadina. Il focus, peraltro, è posto sulla dimensione geometrica e architettonica della città, come denota il sottotitolo *Festival internazionale di danza per strada e danza architettura*, cambiato nel 2001 in *Festival internazionale di danza nei paesaggi urbani* per uniformare la dicitura alla rete *Ciudades que Danzan*, cui il festival faceva parte, e indicare una percezione dello spazio urbano più articolata, rispetto alla sua composizione materiale. In seguito al cambiamento dell'orientamento politico,

l'amministrazione invita, tuttavia, gli organizzatori «a scegliere spazi al chiuso per evitare situazioni che arre[chino] disturbo all'ordinaria attività alla città, a programmare spettacoli a pagamento per trovare forme di autofinanziamento, a privilegiare gli artisti più riconosciuti della scena internazionale per realizzare 'grandi eventi'» (39). La volontà di non snaturare il senso del festival rispetto alla sua funzione sociale, oltretutto estetica, porta la direzione ad adottare una strategia alternativa e a spostare le performance in zone abitualmente inaccessibili, come caserme e fabbriche dismesse, oppure a realizzare percorsi lungo arterie urbane che congiungono la zona periferica al centro. Nel primo caso, la danza interviene su quelle parti residuali della città che Gilles Clément ha definito «terzo paesaggio», indicando con quest'espressione il territorio abbandonato, liminale, come il ritaglio di terra tra i marciapiedi o il terreno tralasciato in attesa di destinazione (40): la città non esiste «come scena ma si diluisce nella via di mezzo, facendo sorgere le zone di indecisione, incolte, cantieri, terreni qualsiasi e trascurati» (41).

Il percorso coreutico e performativo segue due direzioni: estetica e sociale. Per certi versi, quest'opposizione rimane costante ad indicare una dialettica su cui si misura la progettualità artistica nel tempo. Comune a quasi tutti i coreografi è, però, l'attenzione alla dimensione estetico-esperienziale, piuttosto che estetico-geometrica del paesaggio urbano, particolarmente quando esplora il nomadismo delle periferie, accogliendone gli strascichi selvatici.

— Lo spazio-tempo urbano ha diverse velocità: dalla stasi dei centri alla trasformazione continua dei margini. Al centro il tempo si è fermato, le trasformazioni si sono congelate e quando avvengono sono talmente evidenti da non nascondere alcun imprevisto: si svolgono sotto stretta sorveglianza, sotto il vigile controllo della città. Nei margini troviamo invece un certo dinamismo e possiamo osservare il divenire di un organismo vitale che si trasforma lasciando intorno a sé e al suo interno intere parti di territorio in abbandono e più difficilmente controllabili (42).

Dal punto di vista operativo, la visione ecologica implicata nella costruzione di scritture paesaggistiche suggerisce un bilanciamento di azione e ascolto, dato dalla capacità di percepire, osservare, ascoltare; di porsi come spettatori della natura e delle città e, al tempo stesso, come propulsori delle correlazioni, sincronie e tensioni che li attraversano.

La risemantizzazione dello spazio è l'obiettivo e, per la durata dello spettacolo, l'effetto di *Kilometrix Dancerun 4*, opera esemplare rispetto al gioco dinamico con la città, presentata dal coreografo e danzatore svizzero Foofwa d'Immobilità nel 2007. L'idea di base dell'evento è la corsa da una parte all'altra della città, definita nelle sue tappe dalle singole sedi e a Bologna individuata in un percorso di sette chilometri che collega la periferia al centro attraverso un asse di scorrimento che taglia la città da est a ovest e culmina nel cuore monumentale di Bologna, Piazza Maggiore, con l'imponente statua del Nettuno, di cui Foofwa ripropone in ultimo la posa. L'interprete coniuga l'immaginario dello sport e l'extraganza dello spettacolo di strada con incursioni nelle dinamiche di movimento di danza, mentre corre indossando scarpe da tennis e una tuta aderente da giullare rossa e gialla, con coda blu e campanellini. Ogni tanto va a zig zag, all'indietro, fa qualche clowneries, si ferma a chiacchierare con la gente o siede alla fermata dell'autobus; in pieno centro danza un tango solitario sulle note di un musicista

di strada e improvvisa un breve ballo con una fornaia. Crea dunque una variazione nella normale 'corsa' cittadina, senza modificarne sostanzialmente i ritmi, se non per l'inevitabile percezione di extra-quotidianità che concerne tanto chi assiste volontariamente alla performance (seguendolo a piedi, in bicicletta o coi pattini), quanto chi lo incrocia casualmente. Lo spazio geometrico e oggettivo (la distanza) è persino misurabile, mentre quello simbolico e vissuto della città non è riassumibile in maniera univoca, anche se il contesto urbano genera una reazione riconoscibile nel pubblico man mano che si abbandonano le arterie trafficate, evidenziando la correlazione tra la dimensione fisica e sociale dello spazio:

— Fino all'incrocio con i viali di circonvallazione la distanza tra Foofwa e i suoi pubblici è ampia e solo a tratti si restringe [...], dentro al centro storico il rapporto cambia, come cambiano i volumi e gli usi degli spazi: la strada è più stretta, appaiono i portici, si diradano, fino a scomparire, le automobili, i pedoni e le biciclette sono molto più numerosi, le distanze diminuiscono. Al diminuire delle distanze, l'interazione con i pubblici si fa più serrata: alcuni spettatori accidentali si aggregano ai volontari, formando un seguito compatto che si sposta verso Piazza Maggiore [...]. Indubbiamente la vicinanza fisica stimola la sua creatività e la curiosità/disponibilità degli spettatori (43).

È la figura del *flâneur* parigino, descritto da Benjamin nei suoi *Passages*, che si profila nella penombra di questo spettacolo: lo sguardo extra-quotidiano di uno zoom mobile sul quartiere e sulle strade, come il focus mirato agli interstizi delle aree pubbliche sono una parte fondamentale delle performance del paesaggio e indicano una commistione di passività e attività che sarebbe limitativo, e concettualmente errato, definire unicamente come 'azione'. Anche l'itinerario che lo spettatore compie nelle performance itineranti recupera questa dimensione: calato dentro un percorso di cui tempi e spostamenti sono dettati dall'esterno, egli percepisce uno spaesamento simile all'andamento di un percorso labirintico, al tempo stesso in cui è attore del proprio cammino. Di un labirinto non conta infatti la costruzione, ma l'incertezza destabilizzante dei singoli passi, amplificata quando lo spettatore è isolato, tramite cuffie o per effetto del buio circostante. In entrambi i casi, il corpo è luogo e mezzo della rappresentazione della realtà che si mette in moto durante il cammino.

In *Kilometrix Dancerun 4*, come negli altri spettacoli urbani, nei rituali performativi e nelle camminate si genera, difatti, un 'effetto di paesaggio', prodotto dall'interazione tra le qualità della danza e quelle intrinseche al territorio, come ritmo (linee verticali e orizzontali, superfici in rilievo o incave), densità (dispersione e concentrazione degli elementi nello spazio), geometrie (dimensione, profondità e distanza), volumi (vuoti e pieni anche sonori e olfattivi), omogeneità ed eterogeneità, cui partecipano tutti gli elementi antropici, naturali, umani e non umani, il vegetale (dal giardino al bosco alla selva), l'abitato, la terra e l'acqua (del mare, fiume, canale, ecc.) e gli animali. Il paesaggio ha quindi una funzione mediatrice tra natura e cultura, mentre il corpo diventa l'agente principale di questo bilanciamento, oltre che uno strumento di conoscenza:

— La concezione 'paesaggistica' della creazione coreografica, in particolare, consente allo spettatore come all'artista di porre in essere una percezione sferica dei fenomeni, introducendo da un lato il definitivo superamento

dell'ancora resistentissima visione prospettica, a focale unica, dello spazio; dall'altro di sostanziare una sospensione narrativa in cui viene meno il protagonismo del soggetto (44).

In questo caso, il paesaggio non è più inteso come un orizzonte da contemplare, quanto come «un «campo dell'esperienza» (45), che a partire dalle proprie relazioni interne agisce da catalizzatore per le pratiche corporee, le quali, a loro volta, vi innescano nuovi processi e tensioni: il paesaggio non è dato a priori, ma costruito man mano.

L'affinamento percettivo derivante dall'insicurezza di un'esposizione diretta rende, peraltro, evidente un meccanismo tipico della danza contemporanea, che attiva molteplici vettori di sguardo e produce una spazialità dinamica irriducibile alla semplice collocazione degli spettacoli. Scopriamo in questi percorsi strumenti formativi per i performer e chiavi di lettura per lo spettacolo contemporaneo tout court. Tanto il cambiamento apportato dall'evento performativo in spazi altri, quanto il rinnovarsi della relazione teatrale tra sala e scena (per chi opera fuori dal circuito in senso stretto della danza urbana), è fedele a questo processo. Lo esprime con chiarezza Frédéric Flamand, dichiarando la sua intenzione di arrivare a:

— Defocalizzare lo sguardo dello spettatore, a destabilizzarlo, dimostrando quanto la società del consumo ci obblighi ad avere tutti un unico sguardo. L'arte è esattamente il contrario, la moltiplicazione dei punti di vista (46).

Coinvolta nel 2010 nel progetto *Movimenti Urbani* di Palermo, anche la coreografa umbra Paola Lattanzi ha manifestato questo bisogno con chiarezza, esprimendo il desiderio di uscire dalla logica da cartolina che offre uno sguardo univoco su un luogo, fotografato e preso a emblema tanto del territorio, quanto di un'idea circoscritta di bellezza. Oltre alla mobilità indotta dal commercio e dallo stress quotidiano, la performance prende quindi le distanze dal turismo di massa. Nella città siciliana sperimenta la differenza tra luogo e non-luogo, calando due diverse azioni performative, *OGM* e *Crash Test*, in un supermercato e nel mercato storico di Palermo, la Vucciria, riconoscendo che «mentre *OGM* può essere fatto in qualsiasi supermercato, appunto per la peculiarità della Vucciria, *Crash Test* non è facilmente esportabile ma va 'riversitato' ogni volta» (47).

