

Silvia Mei

GLI ANNI DIECI DELLA NUOVA SCENA ITALIANA. UN TRACCIATO IN DIECI PUNTI¹

Con l'espressione “nuova ondata del teatro italiano” possiamo riferirci all'insieme delle attività performative, visive e musicali prodotte da collettivi, compagnie e gruppi teatrali fondati tra il 2000 e il 2009 e a tutt'oggi attivi.

È opportuno sottolineare che in Italia il termine “ondata” è stato utilizzato con una connotazione storica (e anche storiografica) per designare il cosiddetto “teatro di gruppo” o “teatro di base” degli anni Sessanta e Settanta;² si è anche impiegata l'espressione “terza ondata” in riferimento ai “Teatri 90”, un fenomeno teatrale particolarmente emblematico in ragione della sua effervescenza tellurica nel decennio dei Novanta (e rappresentato notoriamente da Accademia degli Arte-

¹ Una prima stesura in lingua francese è stata presentata al Colloque International *Supermarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 15-17 mars 2012, i cui atti sono in corso di stampa.

² Cfr. Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale dagli anni sessanta e settanta*, La casa Usher, Firenze 1983, pp. 99-123.

fatti, Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino, per citare i principali).³

L'ondata attuale è decisamente anomala, difatti non accetta, al contrario delle precedenti, il termine “generazione”, mettendo in rilievo piuttosto una molteplicità e una varietà poetica, estetica e materiale. Non riconosce maestri (in verità questi ci sono ma nascosti); rappresenta i giovani, ricusando etichette generaliste quali “generazione 2000”, “generazione 00” o anche “generazione doppio zero” – espressione che ha recentemente dato il nome a una rivista interdisciplinare⁴ – e ancor più la formula “quarta ondata”.

A partire dal 2007, sulla scia di un libro preveggenze intitolato *Ipercorpo* (ideato e curato da Paolo Ruffini),⁵ è però emerso un calzanete neologismo, “iperscene”, termine col quale, attraverso una nuova collezione editoriale, è stato avviato un inventario in più volumi – il terzo è in “fase di allestimento” – delle nuove realtà teatrali italiane

³ La definizione di “terza ondata” si deve a Renata Molinari all'interno del catalogo del festival Teatri 90 di Milano (edizione del 1998), concepito e diretto da Antonio Calbi; festival che ha contribuito a creare, a partire dal titolo, l'etichetta “Teatri Novanta”. Gerardo Guccini (in *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, “Culture Teatrali”, nn. 2-3, primavera-autunno 2000) contesta tuttavia la natura di ondata di questa generazione teatrale e confuta la metafora rinnovata dalla Molinari: “[...] la natura dell'onda non corrisponde a un fenomeno teatrale principalmente costituito da casi isolati e, talvolta, in reciproca relazione: punti emergenti più che onde, poiché dell'onda manca loro l'essenziale proprietà che unisce, solleva, travolge, unendo in un unico organismo in movimento la cresta e la massa” (p. 12). Il festival milanese ha prodotto quattro importanti cataloghi per le diverse edizioni del festival (1997-2002), mentre la letteratura sui principali fenomeni della scena degli anni Novanta deve essere ad oggi principalmente ricondotta agli interventi della critica militante coeva. In particolare, si veda Renata Molinari – Cristina Ventrucci (a cura di), *Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000; Stefania Chinzari – Paolo Ruffini (a cura di), *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvecchi, Roma 2000.

⁴ “Doppio Zero”, rivista online fondata dallo scrittore Marco Belpoliti, www.doppiozero.com.

⁵ Paolo Ruffini (a cura di), *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma 2005.

contemporanee, per una ventina circa tra compagnie, “collettivi” e artisti attivi dal 2000.⁶

Questo ventaglio artistico può essere approcciato secondo due parallele ma convergenti prospettive, di cui una strettamente critico-estetica, l'altra prettamente storica. Quest'ultima non è avulsa da una argomentazione economica, ovvero dalla conoscenza e dallo studio delle politiche culturali regionali, dei circuiti teatrali, dei progetti strategici nazionali e delle sovvenzioni ministeriali (questa generazione è quasi del tutto indipendente, il che significa che lo Stato non le riconosce finanziamenti), del radicamento regionale (le diverse formazioni ricevono un trattamento economico e un riconoscimento culturale distinto in relazione al territorio in cui risiedono e operano), dei *réseaux* di co-produzione tra festival.⁷ Anche la geografia traduce un assetto e un sistema teatrale non irrilevante: il nuovo teatro italiano di cui riferiamo riproduce in certo qual modo lo scenario delle corti rinascimentali e delle aree d'influenza (Roma, Firenze, il Veneto, la Romagna). E in particolare, l'espressione scenica dell'oggi in Emilia-Romagna s'inscrive senza soluzione di continuità in quel fenomeno di produttività artistica chiamato “*Romagnafelix*” (in ragione delle condizioni creative eccezionali di cui gli artisti qui residenti e operanti possono beneficiare).⁸