Il rapporto con lo spettatore, che non può esimersi dallo scontro con l'intervento performativo, prevale inoltre nell'azionismo urbano, sperimentato da Roberto Castello a Palermo e da lui così definito, traendo spunto dalle esperienze di mobilitazione civile, per indicare l'azione creativa realizzata «per attrarre l'attenzione dei media e dell'opinione pubblica su problematiche specifiche, o per generare l'emulazione di comportamenti positivi che possano produrre mutamenti sociali» (48). A essere messa in gioco, a seconda dei contesti, è quindi anche la funzione sociale della danza, che non è – ripeto – quantificabile secondo le logiche dei numeri, condizionanti ormai una cultura che si pretende di misurare in termini di produzione e 'ricavato'. L'intervento urbano, come altri dispositivi, può rispondere anch'esso a diversi obiettivi: Francesca Pennini parla, piuttosto, di *urban marking*, ovvero di incidere lo spazio urbano come si fa con la materia con azioni che producano l'effetto del graffitismo, ovvero creino disordine nei comportamenti strutturati della socialità urbana (49).

Dall'iniziale uso scenografico del contesto cittadino, si passa dunque negli anni ad un'interazione reale con il tessuto sociale e simbolico della città, che incide

sulla composizione danzata, sul senso della performance e sulle modalità della relazione teatrale. Lo spazio diventa l'altro a cui rivolgersi nei processi drammaturgici in un rapporto dialogico, di ricerca, ma anche di resistenza e contrasto rispetto alle logiche cittadine di transito, commercio e turismo: l'intervento coreografico non rappresenta esclusivamente un risultato, un prodotto estetico, bensì si traduce in un processo di trasformazione estetica e relazionale che ha incamerato anche l'indisciplinarietà delle pratiche degli ultimi decenni e la loro vocazione partecipativa. Prova di questo processo è il progetto *Bod/y-z*, realizzato nel 2023 con il coordinamento del Festival Danza Urbana a Bologna, che ha coinvolto associazioni culturali attive nell'arte pubblica, nell'educazione alla cittadinanza e nella produzione coreografica in processi urbani partecipativi che hanno coinvolto oltre cinquecento partecipanti, soprattutto, delle generazioni più giovani, andando a configurare «un osservatorio privilegiato sulle problematiche dell'abitare, della città contemporanea e dello spazio pubblico» (50).

Alla spinta verso la partecipazione, si affiancano progetti che collegano la città selvatica e quella antropica e che, passo passo, hanno reso evidente una scelta ecologica intrinseca alla danza urbana italiana sin dalle origini, tematizzandola e enfatizzandone la prospettiva critica rispetto ai processi di urbanizzazione contemporanei (51). Diverse sono state le ospitalità che hanno spostato l'asse dell'attenzione sull'ambiente, sostenendo produzioni in natura – come per *Le Stagioni Invisibili. Ciclo coreografico infinito* di Fabrizio Favale dal 2018 (52) – e percorsi peripatetici che ricostruiscono la trama dei luoghi, come *Porpora che cammina* nel 2023 (53), del collettivo Dom-. Il mutamento della danza urbana verso un'indisciplinarietà che si sposa con l'arte pubblica, la svolta relazionale, la spinta ecologica (da una prospettiva post-umanista) manifestano un cambiamento culturale diffuso nell'ambito performativo dalla fine degli anni Novanta. Pur non esaurendolo, ne indicano variazioni e correlazioni rispetto al momento storico, offrendosi come termine di confronto per le esperienze, sempre più diffuse, di scrittura del paesaggio.



Note

- 1 Roland Barthes, *L'impero dei segni*, cit., p. 39.
- 2 Cfr. David Harvey, *The Urban Experience*, Oxford, Blackwell, 1989.
- 3 Cfr. Jen Harvie, *Theatre & the City*, London, Reg Globe Press, 2009 sul rapporto tra materialismo culturale e analisi performativa rispetto al binomio teatro e città nella contemporaneità.
- 4 Sul piano della ricerca storica, non mancano riferimenti ad altre correlazioni. In particolare, un punto di riferimento sul teatro umanistico e moderno è il già citato Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* (1977), cit.
- 5 Susanne Franco, *Frédéric Flamand*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 34-35.
- 6 Zaha Hadid, *Metapolis - Project 972*, in AA. VV., *Danse et Architecture*, numero monografico di «Nouvelles de Danse», 42-43, 2003, p. 176.
- 7 Ivi, p. 178.
- 8 Cfr. Kate Mattingly, *Les déconstructivistes Frank Gehry et William Forsythe: desseins et dessins du temps*, in *Danse et Architecture*, cit., pp. 145-160.
- 9 William Forsythe in Id., Paul Kaiser, *Dance Geometry*, in «Performance Research», 2, 1999, p. 64.
- 10 William Forsythe, in *Ieri oggi domani*, a cura di Marinella Guatterini, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale Valli, 2005.
- 11 Gerard Sigmund, *Pensare coreograficamente. Il lavoro di Forsythe alla svolta del XXI secolo*, in *Ieri oggi domani*, cit., p. 89.
- 12 Cfr. Roberto Giambone, *Le coreografie del viaggio*, Macerata, Ephemeria, 2008.
- 13 Cfr. Ramsay Burt, *Judson Dance Theatre. Performative Traces*, London, Routledge, 2006.
- 14 Ivi, p. 21. Si veda anche Claudia Palazzolo, *Ma in fondo perché danzare? Una lettura di "Palermo Palermo"*, Catania, Editrice Torre, 1993.
- 15 Katie Knoll, *I dialoghi di Sasha Waltz. Un cammino dalla prospettiva dei Dialoghi*, in *Danza/900. Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo*, numero monografico di «Culture Teatrali» a cura di Rossella Mazzaglia, 14, 2006, p. 181.
- 16 Teatro Stabile di Berlino che Waltz dirige, dal 1999 al 2004, assieme al regista Thomas Ostermeier e ai drammaturghi Jochen Sandig e Jens Hillje.
- 17 Yvonne Hardt, *Sasha Waltz*, Palermo, L'Epos, 2007, p. 21.
- 18 Cfr. Steve Paxton, *PASTforward Choreographers' Statements*, in Sally Banes (a cura di), *Reinventing Dance in the 1960s*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2003, pp. 206-207; Julie Perrin, *The Archeology of Street Dance by Lucinda Childs*, in «Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni», 11 (11), pp. 93-109.
- 19 Cfr. Rossella Mazzaglia, Adriana Polveroni, *Trisha Brown. L'invenzione dello spazio*, Pistoia, Gli Ori, 2010.
- 20 Cfr. Rossella Mazzaglia, *Trisha Brown*, cit.
- 21 Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis*, cit. p. 167.
- 22 Ivi, p. 166. Si veda anche Deborah Jowitz, *Meredith Monk*, London, Johns Hopkins University Press, 1997.
- 23 Anna Fourier, Paola Gilardi, Andreas Härter, Claudia Maeder (a cura di), *Rimini Protokoll*, Berna, Peter Lang, 2015.
- 24 Hannah Arendt, *Vita Activa*, cit., p. 145.
- 25 La definizione dei cambiamenti linguistici della danza è stata ampiamente affrontata in ambito teatrológico. Si rimanda a Fabio Acca (a cura di), *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, numero monografico di «Culture Teatrali», 30, 2021; Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma-Bari, Laterza, 2018. Rispetto agli elementi riscontrabili anche nella scena europea e nordamericana, cfr. Susan Leigh Foster (a cura di), *Choreographing History*, Bloomington-Indianapolis (IN), Indiana University Press, 1995; Andrè Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York-London, Routledge, 2006; Ramsay Burt, *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, New York, Oxford University Press, 2017.
- 26 Michele Di Stefano, dialogo online con Franco Farinelli, interno al ciclo *Dall'aula alla città*, a cura di Massimo Carosi e Rossella Mazzaglia, cit., 30 aprile 2021.
- 27 Ivi.
- 28 François Jullien, *Vivere di paesaggio*, cit., p. 23.
- 29 Fabrizio Magnani, *La natura dis-velata. Percorsi di antropologia visuale nel TeatroNatura*, in Maia Giacobbe Borelli (a cura di), *TeatroNatura*, cit., pp. 113-122.
- 30 Francesca Pennini, *Lo spazio urbano*, 16 aprile 2021, webinar interno al progetto *Dall'aula alla città*, a cura di Rossella Mazzaglia e Massimo Carosi, cit.
- 31 Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), Roma, DeriveApprodi, 2016.
- 32 Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* (2015), Milano, Nottetempo, 2017, pp. 84.
- 33 Ivi, pp. 125-26.
- 34 Massimo Carosi (a cura di), *Movimenti Urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011, p. 11. Per le diverse tipologie di danza urbana, si veda anche Sylvie Clidière, Alix De Morant, *Exterieur Danse. Essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, HorsLeMurs-L'Entretemps, 2009.
- 35 Ammutinamenti è anche lo sviluppo del festival *Lavori in pelle. Vetrina della Giovane Danza d'Autore*, attivo dal 1996, entrambi promossi dall'Associazione Cantieri Danza. Al riguardo, cfr. Fabio Acca, Jacopo Lantieri (a cura di), *Cantieri extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.
- 36 In particolare, Roberto Castello realizza una versione 'urbana', così denominata di *Siamo qui solo per i soldi* pochi anni prima dell'esperienza del festival. Cfr. Valentina Valentini, Valeria Vannucci, Chiara Pirri Valentini, *Nel migliore dei mondi possibili. Intorno all'opera di Roberto Castello*, Macerata, Edizioni Ephemeria, 2021.
- 37 Come per il teatro sperimentale italiano, esiste per la danza contemporanea un sistema parallelo alla produzione e circuitazione dei teatri maggiori, costituito dai festival e dalle vetrine di danza. La fragilità del sistema-danza, che solo in alcune regioni (Piemonte, Emilia-Romagna e Toscana) e nell'occasione di particolari eventi (come Torinodanza Festival, VIE Scena Contemporanea, Biennale Danza di Venezia) ottiene dei margini di visibilità rilevanti, comporta tuttavia una separazione meno nitida tra autori giovani e affermati rispetto alla netta separazione del teatro sperimentale e dei teatri stabili, che ha contribuito all'istituzionalizzazione di spazi alternativi 'aperti'. Al riguardo, si veda Tiziano Fratrus (a cura di), *Lo spazio aperto. Il teatro ad uso delle giovani generazioni*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002.
- 38 Massimo Carosi, in *Movimenti Urbani*, cit., p. 23.
- 39 Ivi, p. 25.
- 40 Gilles Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Roma-Macerata, Quodlibet, 2005.
- 41 Sylvie Clidière, Anne de Morant, *Extérieur Danse*, cit., p. 81.
- 42 Francesco Careri, *Walkscapes*, cit. p. 133.
- 43 Maria Cecilia Bizzarri, *La danza e la città. Esperienze di danza urbana*, in «EIC Serie Speciale», 2 (2), 2008, p. 36.
- 44 Fabio Acca, *Anticorpi*, cit., p.
- 45 Casey, citato in Pearson, *Site-Specific Performance*, cit., p. 94.
- 46 Susanne Franco, *Frédéric Flamand*, cit., p. 41.
- 47 Paola Lattanzi in Massimo Carosi (a cura di) *Movimenti Urbani*, cit., p. 70.
- 48 Roberto Castello, in Massimo Carosi (a cura di), *Movimenti urbani*, cit., p. 78. Roberto Castello realizza a Palermo e, poco dopo a Milano, al festival *On the road - Short Formats*, la performance *Si, mia nonna*, che prevede azioni impreviste sui marciapiedi e in strada. Per esempio, mentre le automobili sono ferme al semaforo rosso di un'arteria trafficata, viene trasportato sulle strisce pedonali un tavolo apparecchiato, cui siedono tre interpreti bevendo e mangiando. L'azione ironica genera reazioni diverse tra le due città, secondo quanto riportato da Massimo Carosi, tra l'apprezzamento del passante palermitano incuriosito da quest'anomalo avvenimento, che approfitta per assaggiare un biscotto, e il fastidio del cittadino indaffarato che a Milano intima il performer indicando il proprio orologio che non consente soste. (Massimo Carosi, intervento inedito alla tavola rotonda *La danza del territorio*, a cura di Rossella Mazzaglia, Universi Teatrali, Università di Messina, 11 gennaio 2012.)
- 49 Francesca Pennini, *Lo spazio urbano*, 16 aprile 2021, webinar interno al progetto *Dall'aula alla città*, a cura di Rossella Mazzaglia e Massimo Carosi, cit.
- 50 Alessandro Pontremoli, Viviana Fabris, "Un altro genere di forza". *Attivismo e forza in Francesca Penzo*, in Alessandro Rossella Mazzaglia, Roberta Paltrinieri, Alessandro Pontremoli (a cura di), *Danzare la città. La partecipazione culturale dei giovani al Bologna Portici Festival*, Milano, FrancoAngeli, 2024.
- 51 Sul rapporto tra teatro ed ecologia sono cresciute occasioni di confronto e pubblicazioni con la pandemia. Una delle prime fonti ad affrontare il tema risale, tuttavia, alla fine degli anni Novanta ed è Bonnie Marranca, *Ecologies of Theatre. Essays at the Century Turning*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- 52 Cfr. Dialogo tra Fabrizio Favale e Annalisa Metta, interno al progetto *Dall'aula alla città*, a cura di Rossella Mazzaglia e Massimo Carosi, 23 aprile 2021.
- 53 Per una descrizione del percorso, rinvio al volume Rossella Mazzaglia, Roberta Paltrinieri, Alessandro Pontremoli (a cura di), *Danzare la città*, cit., e alle recensioni di Lorenzo Donati e Alex Giuzio, *Porpora che cammina. A Bologna nel Terzo Paesaggio*, in «Doppiozero», 14 luglio 2023, visibile online al sito doppiozero.com; Michele Pascarella, *Con gli occhi aperti in un ruggito. DOM- ha camminato con Porpora Marcasciano*, a Bologna, in «Gagarin orbite culturali», 8 luglio 2023, visibile online su gagarin-magazine.it.



Nuovi nomadismi

Nel nuovo millennio il nomadismo della tradizione attorica, che gli sconfinamenti in ambienti estranei alla cultura teatrale avevano rilanciato negli anni Settanta, trova una nuova vita, alimentando un senso dell'alterità che si estende ad accogliere la biodiversità negli anni Duemila. L'esperienza del viaggio e dello spaesamento rammenta ancora l'urgenza, non tanto di allontanarsi dal centro, quanto di ritrovarsi altrove. Un'inedita condizione nomadica esistenziale si delinea, così, nell'orizzonte già ritratto dalla storia del teatro novecentesco, per celebrare la molteplicità dell'esistente, senza forzarla dentro uno schema narrativo a monte, bensì stimolando la coesistenza di elementi distinti (che ben si lega all'idea di parentela teorizzata da Haraway) in contrasto con la frammentazione del mondo contemporaneo, attraverso un processo materiale, incarnato e intertestuale.

Diverse compagnie e gruppi performativi si mettono dunque in cammino, tessendo legami tra i luoghi, viaggiando con gli spettatori tra città e campagne, alternando tragitto, riposo e tempi di convivialità con le comunità locali negli itinerari di più giorni. Nel 2020, la Corale, collettivo di artisti e artiste, percorre a piedi la distanza che separa Roma e Preci, 169 km nell'arco di dodici giorni. Attraversa campagne, borghi e città, accampandosi per dormire nelle pause del percorso e soffermandosi a creare momenti di scambio con le comunità ospitanti (1). Per il collettivo, l'obiettivo della camminata non si esaurisce nella conclusione dell'itinerario; al contrario, andare lontano è dichiaratamente un modo per accorciare le distanze ovunque, per modificare di continuo i propri punti di riferimento da due prospettive: sul piano culturale, rispetto al centro e alle periferie degli sviluppi urbanistici unilaterali delle città; sul piano percettivo, attraverso l'impatto sonoro e cinestesico, e non solo visivo, dell'esperienza incorporata. Una performance di questo tipo tesse legami tra persone, luoghi ed elementi naturali; cerca relazioni che non attivano più i rituali di mobilitazione sociale degli anni Settanta, ma che si traducono comunque in rituali condivisi di comunità temporanee che trasformano il paesaggio al loro incedere.

Il cammino non è, dunque, solo una strategia di resistenza individuale, bensì una forma di relazione di quanti, abbandonato il credo nella massa come motrice di un futuro migliore, vagano in piccoli gruppi o attirano spettatori lungo itinerari montani, rurali e periferici.

La storia di queste pratiche è lunga e abbraccia artisti di diverse discipline. Molti sono i termini che ruotano attorno all'esperienza del cammino, strumento conoscitivo e rituale che, dagli anni Sessanta, è stato investito della riflessione teorica in quanto gesto artistico. In questo periodo le pratiche del camminare si fanno più frequenti; rappresentano una reazione poetica alla post-industrializzazione e alla perdita di contatto con il corpo della condizione postmoderna e una forma di resistenza all'automobilizzazione. Le camminate indicano, in tal senso, una pratica di resilienza anonima contro gli effetti del capitalismo e della modernità; trovano nelle teorie filosofiche (soprattutto femministe e transfemministe) un appiglio per procedere e dare senso a un'azione che smargina dalla riconoscibilità disciplinare.

Per gli artisti che osservano le macerie della cultura umanistica e rifiutano la produzione capitalistica implicita nella creazione di oggetti vendibili,

delineano, di nuovo, un'alternativa esistenziale e propriamente estetica rispetto allo spettacolo delle istituzioni teatrali. Così avviene in *Sentieri. Teatro in cammino verso i luoghi del riscoprire* di Azul Teatro (2): sopralluoghi e residenze nel luogo ispirano azioni che illustrano la meraviglia di siti abbandonati dall'umano, eppure viventi delle presenze animali e vegetali, o antropici ma dimenticati. L'erranza produce una «architettura del paesaggio, intendendo con il termine paesaggio l'azione di trasformazione simbolica, oltre che fisica, dello spazio antropico» (3). Le premesse artistiche della sua diffusione riguardano sia la concezione del gesto estetico in sé, sia il livello della 'scrittura performativa del paesaggio' (espressione con cui estendo la nozione di scrittura scenica, intendendola come un processo comprensivo della progettualità artistica, individuale o collettiva, e dell'interferenza ambientale).

Come per Trisha Brown nei primi anni Settanta, che lamentava di non sentirsi da nessuna parte, perché quanto faceva era irriconoscibile tanto nel contesto della danza, quanto delle arti visive, così artisti e artiste dei percorsi peripatetici agiscono senza dichiarare appartenenze a generi preesistenti, pur avendo spesso alle spalle una preparazione teatrale, coreografica e performativa. Performativi è, pertanto, l'aggettivo che meglio qualifica i percorsi peripatetici, itineranti, le passeggiate e gli attraversamenti. Il recupero del gesto ordinario, restaurato nel contesto della performance, definisce queste modalità artistiche che trovano un antecedente proprio nell'arte che, storicamente, ha costruito la propria riconoscibilità sul virtuosismo tecnico: la danza. Ripercorriamo il dibattito innescato dall'iconoclasta Judson Dance Theatre sul gesto del camminare, prima di incrociarne gli sviluppi con gli studi d'arte pubblica.