Sempre storiograficamente, in una prospettiva di lunga durata e con riferimento all'evoluzione dei fenomeni artistici del secolo scorso, vorrei proporre per quest'ultima scena sperimentale italiana la denominazione di “terza avanguardia”, nella misura in cui essa eredita le

⁶ Mauro Petruzzello (a cura di), *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Editoria&Spettacolo, Roma 2007; Jacopo Lanteri (a cura di), *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Patthosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, Editoria&Spettacolo, Roma 2009. All'origine di questo repertorio teatrale c'è una breve storia: il libro *Ipercorpo* prende le mosse da un festival romano, Danza und Tanz, del 2004, riflettendo sul significato del corpo in un contemporaneo sfuggente e liquido. Nel 2006 Santasangre organizza una riunione di collettivi e di compagnie attraverso un *call* in rete che incammina l'avventura del festival di arti performative intitolato per l'appunto *Ipercorpo* (oggi alla sua nona edizione, sotto la direzione artistica di Claudio Angelini/Città di Ebla, a Forlì in Romagna, www.ipercorpo.cittadiebla.com), lanciando in certo qual modo l'idea di censire la nuova scena teatrale italiana a partire dallo stesso festival.

⁷ Per una sintesi della normativa italiana in fatto di spettacolo, si veda Mimma Galina, *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Franco Angeli, Milano 2007.

⁸ Si parlò più specificamente, a proposito delle arti sceniche, di “questione romagnola”. Cfr. Renata Molinari (a cura di), *R/Romagna*, in *Il Patalogo*, n. 9, Ubulibri, Milano 1986, pp. 236-238.

esperienze più radicali della prima e della seconda avanguardia artistica del XX secolo che oggi rilancia (avanguardie storiche, neoavanguardia atlantica, arte concettuale, Body Art, Teatro Immagine, etc.); ma anche nell'ordine in cui apre su un nuovo secolo, il XXI, nel segno di quella rottura e di quella discontinuità delineatesi a partire dagli anni Ottanta.⁹ Difatti, nel corso del primo decennio del ventunesimo secolo, la *nuova ondata* italiana non ha potuto che smagliare ulteriormente i registri linguistici e portare alle estreme conseguenze i dispositivi scenici modellati a partire da vent'anni prima.

Le giovani formazioni artistiche hanno con tutta evidenza posto all'attenzione questioni apertamente *anti-teatrali*, in ragione anche della provenienza dei loro componenti, per la maggior parte, dalle arti plastiche, dalle arti visive, dalla tecnologia audiovisiva, dalla sound art. La definizione di attore è ulteriormente deflagrata portando alle estreme conseguenze le nozioni filosofiche di *figura*, *simulacro* e *soma*, fundamentalmente. I dispositivi performativi di una certa sperimentazione, ormai acquisita, hanno subito un'incrinatura attraverso nuove strategie sceniche basate sull'opposizione di *azione/non-azione* e attraverso la messa in opera di un dispositivo della *visione* piuttosto che dello *sguardo*. Si assiste così a una sorta di raddoppiamento della potenza figurativa e plastica della scena, che si fa appunto *iperscena*, grazie anche a supporti tecnologici e a un finissimo artigianato. Con (o malgrado) l'attore, questa iper-scena si moltiplica, mobile, innescando una continua metamorfosi.

Mi riferisco principalmente al lavoro di compagnie quali: Muta Imago, la cui *Trilogia della memoria* ($(a+b)^3$, *Lev*, *Madeleine*), è fatta di pannelli mobili, di tele percorse dalla luce e di un teatro d'ombre in cui il performer agisce il dispositivo scenico, assicurandone il funzionamento; Santasangre, con la loro visione musicale ologrammatica (come in *Sei gradi*), per cui il performer rilancia la formula della *super-*