Controculture del gesto: camminare come esperienza estetica

Nelle coreografie del collettivo sorto a New York nei primi anni Sessanta, il Judson Dance Theater, si mischiavano gesti danzati e ordinari, voce, parola e rumoristica, stasi, *rallenti* e azioni concitate che, facendo eco ad una nota affermazione di Cage, mostravano che in arte tutto era possibile, e che la scena poteva, pertanto, accogliere un corpo democratico, quotidiano, naturale e a-tecnico. La retorica dei protagonisti del Judson Dance Theater, le loro testimonianze e la letteratura seguente, hanno fatto della riscoperta del corpo quotidiano la propria bandiera, ricordando gli antecedenti di Cunningham e Halprin per difetto, per ciò che non furono in grado di compiere fino in fondo. La loro eresia, che di certo li guidò verso soluzioni inedite, aveva però una solida base nelle battaglie dei loro predecessori: la rinuncia al modello espressivo della *modern dance* e la ricerca di una fisicità priva di tecnicismi sollecitata già da Halprin.

Le ragioni estetiche attraversavano diversi generi: squarci della quotidianità urbana stavano penetrando nella scena artistica del tempo, attraverso il concretismo in musica e arte visiva o con le tecniche del collage; unire arte e vita divenne lo slogan di Fluxus, degli happening, per non parlare della reiterata raffigurazione di oggetti di uso commerciale della Pop Art. L'esibizione di un comportamento pedestre, che comportava anche la presentazione non regale del danzatore, divenne la strada per avvicinare arte e vita dei danzatori, che così provarono a 'riformare' la percezione quotidiana del gesto, per scoprire come il corpo vive, sente, reagisce all'esterno: è così che il gesto ordinario diventa un

modo per fare esperienza dei sensi, ben oltre l'immagine ipostatizzata del corpo democratico della danza. A questa idea corrisponde, quindi, una ricerca e una visione politica (persino inconsapevole, ma presente). Coreografia iconica è *Flat* di Steve Paxton del 1964: in questa occasione, il performer si alzò e, trasportata una sedia sulla scena, iniziò a camminarvi attorno, di tanto in tanto sedendosi e bloccandosi in brevi *freeze*, mentre si svestiva del proprio abito quotidiano. Il performer si stava spogliando dei propri indumenti, ma anche dello schema percettivo e di pensiero che Pierre Bourdieu ha chiamato «habitus» e che plasma, inconsapevolmente, i comportamenti individuali, la vita sociale e culturale (4).

«Dove giaceva qualcosa antecedente all'eredità, alla cultura, all'arte? Dov'era il movimento antico?» furono le domande che si pose Paxton e che lo guidarono nella sua decennale sperimentazione del gesto di camminare. Dietro a un velo di apparente ingenuità, i suoi quesiti vanno al cuore della rivolta estetica della neoavanguardia e dei tanti rivolgimenti dell'arte novecentesca, indicando l'aspirazione ad una danza 'naturale'. La particolarità di questa ricerca, che la lega al proprio tempo storico, è che per la prima volta il loro corpo naturale, cui tornare, non era quello bucolico di una natura incontaminata, bensì il gesto quotidiano, in cui si mescolano natura e cultura. Nelle azioni più banali e riconoscibili, eseguite in giacca e pantaloni (abiti borghesi che dissimulavano il costume sociale), i danzatori convogliarono investigazioni serie sul movimento e sulla drammaturgia scenica: mangiare, bere, vestirsi, sedersi e camminare divennero gesti 'astratti', decontestualizzati e ricostruiti ad arte sulla scena.

La genealogia del camminare come arte nell'ambito della danza ci riconduce a questa esperienza. La storia del camminare come gesto artistico documentata dagli storici dell'arte e dai filosofi fa, invece, principalmente riferimento all'operato degli artisti visivi. Sono strade, in realtà, che si intersecano e che costituiscono la preistoria di un cambiamento culturale ormai acquisito dalla performance di matrice teatrale.

Sin dagli anni Venti e Trenta del Novecento, il movimento dada aveva organizzato visite-escursioni in luoghi defilati delle città e in campagna, allora pensandole come forma di 'anti-arte':

— Il primo *ready made* urbano di Dada segna il passaggio dalla rappresentazione del moto alla costruzione di un'azione estetica da compiersi nella realtà della vita quotidiana (5).

Le chiamavano deambulazioni e le immaginavano a partire dai meccanismi di scrittura automatica, riversati in un andare spontaneo nello spazio invisibile, meno noto, delle città. Questa è la prima tappa, tra dadaismo e surrealismo, della storia del camminare come gesto estetico ricostruita da Careri in *Walkscapes*. La seconda va dall'Internazionale Lettrista all'Internazionale Situazionista (anni Cinquanta), con cui la deambulazione spontanea viene trasformata nella deriva, teorizzata da Guy Debord in *Théorie de la dérive* (1956) e caratterizzata da alcune regole (come l'essere in gruppo e la definizione dell'estensione dello spazio); la terza il passaggio dal minimalismo alla *land art* (anni Sessanta).

Richard Long è tra le figure più influenti della *land art*, citato di frequente anche dagli artisti della performance contemporanea per *A Line Made by Walking* del 1967. In quest'occasione, Long tracciò una linea nel paesaggio, calpestandone

l'erba: l'azione del corpo modificava lo spazio, senza collocarvi o sovraimporvi nulla di precostituito rispetto al gesto artistico in sé. Per quanto l'azione è, nelle forme, lontana dalle performance di danza e di teatro negli spazi aperti, la centralità attribuita al corpo, come misura dello spazio e del tempo dell'azione, per compiere scelte di direzione e ritmo in relazione agli agenti esterni, è anche alla base delle prove di artisti che, lavorando fuori dalla sala, hanno dovuto ripristinare un rapporto di ascolto con il territorio. In altri termini, dall'oggetto (sia pure esterno) in quanto segno e forma, si passava con Long a portare l'attenzione sull'esperienza.

Singolare o plurale, l'arte del camminare si diffonde ed è talvolta accolta come strategia di resistenza (seguendo il pensiero di De Certeau), talaltra per suscitare un incontro sociale, rituale, mentre in altre circostanze è intesa come un modo per ridefinire la presenza dell'umano nel contesto dei viventi sulla base del pensiero ecologista. Nella storia del teatro italiano che abbiamo incontrato, anche attraverso l'eredità dei maestri, il gesto del camminare è ancora un modo per ritornare all'origine, alla fonte, seguendo la suggestione di Grotowski (particolarmente, nel lavoro di Sista Bramini). Il cammino diventa, anche in questo caso, uno strumento di conoscenza non solo esteriore dei luoghi, ma anche delle capacità interne e della reattività rispetto all'ambiente rurale e boschivo: viaggiare è conoscere con i sensi, 'ruminare' con la mente-corpo, come nella tradizione filosofica.

Raccontava già Thoreau nell'Ottocento:

— Mi allarmo quando, addentrandomi per un miglio in un bosco, mi accorgo di camminare con il corpo senza essere presente con lo spirito. Vorrei, nei miei vagabondaggi pomeridiani, dimenticare le occupazioni del mattino e gli obblighi sociali. Ma talvolta non è facile liberarsi del villaggio. Il pensiero di qualche lavoro si insinua nella mente e io non sono più dove si trova il mio corpo, sono al di fuori di me. Vorrei, nei miei vagabondaggi, far ritorno a me stesso (6).

Dove, come, con chi camminare ne cambia, però, il senso: se ancora alla ricerca della purezza incontaminata, selvaggia, per ridestare l'animale che vive dentro l'essere umano, oppure se attraversando gli scenari urbani, mostrandone gli scorci invisibili per ridestare un'attenzione sull'ordinario; o ancora, se percorrendoli entrambi, per rinegoziare la propria posizione nella dialettica tra natura e cultura. Queste considerazioni ci rinviano al significato culturale dei processi artistici che si basano sul viaggio a piedi. Tuttavia, come per qualsiasi spettacolo teatrale, l'intenzione e la sfera discorsiva non bastano a rendere conto dell'esperienza estetica.

La ricezione individuale non può essere generalizzata, mentre per descrivere la scrittura del paesaggio concepita dagli artisti si rende necessario adottare un approccio analitico, perché nel cammino convivono più piani drammaturgici e della narrazione, una parte scenica e una di backstage – concetto che cambia di senso negli spettacoli all'aperto (7) – irriconoscibili secondo i canoni interpretativi adottati per spiegare gli spettacoli a teatro e che, quindi, spingono nuovamente la ricerca a uscire fuori dai propri limiti e a ridisegnare il proprio campo d'azione. La stessa idea di *site-specificity* è, infatti, di per sé insufficiente, poiché la relazione al luogo implica un processo di trasformazione percettiva derivante tanto dall'articolazione interna dell'opera, quanto dalla sua

correlazione mutevole a un sito in continuo movimento. L'impermanenza è elemento di definizione dei percorsi nomadici, che qualifica il rapporto tra sito e gesto estetico e trasforma l'opera in un processo culturale di attivazione di sguardo, meraviglia, scoperta, critica, denuncia, ecc. Quale che sia il senso del percorso, l'artista come lo 'spett-attore', nel compierlo, non è più quel soggetto autosufficiente, *deus ex machina*, che poteva immaginare un mondo possibile e costruirlo a propria immagine: vive di quel paesaggio che contribuisce a creare, dell'affettività che la percezione induce, dell'indifferenza del non umano che, scorrendo al suo fianco e tutt'attorno, lo ridimensiona. Scrivere nel paesaggio è accogliere questa condizione, accettarla e condividerla.

La scrittura performativa del paesaggio

Le pratiche contemporanee accolgono l'eredità di quanti, per decenni, hanno resistito all'omologazione del sentire e alla smaterializzazione del corpo: i modi e le forme del vagare si differenziano tra artisti di teatro, danza e arte pubblica, ma resta costante 'anacronistico' desiderio di un'esperienza cognitiva, percettiva ed estetica totalizzante.

Le passeggiate, le camminate, gli attraversamenti negli spazi urbani, centrali, periferici e rurali mettono in atto una narrazione dei luoghi che, nel passaggio da un sito all'altro, tesse una trama associativa tra realtà e immaginazione che porta la firma dell'autore o degli autori del percorso. Nelle performance peripatetiche che si sviluppano in tempi dilatati e distanze non ravvicinate, il senso del luogo è ridefinito: non conta la morfologia e l'architettura del sito, né una comunità specifica, quanto i sentieri tra un luogo e l'altro e il modo in cui le linee dei tragitti suggeriti e realizzati si intrecciano nell'esperienza individuale e collettiva del cammino. In questo caso, analizzare «la (rappresent) azione [enactment] diviene cruciale per stabilire le rivendicazioni di soggettività culturale [cultural agency]», in quanto mostra, anche in assenza di un intervento diretto sull'ambiente circostante, che gli «esseri umani non si adattano ai sistemi e basta; gli danno forma» (8). Anche la ricostruzione della memoria torna a essere centrale nell'esperienza del pubblico:

— I passaggi quotidiani nel paesaggio diventano incontri biografici per gli individui, per l'inesauribile richiamo ad eventi precedenti e per le tracce di attività passate. Alcuni luoghi sono visitati ricorrentemente, lungo percorsi che sono così consumati. La familiarità informa un'arte, il modo corretto di spostarsi nel paesaggio, che si trasforma come una serie di località note o nominate, legate da percorsi, movimenti e narrazioni. I percorsi collegano i luoghi familiari e portano la possibilità di azioni ripetute. Camminare è, quindi, una recitazione nello spazio, un tipo di narrazione e i sentieri e i luoghi dirigono la coreografia. Questo movimento regolare da un punto all'altro è un tipo di mappatura, una definizione alternativa della narrazione: diversi sentieri rappresentano diverse storie di azione per cui il paesaggio agisce come mnemonico (9).

Prendendo in prestito le parole di Eugenio Turri, in *Il paesaggio come teatro*.

Dal territorio vissuto al territorio rappresentato, è possibile intravedere nel comportamento delle persone nei confronti del territorio sia un'azione corrispondente all'intervento dell'attore che trasforma lo spazio attorno a sé, sia l'osservazione, ovvero il suo «farsi spettatore» che gli consente anche di vedersi

rispecchiato nel paesaggio (10). Il nomadismo performativo attinge, quindi, da molteplici premesse: l'accettazione del gesto ordinario come arte; la riscoperta di luoghi altri da quelli rappresentativi; la corporeità, che ridà dignità al gesto del camminare e implica una spett-attorialità attiva. L'accento su quest'ultimo aspetto, in tempi di retoriche partecipative, ha eclissato l'elemento trasversalmente più rilevante, per teatro e danza, ovvero che queste tracce nel paesaggio ne producono una narrazione simbolica, distinta in base al contesto culturale, alla visione politica e poetica degli artisti.

La drammaturgia compone sempre una dimensione diegetica (demandata ad attori, *soundscape*s, segni impressi sul territorio) e una mimetica, di cui è partecipe lo spettatore. Come osserva Sista Bramini rispetto agli spettacoli itineranti in natura, il paesaggio stabilisce un *continuum* tra scenografia e drammaturgia, basato su stazioni e spostamenti, su forme e colori del territorio, e sulle distanze, ma lo sguardo e le domande che gli artisti pongono al territorio, per trasformarlo nel paesaggio della performance, non sono per tutti le stesse:

— Dove collocare l'inizio o la fine dello spettacolo? E la scena madre? Quanto lontane o vicine tra loro debbono essere determinate scene? (11)

Le parole di Bramini indicano il tentativo di trovare una corrispondenza con il testo drammatico che, per esempio, in molti artisti provenienti dal mondo della danza è inesistente anche laddove si vada poi a costruire una composizione testuale di accompagnamento al percorso (soundtrack di musiche e parole), come esito del processo creativo. La stessa idea di collocare una 'scena madre' e il climax ascendente e discendente che questa implica indicano un andamento narrativo completamente diverso dalle scritture del paesaggio che congiungono, paratatticamente, una tappa all'altra o che escludono azioni riconoscibili di performer, chiamati a puntellare e alterare il ritmo percettivo della camminata in maniera pressoché indistinguibile dalla realtà circostante.

Nonostante il gesto del camminare sembri avvicinare esperienze differenti, il percorso risponde quindi a visioni teatrali e a significati culturali distinti, che si rendono leggibili analizzandone la scrittura, le tappe/capitoli in relazione ai luoghi. Associati a forme partecipative e transmediali di performance dell'ultimo ventennio (12), sono di altro colore dalle esplorazioni territoriali degli anni Ottanta e Novanta. Ritorniamo a un luogo storico per il carattere di sperimentazione continua, per tessere un confronto: il Festival di Santarcangelo, in cui si moltiplicano gli spettacoli 'fuori formato' anche superata la fase del teatro di gruppo e di strada, per ricomporre paesaggi antropici e Terzo paesaggio. È il caso di *Rebus* del Teatro Valdoca del 1983, in cui un «itinerario-spettacolo notturno lungo il fiume Marecchia, un gioco d'avventura pieno di insidie e pericoli naturali, (è) ambientato in uno 'scenario lunare' per la presenza di grandi cumuli di tetrapak, scarti argentati di una cartiera», mentre, in seguito, Alfonso Santagata realizza «una partitura libera e itinerante» per *Terra Sventrata*, con la compagnia Katzenmacher nel 1994-95. Per cinque ore camminano, inoltre, gli spettatori di *Opera della notte* di Giuliano Scabia nel 1999, compiendo un «viaggio a tappe sulle tracce degli antichi greci, che nel buio di una notte d'estate mette in luce specchi d'acqua, tralicci dell'Enel, ponti viadotti in cemento armato su cui sfrecciano tir, nella dicotomia fra natura e artificio dell'ambiente fluviale» (13).

Solo in alcuni casi, la dimensione partecipativa è presente sin dalla concezione dell'opera, quando il percorso è definito assieme ad abitanti del luogo, che almeno in parte ne riscrivono il racconto. Da questo punto di vista, gli artisti contemporanei che disegnano percorsi nel paesaggio sono tanto gli eredi dell'anti-danza, della non-danza, della danza postmoderna, della penetrazione nel sociale del nuovo teatro e dell'anti-arte, quanto di narrazioni simboliche, costruzioni unitarie specifiche, che ricordano le progettualità dei situazionisti.

Solo di recente si affacciano all'attenzione della letteratura italiana di settore, che rincorre le pratiche, arricchitesi in maniera consapevole da spunti teorici di diversi ambiti, quali geografia, antropologia e filosofia, cui gli artisti fanno sempre più riferimento, piuttosto che citare maestri del teatro o della danza dai quali, inevitabilmente, hanno preso le distanze, immaginando altre forme estetiche da quelle assimilate in sala. La composizione, la scrittura in relazione al territorio e alle sue presenze, diventa la parola chiave sulla danza, rispetto alla messa-in-forma del corpo (che nuovamente lo astrarrebbe dal comportamento ordinario): non è la meccanica, né la presenza a definire la performatività del corpo, bensì il recupero consapevole dei gesti nel loro divenire che consente di giocare sull'ambiguità tra comportamento ordinario ed extra-quotidiano per ridisegnare il paesaggio in cui si iscrive la danza, senza accentrare l'attenzione e lo sguardo degli spettatori sui performer. La partecipazione implica, quindi, una domanda priva di risposte univoche su come abitare i luoghi, su come assumersi la cura e la responsabilità del cambiamento di cui siamo parte.

Nel corso delle camminate di carattere performativo, gli artisti si pongono come spett-attori, termine impiegato dal Rimini Protokoll per descrivere il comportamento dei partecipanti alle loro performance itineranti. Particolarmente celebre è *Remote X*: cinquanta spettatori formano un corpo collettivo, un'orda guidata da una voce sintetizzata che ascoltano tramite un'audio-cuffia. Ricordando la propria partecipazione alla versione berlinese *Remote Mitte*, Giacomo Pedini esplicita questa duplice condizione:

— Siamo spettatori della Berlino che attraversiamo e attori di quell'attraversamento, muovendoci e allo stesso tempo stimolati a guardarci a vicenda (14).

La camminata non attiva soltanto la vista, attraverso un montaggio che si sviluppa per successione, ma coinvolge anche gli altri sensi: il paesaggio diventa «uno spazio somatico tanto quanto uno costruito visivo» (15). Tanto le prassi artistiche, quando le interpretazioni critiche degli spettacoli tendono, infatti, a suggerire il coinvolgimento di tutti i sensi nell'esperienza performativa, perciò facendo proprio un approccio fenomenologico già acquisito dalla danza postmoderna e da quella contemporanea, che hanno portato a un cambiamento nella concezione del corpo danzante indotto dalle pratiche del paesaggio, da Michele Di Stefano definito, per esempio, «un corpo all'aperto, anche in uno spazio chiuso» (16), una cavità che si lascia attraversare.