⁹ Questa discontinuità è stata avanzata da Marco De Marinis (*In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2001, in part. pp. 9-12; e *Dopo l'età d'oro. L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione*, "Culture Teatrali", n. 13, autunno 2005) e sintetizzata nella formula "post-novecento", a partire evidentemente dall'affermazione di Jerzy Grotowsky nel 1970: "Stiamo vivendo un'epoca post-teatrale. Quella che segue, non è una nuova ondata di teatro, ma qualcosa che prenderà il suo posto. Esistono troppi fenomeni basati sull'abitudine e la cui esistenza è comunemente accettata" (citato in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984*, La casa Usher, Firenze 1989, p. 74, corsivi miei).

marionetta craighiana; Zaches Teatro, che elabora la percezione delle ombre, ne deforma le tracce dei contorni, mistifica la figuratività del corpo umano (*Il fascino dell'idiozia*); Orthographe, con un rinnovato teatro mental-concettuale vagamente simbolista; gruppo nanou, che nella trilogia *Motel* ordisce *spy stories* su una scena-set che esalta la composizione fotografica degli oggetti e delle figure, quasi si trattasse di una scena del crimine; Città di Ebla, che persegue organicamente una poetica sulle relazioni auspicabili tra immagine, realtà e corpo per una scena iper-realistica – spesso un interno borghese (*La metamorfosi*, *The dead*) – che gradualmente si stempera in atmosfere astratte secondo un movimento di perpetua metamorfosi. Ma c'è anche tutto un immaginario di marionette occidentali e asiatiche “restaurate” da Pathosformel (*La timidezza delle ossa*, *La prima periferia*) e da Opera: la prima evocando l'ossessione mortifera degli scheletri, l'altra intingendo quel mondo nelle atmosfere circensi e apponendovi i suoi emblemi (maschere, manichini, marionette), per presenze fantasmatiche o *spettri* (nel senso di gradazioni) di figure in mutamento. E ancora, Teatropersona, un gruppo che si riferisce esplicitamente e principalmente alla poetica della memoria e al teatro della morte di Tadeusz Kantor): col lavoro *Trattato dei Manichini*, per il quale ha operato su *Le botteghe color cannella* di Bruno Schulz, si dà vita ad un attore che, senza rinunciare al suo statuto di essere umano, realizza l'efficacia super-umana di un meccanismo nell'era del post-organico.¹⁰ E infine, Anagoor, il cui spirito “neoclassico” compone una *texture* visiva complessa, un autentico *spazio iconografico*,¹¹ attuando un montaggio e una combinazione di immagini à la Warburg.

Nel prisma dei gruppi sopra citati – selezione non esaustiva ma rappresentativa di questo primo decennio di nuovo millennio – si pro-

¹⁰ Cfr. Fernando Marchiori (a cura di), *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012.

¹¹ Promuovo la nozione di *spazio iconografico del teatro* a partire dalla nota formula “spazio letterario del teatro” elaborata da Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena della coscienza* (1995), Officina Edizioni, Roma 2011, in part. pp. 18-19. Lo *spazio iconografico del teatro* interessa tutte le immagini (dell'arte, della fotografia, o immagini in movimento dal cinema e dal video, figure letterarie o musicali, gli *storyboards*, le *maquettes* del regista, etc.) che scivolano nel magma dello spettacolo, in qualità di repertorio iconografico, che si rifrange (o si frantuma) sullo spettatore, sull'osservatore, fotografo, videomaker o disegnatore, arrivando a costruire un racconto, un atlante per immagini (o comunque sottoposto al regime e al formato dell'immagine) riallestendone la memoria.

cede ad abbozzare, secondo parametri essenzialmente critico-estetici, una sorta di decalogo di formule fondamentali, tali da valorizzare le convergenze poetico-concettuali di questa *nouvelle vague* teatrale.

1. Noi siamo i giovani. Abbasso i Maestri.

Si concorda in un certo qual modo con la posizione di Romeo Castellucci all'epoca della sua direzione artistica della Biennale di Venezia-Teatro nel 2005, edizione intitolata *Pompei. Il romanzo della cenere*:¹² “L'epoca dei grandi artisti della scena e dei maestri è finita. Gli artisti non c'entrano più nulla. Sono stati definitivamente travolti dalla forza dello spettatore”.¹³ Il che significa interrogarsi sul senso e sul ruolo della rappresentazione oggi, nel mondo contemporaneo, perché – continua il regista, co-fondatore della Societas Raffaello Sanzio – “La vera rappresentazione nessuno la vede veramente”.¹⁴

Da quando la nozione di generazione si è fatta sempre più inconsistente, si è prodotta una frattura decisa che non permette a questi giovani artisti di inserirsi in una continuità storica: sentirsi fra un *post* e un *pre*¹⁵ è l'impressione più diffusa in diversi gruppi che riconoscono, al pari di Diana Arbib e Luca Brinchi di Santasangre: “Mi suona strano il termine «ondata teatrale». Usiamo il teatro come mezzo di espressione, eppure mi riesce difficile legare la nostra poetica a esperienze del passato. Non ci sentiamo minimamente legati a quello che è successo nel passato”; “Ci sentiamo figli esclusivamente per un fatto anagrafico. È difficile pensare di essere figli di qualcuno quando non conosci i genitori! Poi riteniamo che dividere in generazioni, in giovani o meno giovani, sia abbastanza riduttivo”.¹⁶

¹² *Pompei. Il romanzo della cenere*, La Biennale di Venezia – 37. Festival Internazionale di Teatro, Venezia, Arsenale 15-25 settembre 2005. Il catalogo con le schede degli artisti, degli spettacoli e quattro interventi teorici è stato pubblicato da Ubulibri (Milano), ma un ulteriore dossier è stato raccolto dal quadrimestrale “Art'o”, n. 18, autunno 2005, pp. 4-19.

¹³ Romeo Castellucci, *Il sipario si alzerà su un incendio*, “Art'o”, n. 18, autunno 2005, p. 6.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Alessandro Carboni/Ooffouro citato in Mauro Petruzzello, *Iperscene: esercizi di vertigine*, in Id. (a cura di), op. cit., p. 12.

¹⁶ Intervista a Santasangre in M. Petruzzello, op. cit., p. 166.

2. Questo non è teatro.

Il teatro diventa la sola occasione e possibilità di mobilitare interamente un *background* variegato e Santasangre nuovamente risponde circa la scelta del teatro come mezzo d'espressione sintetico: "Perché racchiudeva tutte le nostre competenze. C'era chi veniva dalla scenografia, chi dalla pittura, dalle arti visive e chi, invece, dalla meccanica. Il teatro ci ha consentito di fondere queste diverse discipline. Penso che sia l'unica arte che permetta di farlo".¹⁷ Origini poetico-pratiche così differenti conducono spesso a concepire un teatro tendenzialmente muto, una *scena-volto* subordinata alla durata dell'immagine, all'effetto illusivo attraverso una tecnologia connaturata alla scrittura scenica, alla serialità percussiva del suono-movimento, che non arriva mai a farsi corpo che danza, piuttosto corpo che agisce e che si muove assolvendo una funzionalità scenica, oppure corpo che declina una partitura fisica in micro-azioni.

3. La forma concerto.

In un teatro in cui la parola è assente perché giudicata "oscena" (ovvero inopportuna) e dove il corpo figura in primo piano, la musica, o meglio il suono organizzato (sul modello di John Cage), si presenta come la spina dorsale della drammaturgia e agisce come un motore di stimolazione mentale che si raccorda alla composizione figurativa in scena, al movimento del corpo del performer nello spazio, in maniera tale da articolare una geografia interiore, uno spazio della rappresentazione del pensiero. Riproponendo le considerazioni, ormai storicizzate, di Federico Tiezzi, la musica è "linea d'ambiente", "condizione ritmica dell'azione", *testo musicale* quanto luogo dell'emozione che "tira lo spettatore dentro la narrazione";¹⁸ ma qui, ora, il trattamento musicale è condotto secondo una rinnovata relazione tra lo sfondo e la figura di una scena bidimensionale, in quanto *texture sonora* che può mettere in rilievo un brandello d'azione. Il linguaggio della nuova scena italiana utilizza allora un *sound design* costante che conduce

¹⁷ Ivi, p. 160.

¹⁸ Federico Tiezzi, *La memoria di Federico*, in Id., *Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali*, Ubulibri, Milano 1986, pp. 133 e 134.

e sottolinea l'azione, che si fa essa stessa azione. Per esempio: nelle due creazioni *Sei gradi_Concerto per voce e musiche sintetiche* (2008) e *Sincronie di errori non prevedibili* (2009) di Santasangre, dove un lessico musicale titola e informa una scena fatta di sovrimpressioni tra corpo e immagini; oppure, e diversamente, nello spettacolo *The dead* di Città di Ebla (2010–2012, libero trattamento del racconto omonimo di James Joyce incluso in *Gente di Dublino*), con la collaborazione alla drammaturgia di Riccardo Fazi/Muta Imago, per un'elaborazione (sonora) concepita come traccia di un'esistenza che sta per svanire o è appena svanita, complice la produzione *live* di immagini fotografiche proiettate letteralmente sulla scena che suggeriscono le fonti sonore.