La dimensione tecnologica spesso facilita la connessione tra l'individuo e il paesaggio o tra elementi diversi del territorio. La sua efficacia è tanto più potente quanto più si rende invisibile, ormai effetto di una società interconnessa. In particolare, le tracce sonore consentono di aggiungere alla performance altri significati e segni, tratti dall'ambiente, di natura poetica o documentativi. Possono comprendere tracce audio che integrano testo, musica ed effetti sonori; fornire indicazioni su luoghi poco transitati e porsi come guida, andando a comporre una stratigrafia sonora in cui le componenti

musicali, il testo registrato, i rumori ambientali, le pause, gli effetti possono armonizzarsi o rompere l'atmosfera del luogo, anche tramite la composizione drammaturgica di svariati «elementi strumentali, vocali, orchestrali, elettronici e processati» (17).

La camminata traccia dunque fili di senso e corrispondenze: è un dispositivo drammaturgico che può avere funzione pedagogica, di denuncia, evocare bellezza o invocare la partecipazione sociale. *Porpora che cammina* del 2023, realizzato con la partecipazione di Porpora Marcasciano, per la regia di Leonardo Delogu e Valerio Sirna di Dom-, per esempio indica la complessità discorsiva di un percorso effimero nella città. Questo spettacolo segna lo sviluppo del progetto *L'uomo che cammina*, ispirato all'omonimo manga di Jirō Taniguchi del 1992, in cui il protagonista è un *flâneur* che attraversa una città del Giappone; guarda attorno, sosta, segue un ritmo dilatato e contemplativo che, attraverso le tavole, lascia spazio al paesaggio ritratto al vagabondare, marginalizzando la figura umana. Tanto il rapporto tra soggetto e sfondo, quanto la tipologia dei luoghi del fumetto sono ricercati sin dalle prime versioni dello spettacolo, che coinvolgono uomini di mezza età lungo itinerari di diversa durata, costruiti sulla dilatazione dei tempi e sul ritmo della città percepibile nei passaggi tra quartieri interni ed esterni che mediano tra il vissuto dei 'protagonisti' e la scoperta del territorio nelle diverse città in cui il processo si è rinnovato (dal Festival di Terni, a Perugia, Rimini, Cagliari in due annate, Roma, Marsiglia, Milano per tre volte e Bologna).

Sempre Sirna e Delogu hanno proposto percorsi di giorni e settimane che prevedevano momenti serali e di scambio, come *Moto Celeste* (2014), che in Basilicata radunava persone di varia provenienza e formazione attorno a un cammino con accampamenti mobili della durata di dodici giorni. La sera i partecipanti rivedevano immagini del percorso svolto con le comunità locali, l'accampamento diventava la tattica di abitazione di luoghi inospitali e la festa, che concludeva le giornate di cammino, la strategia di costruzione di comunità temporanee all'interno di un tempo più lungo, che esulava da qualsiasi formato strettamente spettacolare.

Lo spazio percettivo va, in questo modo, a sovrapporsi anche a quello affettivo della memoria individuale e collettiva dei luoghi, stimolato dall'immersività, particolarmente nei luoghi poco transitati o in momenti specifici della giornata, come al calare della luce e al tramonto che, disegnando linee d'ombra lunghe sul terreno, sancisce il passaggio dalla penombra al buio. Non è un caso che gli spettacoli *site-specific* siano spesso spettacoli 'eccessivi' anche dal punto di vista della durata, che consente di andare incontro a diversi effetti di luce e di assaporare il disorientamento, la fatica, il bisogno dell'altro e del proprio corpo, riappropriato nel semplice gesto del cammino.

Per *L'uomo che cammina*, dopo anni in cui le passeggiate avvenivano nel silenzio o con l'esclusivo accompagnamento di effetti e tracce sonore, a Milano e Bologna il testo entra nella colonna sonora, attraverso la voce di Antonio Moresco nel primo caso e di Porpora Marcasciano nel secondo. L'aspetto biografico che, inevitabilmente, si aggiunge con il racconto non altera, però, la tensione verso la defigurazione del cammino, impostata sulla *correlazione* tra persone, gruppi e ambiente da una prospettiva post-umanista ed ecosistemica che recupera la visione sul paesaggio di François Jullien:

— Sappiamo bene che una foresta di fili elettrici può formare un paesaggio, così come può farlo un nodo autostradale; che l'attività, il lavoro, la densità e il frastuono, grazie alla loro messa in tensione multipla, generano un paesaggio tanto quanto, anzi meglio, degli ovili bucolici. Il problema, invece, nasce quando essi non hanno abbastanza consistenza in sé per costituirsi come polo, e dunque non riescono a entrare, non in *composizione* (a «integrarsi» – la vecchia rivendicazione dell'armonia), ma in *correlazione* nel paesaggio, o meglio con il paesaggio esistente: quando non possono cooperare con lui. [...] Dunque, visto che il conflitto non è con la «contemporaneità» e con la sua ingerenza, e chiaro che in questo caso non si tratta di «salvaguardare»: di fronte a Venezia, dall'altra parte della laguna, anche Mestre la sua selva irta di piloni e tubature, simile a una Manhattan petrolifera, fa paesaggio (18).

In altri termini, il cammino non mette necessariamente in relazione i luoghi pieni dello spazio sociale, quali monumenti riconoscibili o luoghi connotati storicamente e culturalmente (come avveniva per *Sei atti pubblici* del Living Theatre), bensì tesse una cartografia in cui possono comporsi luoghi pieni e altri vuoti del paesaggio suburbano, in cui le abitazioni vanno disperdendosi e alternandosi a spazi incolti, abbandonati o in via di rigenerazione, e in cui la città selvatica riguadagna spazio rispetto a quella antropica. Si mostra come spazio pubblico «a vocazione nomade che vive e si trasforma tanto velocemente da superare di fatto i tempi di progettazione delle amministrazioni. Se si scavalca un muro e ci si inoltra a piedi in queste zone ci si trova immersi in quel liquido amniotico da cui traeva linfa vitale l'inconscio della città descritto dai surrealisti» (19).

Uscire fuori dal centro e progressivamente solcare sentieri incolti e non battuti significa entrare nello spazio senza nome, inclassificabile e residuale. Riscoprirne anche la bellezza. Con una logica antitetica rispetto alla modalità turistica di fruire i luoghi, che traccia una linea tra siti iconici, l'approccio nomade della performance contemporanea unisce spazi nomadi e altri sedentari (20). Sutura così il paesaggio che lo sviluppo moderno della città ha segmentato, camminando.

Oltre il vuoto: attraversamenti

La cultura umanistica a cui si lega la nascita del teatro all'italiana ci ha abituato a pensare l'edificio come un monumento che separa la rappresentazione dalla vita ordinaria, che manifesta sin dalle proprie architetture il suo carattere eccezionale. Fuori da questo contenitore lo spazio scenico vive, invece, della permeabilità con il territorio e con i luoghi e, spesso, rilancia una relazionalità perduta.

Ancora prima che il termine paesaggio entrasse nella discussione storiografica, a partire dalle esperienze di danza e teatro urbani, questa differenza sostanziale emerge dagli esperimenti condotti nelle periferie, in natura e per le strade. Ritornando anche alle origini del Nuovo Teatro italiano, efficace è la descrizione che Orecchia fa della piattaforma di *Godot* di Quartucci a Porta Romana, come di «una scatola vuota in cui anche il vento e le falene hanno la loro parte nella finzione del teatro. [...] La scatola si è aperta: il paesaggio entra a fare parte della scena» (21).

Da una parte, alcuni spettacoli contemporanei hanno approfondito e modificato la comprensione della prospettiva pittorica nel contesto *site-specific*,

riadattandone le caratteristiche, dall'altra sono emerse modalità di interazione con il territorio in esatta antitesi con il significato di paesaggio diffusosi in Occidente e più inclini ad accoglierne la visione orientale. Le scritture performative del paesaggio, spesso ricondotte alle azioni politicizzate degli anni Sessanta, in realtà, muovono da altri presupposti nel nuovo millennio. La consapevolezza del potenziale politico e di aggregazione dei luoghi quotidiani non si esprime più nei termini dell'opposizione capitalistica tra oppressori/dominatori e lavoratori servi, come nella retorica del secondo dopoguerra, ma tocca temi progressivamente più vicini all'ecologismo, alla discriminazione sociale e di genere. Resta semmai la traccia di un senso antico del fare teatro, che non si misura nelle forme, bensì nella permeabilità alla *polis* che assiste e partecipa, dando voce a istanze in cui si riflettono le preoccupazioni del proprio tempo, dalle modalità assembleari di convocazione del teatro di strada, adottate anche da Scabia nell'autunno caldo, allo schema vuoto, riempito dei contenuti dei ragazzi e poi dei degenti dell'ospedale al vagare per corridoi, stanze, quartieri e paesi con le storie impresse nei corpi, nelle parole, nei gesti, nei pupazzi giganti e nei cortei festivi. In massa, in gruppo o da soli, si materializza una visione dionisiaca del teatro che attinge alla sua origine premoderna e, nella laica contemporaneità del mondo capitalista, ripropone un gesto collettivo (poiché sostenuto da un'assemblea di corpi che ne consente l'azione, anche quando è individuale). Un'eco della mobilitazione sociale ritorna nel teatro partecipativo, ma più fiavole riecheggia anche nelle passeggiate urbane e rurali di spett-attori delle performance contemporanee. Indica l'alterità, ormai assestata nelle pratiche, di una cultura teatrale anti-rappresentativa che non mira a dare risposte, bensì a sollevare domande sul contesto che avvolge l'azione, che la interroga e ne giustifica la necessità.

I percorsi peripatetici trasfigurano il territorio e creano, dunque, paesaggio per mezzo della scrittura registica che giustappone elementi drammatici visibili e altri di backstage, producendo una percezione armonica, disarmonica o distopica del territorio che evidenzia scarti, residui e asincronie dei luoghi vissuti. L'esperienza estetica convive con la comprensione etica discendente dal valore culturale di queste pratiche, che pertanto attivano uno sguardo critico sulla realtà, al tempo stesso in cui trasformano in paesaggio ciò che non lo è ancora, definendo nuove relazioni che livellano le gerarchie tra periferie e centri culturali, tra spazi antropici e selvatici. La dimensione ambientale, già descritta e teorizzata da Schechner, acquista una valenza politica che, nell'ecosistema della performance, ridimensiona il peso dell'azione, volgendo le spalle a secoli di centralità dell'umano sul non umano. Anche le categorie interpretative più diffuse cambiano di significato: la dimensione *site-specific* non concerne più la collocazione dell'opera e l'implicazione al sito, bensì l'intensificazione di processi estetici, affettivi, percettivi dell'atto performativo.

Tracce invisibili ricostruiscono, così, la mappa acentrica di relazioni nomadi mentre, al polo opposto, il radicamento (parola che si insinua nei discorsi del teatro sin dagli anni Settanta) delinea un'alternativa sostenibile fuori dalle logiche produttive, per vivere col teatro assieme agli altri e definire la propria casa, sia essa remota e in campagna o un'arca nel cuore dei centri urbani in grado di accogliere soggetti eterogenei per competenze, provenienza, identità artistica e sociale. In questo flusso, le tensioni non si affievoliscono, anche

quando non sono gridate con voci di rivolta, poiché misurano la distanza che motiva ancora il gesto estetico, nel silenzio, tra le mura confinate di una società ferita, come nel clamore urbano.

Ricadremmo, però, nell'ostentazione dell'azione umana come motore del cambiamento, se non cogliessimo in questo intervento un mutamento di prospettiva: corpo individuale e collettivo tracciano la via dentro uno spazio fluido in cui si riposizionano ai margini e da lì rinascono in percorsi parziali dello scenario complessivo. Già Grotowski aveva capito, pur nel contesto della scatola chiusa del teatro che, per avere una reale impronta sul pubblico, bisognava modificare l'ambiente e i rapporti interni al luogo che ricadevano sul ruolo drammatico degli osservatori; la stessa consapevolezza è portata da Scabia nel sociale, agendo con segni transitori sull'ambiente e infrangendo le barriere della comunicazione: anche quando un carretto non viaggia di porta in porta, è la durata della presenza nel sociale che costruisce la trama, ricucendo gli strappi tra le persone, le comunità, le città, ecc., poiché il senso del fare teatrale è talvolta in quello spostamento d'aria che modifica il sentire, tra i muri di stanze chiuse come nelle strade. Lo spazio scenico coincide con questa tensione, tra gli uni e gli altri.



Note

- 1** Associazione Corale, *Corale Preci, un libro*, Roma, ZicZic Edizioni, 2021.
- 2** L'interdisciplinarietà di *Sentieri* e la contaminazione tra i linguaggi è esplicitata da Serena Gatti, Direttrice artistica di Azul Teatro: «Per usare un termine ombrello, che comprenda le diverse discipline, chiameremo *performer* l'artista che va in scena in *Sentieri*, che sia danzatore, musicista, attore, cantante, attuante, *doer*, *mover* e il loro corrispettivo femminile. La parola 'azione' a sua volta va intesa in modo elastico: può essere fisica, musicale, testuale, coreografica, installativa e le possibili derivazioni che l'universo dell'arte performativa offre» (Serena Gatti, *Sentieri. Teatro in cammino verso luoghi da riscoprire*, Roma, Rogas, 2021, pp. 17-18).
- 3** Francesco Careri, *Walkscapes*, cit., p. 4.
- 4** Cfr. Pierre Bourdieu, *Il senso pratico* (1980), Roma, Armando, 2005. Per un approfondimento dell'avanguardia della danza americana di questo periodo, cfr. Rossella Mazzaglia, *Judson Dance Theatre. Danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria, Macerata, 2010.
- 5** Francesco Careri, *Walkscapes*, cit., p. 45.
- 6** Henry David Thoreau, *Camminare* (1862), Milano, SE, 1989, p. 23.
- 7** Cfr. l'analisi del backstage di Emanuele Regi in Rossella Mazzaglia, Emanuele Regi, *Manifesto queer sulla biodiversità. "Porpora che cammina" di DOM*, in Rossella Mazzaglia, Roberta Paltrinieri, Alessandro Pontremoli (a cura di), *Danzare la città*, cit., pp. 163-170.
- 8** Diane Taylor, *Atti di trasmissione* (2003), cit., p. 36.
- 9** Mike Pearson, *Site-specific Performance*, cit., p. 95.
- 10** Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 16.
- 11** Sista Bramini, in Sista Bramini, Francesco Galli, *Un teatro nel paesaggio*, cit., p. 63.
- 12** Tra gli esempi noti, i percorsi di Rimini Protokoll e, a livello italiano, del giovane collettivo Kepler-452.
- 13** Teresa Chiauzzi, *Festival Mapping/City Mapping. Un racconto geografico del teatro a Santarcangelo*, in Roberta Ferraresi, *Santarcangelo 50 Festival*, cit., pp. 88-89.
- 14** Giacomo Pedini, *Rimini Protokoll - Remote X*, in Id., *Sei racconti. Teatri occidentali oggi*, Pàtron Editore, Bologna, 2021, p. 130.
- 15** Mike Pearson, *Site-specific Performance*, cit., p. 49.
- 16** Michele Di Stefano, *Dall'aula alla città*, cit.
- 17** Mike Pearson, *Site-specific Performance*, cit., p. 82.
- 18** François Jullien, *Vivere di paesaggio*, cit., p. 105.
- 19** Francesco Careri, *Walkscapes*, cit., p. 133.
- 20** Ivi, p. 7.
- 21** Donatella Orecchia, *Stravedere la scena*, cit., p. 74.



Indice dei nomi

A

Abraxa Teatro (compagnia)	79
Acca, Fabio	87, 187
Acquaviva, Franco	25, 31, 51, 142, 145, 148, 149, 166
Agamben, Giorgio	31, 46, 51, 116
Aheran, John	42
Alfieri, Monia	115, 120, 121
Antonioni, Michelangelo	24
Appia, Adolphe	36
Arena, Aniello	158, 159, 161, 162, 167
Artaud, Antonin	55, 56, 62, 67, 73, 110
Assemblea Teatro (compagnia)	18, 66
Augé, Marc	110, 116
Azul Teatro (compagnia)	192, 202

B

Babilonia Teatri (compagnia)	63
Bacci, Roberto	50, 54, 78, 84, 85, 88
Barba, Eugenio	62, 67, 72, 74, 75, 77, 79, 81, 86, 87, 142, 145, 156
Barbieri, Pier Antonio	104, 149
Barilli, Renato	116
Bartolucci, Giuseppe	116
Basaglia, Franco	157
Bausch, Pina	171, 172
Beuys, Joseph	129
Beck, Julian	67, 68, 70, 72, 86
Beckett, Samuel	93, 139
Bene, Carmelo	91, 114
Benezs, Eva	138
Benjamin, Walter	46, 48, 51, 154, 182
Berselli, Paola	51, 143, 144, 149
Bertoni, Silvia	160
Bianchi, Lorenzo	176
Bourdieu, Pierre	200
Brackett, Gary	86
Braidotti, Rosi	27, 51, 148
Bramini, Sista	11, 23, 41, 48, 51, 136, 137, 138, 139, 140, 145, 146, 148, 149, 178, 192, 194, 200
Bread & Puppet (compagnia)	77
Brecht, Bertold	55, 56, 62, 67, 69
Brook, Peter	17, 19, 20, 30, 62, 67, 68, 87, 145
Brown, Kenneth H.	69
Brown, Trisha	54, 62, 111, 116, 174, 179, 186, 190

Brückwald, Otto	53
Buchli, Victor	120
C	
Cage, John	58, 127, 190
Campo, Cristina	130, 133
Cantieri Meticci (compagnia)	162, 163, 164, 167
Careri, Francesco	132, 187, 193, 200
Carosi, Massimo	11, 50, 51, 132, 180, 187
Carrozzone (compagnia)	110, 112, 116
Casi, Stefano	30, 63, 115
Casini Ropa, Eugenia	153
Castellani, Enrico	63
Castello, Roberto	74, 86, 183, 187
Cauteruccio, Giancarlo	116
Cavaglieri, Livia	50, 114
Celant, Germano	93, 94, 115
Childs, Lucinda	174, 186
Clément, Gilles	23
Coldy, Claude	148
Colombo, Laura	83, 84, 85
Compagnia della Fortezza (compagnia)	54, 158, 159, 162, 167
Compagnia dei Rifugiati (compagnia)	162
Compagnia della Ripresa (compagnia)	94
Compagnia Universitaria Latino-Metronio (compagnia)	114
Conrad, Joseph	164
Copeau, Jacques	142
Corale (compagnia)	191, 198
Craig, Gordon	36
Crisafulli, Fabrizio	23, 54, 61, 63, 122, 124, 125, 126, 131, 132, 133
Cruciani, Fabrizio	9, 10, 30, 36, 50, 62, 65, 66, 80, 86, 87
Cuesta, Jairo	137, 139, 148
Cunningham, Merce	57, 58, 190
D	
D'Annunzio, Gabriele	140, 141
Debord, Guy	191
De Certeau, Michel	27, 50, 107, 192
Deleuze, Gilles	91, 114
Delogu, Leonardo	11, 23, 196
De Marinis, Marco	26, 30, 31, 51,

62, 86, 101, 115, 132, 166	
De Monticelli, Roberto	69, 86
Di Buduo, Pino	79, 87, 122, 132
Di Stefano, Michele	47, 51, 176, 185, 195, 202
Donati, Lorenzo	11, 78, 133, 187
Dostoevskij, Fëdor	73
Dunn, John	174
Duse, Eleonora	140
E	
Eckhart, Maestro	58
Eco, Umberto	11, 95, 115
Enzensberger, Hans Magnus	164
F	
Faber Teater (compagnia)	148
Facchini, Paolo	63
Fadini, Edoardo	34, 50, 95, 97, 98, 99, 104, 114
Falletti, Clelia	9, 65, 66, 86, 87
Favale, Fabrizio	132, 184, 187
Ferraresi, Maurizio	31, 87, 116, 144, 149, 200
Ferrarini, Luigi	63
Ferri, Francesca	139
Flamand, Frédéric	170, 183, 186, 187
Florida, Pietro	11, 162, 163, 164, 165, 167
Fo, Dario	66, 86
Foofwa d'Immobilité (compagnia)	181, 182
Forsythe, William	170, 171, 186
Forti, Simone	149
Foucault, Michel	20, 26, 30, 132, 158, 166
Frattali, Arianna	160, 167
Freinet, Célestin	154
G	
Galli, Francesco	51, 148, 149, 200
Gandolfi, Roberta	11, 25, 30, 31, 51, 135, 136, 148, 149, 166
Gatti, Serena	200
Gehry, Frank	171, 186
Gelber, Jack	68
Genet, Jean	110, 160, 161, 162, 167
Ginsberg, Allen	110, 116
Gli Amici di Luca (compagnia)	63
Godard, Hubert	51

Gof, Brith **39**
 Goffman, Erving **27, 152**
 Gombrowicz, Witold Marian **101**
 Gozzi, Alberto **98, 155**
 Gropius, Walter **53**
 Grotowski, Jerzy **20, 30, 33, 55, 56, 62, 67, 68, 72, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 102, 115, 137, 138, 142, 148, 192, 199**
 Gruppo Internazionale L'Avventura (compagnia) **81, 82**
 Gualtieri, Mariangela **47, 51, 145**
 Guarino, Raimondo **44, 50, 51, 66, 76, 84, 87, 88, 114, 132, 133, 151, 166**
 Guccini, Gerardo **115, 166, 167**
 Guicheney, Pierre **83, 84**
 Gurawski, Jerzy **56, 62**

H

Hadid, Zara **170, 186**
 Halprin, Anna **45, 136, 146, 149, 153, 154, 173, 190**
 Haraway, Donna **21, 27, 31, 189**
 Henneman, Annet **83, 84**
 Hillje, Jens **186**
 Howard, Wes **148**

I

Ibsen, Henrik **99**
 Ingold, Tim **41, 51**

J

Judson Dance Theatre (compagnia) **186, 190, 200**
 Jullien, François **27, 50, 149, 187, 196, 200**

K

Kahn, François **83, 84, 85**
 Kaprow, Allan **58**
 Katzenmacher (compagnia) **155, 194**
 Kepler-452 (compagnia) **200**
 Kirby, Michael **59, 62**
 Kounellis, Jannis **93, 96**
 Kwon, Miwon **40, 41, 51**

L

Laban, Rudolf **44, 136, 153, 154, 171**
 Lacis, Asja **154**
 Lattanzi, Paola **183, 187**
 Lefebvre, Henri **82, 87**

Libeskind, Daniel **171, 172**
 Living Theatre Europa (compagnia) **86**
 Lombardi, Sandro **109, 111, 116**
 Long, Richard **191, 192**
 Lorenzoni, Franco **62, 137, 148, 149**
 Lucas, Gavin **120**
 Luzzati, Emanuele **93, 96**
 Lynch, David **129**

M

Magazzini Criminali (compagnia) **111, 116**
 Magnani, Fabrizio **178, 187**
 Malevič, Kazimir Severinovič **94**
 Malina, Judith **10, 67, 69, 70, 71, 86**
 Manganaro, Antonio **94**
 Mango, Achille **30**
 Mango, Lorenzo **116**
 Manzini, Ezio **159, 167**
 Maraini, Dacia **66, 86, 98, 140, 149**
 Marcasciano, Porpora **188, 196**
 Marconcini, Dario **78**
 Marino, Massimo **105, 106, 115, 144, 149**
 Marzetti, Alessandra **160**
 Marzo, Pier Luca **11, 120, 121**
 Maschietta, Lina **94**
 Massey, Doreen **30**
 Massimilla, Donatella **155**
 Matta Clark, Gordon **174**
 McAvinchey, Caoimhe **156, 166**
 McLuhan, Marshall **135**
 Meldolesi, Claudio **8, 30, 31, 51, 152, 166**
 Metta, Annalisa **132, 188**
 Mirecka, Rena **138**
 Monk, Meredith **175, 186**
 Moreno, Jacob Levi **154**
 Moresco, Antonio **198**
 Moretti, Wanda **51, 158, 167**
 Morteo, Gian Renzo **104**

N

Nebbia, Simone **116**
 Notario, Sergio **104**

O

Odin Teatret (compagnia) **67, 68, 72, 73, 75, 77, 86, 87, 122, 142, 151**
 Olsen, Charles **58**
 Orecchia, Donatella **33, 50, 93, 99, 114, 115, 197, 200**
 Ostermeier, Thomas **186**
 O Thiasos TeatroNatura (compagnia) **136, 137, 139, 142**

P

Paolini, Giulio **100**
 Pardini, Giacomo **85**
 Pasolini, Pier Paolo **72, 86, 120**
 Pasquini, Stefano **51, 143, 144, 149**
 Patino, Piero **78**
 Paxton, Steve **87, 174, 186, 191**
 Pearson, Mike **23, 31, 39, 51, 132, 187, 202**
 Pardini, Giacomo **197, 200**
 Pennini, Francesca **183, 187**
 Perissinotto, Loredana **104, 116**
 Piccolo Teatro di Pontedera (compagnia) **77, 81, 87**
 Piscator, Erwin **67**
 Pivano, Fernanda **110**
 Pluchinotta, Fausto **82, 83**
 Pontremoli, Alessandro **11, 51, 166, 187, 200**
 Pour, Sara **11, 163, 167**
 Punchdrunk (compagnia) **63**
 Punzo, Armando **83, 84, 87, 144, 159, 160, 161, 167**

Q

Quartucci, Carlo **33, 34, 50, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 105, 114, 115, 130, 133, 197**

R

Rame, Franca **66**
 Rancière, Jacques **42, 51, 187**
 Rasmussen, Iben Nagel **87, 142**
 Regi, Emanuele **11, 50, 51, 130, 148, 175, 200**
 Regnoli, Daniela **122, 123**
 Rimini Protokoll (compagnia) **43, 176, 187, 195, 200**
 Romano, Augusto **104**

Ronconi, Luca **60, 63**
 Rostagno, Aldo **70, 86**
 Rózewicz, Tadeusz **95**

S

Sandig, Jochen **186**
 Sanguineti, Edoardo **60, 63**
 Santagata, Alfonso **194**
 Scabia, Giuliano **21, 25, 26, 30, 31, 35, 50, 51, 66, 91, 92, 93, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 135, 157, 159, 166, 194, 198, 199**
 Schechner, Richard **59, 60, 61, 62, 63, 95, 97, 156, 166, 198**
 Schino, Mirella **11, 50, 79, 80, 87, 166**
 Scotton, Luca **63**
 Sielli, Riccardo **63**
 Sieni, Virgilio **11, 23, 34, 43, 50, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 133**
 Sirna, Valerio **11, 23, 198**
 Shakespeare, William **63, 160, 161, 167**
 Smithson, Robert **121**
 Sofocle **69**
 Squarzina, Luigi **94, 95**
 Stalker Teatro (compagnia) **155**
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič **99, 140**
 Studio Azzurro (compagnia) **112**

T

Tamborrino, Giovanni **128**
 Taniguchi, Jirō **198**
 Tatlin, Vladimir **71**
 Tatò, Carla **47, 51, 66, 93, 96, 97, 100, 114, 115**
 Taviani, Ferdinando **9, 75, 76, 78, 80, 86, 87**
 Taylor, Diane **34, 35, 50, 51, 200**
 Teatr Laboratorium (compagnia) **77**
 Teatro Centocelle (compagnia) **98**
 Teatro dell'Argine (compagnia) **166**
 Teatro delle Ariette (compagnia) **44, 136, 143, 149**
 Teatro delle Fonti (compagnia) **30, 68, 81, 82, 87, 115, 137**
 Teatro di Strada (compagnia) **66, 80, 98**
 Teatro di Ventura (compagnia) **77**

Teatro Gruppo (compagnia)	96, 155
Teatro Ebasko (compagnia)	79
Teatro Potlach (compagnia)	18, 43, 77, 79, 122, 123, 132
Teatro Ridotto (compagnia)	86, 142
Teatro Stabile (compagnia)	94, 95, 104, 186
Teatro Studio (compagnia)	94, 95
Teatro Studio Krypton (compagnia)	112, 116
Teatro Tascabile di Bergamo (compagnia)	77, 79
Teatro Valdoca (compagnia)	194
Thompson, James	156, 166
Tondelli, Pier Vittorio	135
Turri, Eugenio	39, 50, 193, 200

V

Valenti, Cristina	11, 71, 86, 115, 116, 149, 167
Vento, Nino	92, 114
Vercelli, Stefano	81, 83, 84, 85, 87
von Sacher-Masoch, Leopold	70
Volonté, Gian Maria	66, 86

W

Wagner, Richard	53
Waltz, Sasha	172, 186
Wilkie, Fiona	41, 43
Wilson, Bob	37, 38, 50

Z

Zagatti, Franca	11, 153, 166
Zmyslowky, Jacek	81

*
Finito di stampare
nel settembre 2024
presso
NW srl
a Lavis (Tn).