4. Nuovo teatro tecnologico, o il trionfo della meccanica.

La linea organico-artificiale dei performer va ad inserirsi in un dispositivo che raddoppia, falsifica, esaspera la sua prestanza fisico-corporea, offrendo loro la possibilità di “santificare il corpo”.¹⁹ La scena viene elaborata come un prodotto artigianale azionato dal performer che costruisce e smembra gli elementi mobili secondo una rigorosa partitura di azioni. Claudio Angelini/Città di Ebla parla infatti, a proposito dei suoi spettacoli, di “pezzi unici” contro una logica di produzione industriale;²⁰ e Muta Imago per la *Trilogia della memoria* concepisce un performer al servizio di una scena fatta di *screens à la* Robert Lepage (*Madeleine*, 2010), pannelli mobili che diventano lavagne (*Lev*, 2008), tele issate alla maniera di tende per un effetto da teatro d'ombre ($(a+b)^3$, 2007). In molti casi, la scena è azionata da un attore/attrice *funzionario* che sposta, solleva, innalza gli elementi della plastica scenica (anche l'illuminazione mobile più leggera), non diversamente dai giochi di prestigio realizzati col *décor* nel cinema fantastico di Georges Méliès.

5. Il performer aumentato.

La realtà carnale dell'attore è una riconquista dei giovani gruppi (si parla di carne, di sangue, e talora lo sfinimento fisico è visibile lungo

¹⁹ L'espressione è di Diana Arbib/Santasangre. Si veda la già citata intervista a Santasangre di M. Petruzzello, p. 163.

²⁰ Intervista a Città di Ebla in Mauro Petruzzello, op. cit., p. 26

tutta la performance). Ma i movimenti, la danza e la *non-danse*, l'azione e il corpo sono programmaticamente raddoppiati dalla musica, rigorosamente *live*, dalle maschere, dai manichini, o dalla tecnologia (video, ologrammi, proiezioni, foto, etc.). Si può però anche parlare di un performer che si sublima, contro la sua stessa carnalità, nei suoi doppi e nelle sue amplificazioni sceniche.

6. Iper-realismo e astrazione, o “il lutto dell’oggetto”²¹

La sfida è quella di coniugare queste due istanze. L’iperrealismo si colloca al di là della riproduzione mimetica per una rappresentazione intensificata dalla realtà più brutta, senza tuttavia parlare del reale, quanto piuttosto della sua assenza, secondo una gradazione di presenza che Carlo Ginzburg ha proposto nel saggio *Rappresentazione. La parola, l’idea, la cosa*.²² La scena non riproduce niente, piuttosto esercita la medesima funzionalità dei *kolossoi* greci e dei feticci, come fa emergere puntualmente Francesca Gasparini nell’ambito di un seminario condotto sulla declinazione contemporanea della nozione di “Rappresentazione”:

[...] il superamento della rappresentazione messo in atto da tutto un filone del teatro post-novecentesco va in un’altra direzione, che potremmo chiamare dell’iper-rappresentazione o rappresentazione metafisica, che è appunto quella del “sostituto” ginzburghiano o del *changeling* irlandese. Questa supera tanto la rappresentazione mimetica del teatro borghese quanto quella *totalizzante* del teatro di regia, schivando la scappatoia della performatività pura e del rituale, attraverso forme di rappresentatività *potenziata* o al contrario *rarefatta* che mettono in campo la realtà brutta (oggetti e figure che valgono in quanto tali e non in quanto “segni o simboli di”), come fatto spettacolare che non racconta il reale ma un’assenza: può attivare proiezioni smaterialiate (rappresentazioni sostitutive di qualcosa che abita un altrove), proporsi come luogo della mente, indurre configurazioni

²¹ L’espressione è di Samuel Beckett in riferimento alla pittura dei fratelli van Velde e tratta dai suoi interventi per la rivista “Cahier d’Art”, ora riuniti da Ruby Cohn (Calder, London 1983) insieme ad altri scritti sparsi. Si veda l’edizione italiana: Samuel Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, cura e traduzione di Aldo Tagliaferri, Egea, Milano 1991.

²² Il testo fa parte del volume: Carlo Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove saggi sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 73-88.

oniriche o psichiche, suggerire stratificazioni di tipo riflessivo sulla rappresentazione stessa (meta-rappresentazione), sul linguaggio teatrale.²³

In questo senso, è possibile applicare al tipo di rappresentazione propria della scena post 2000 la (quasi) formula di Beckett critico d'arte relativa alla pittura dei fratelli olandesi van Velde (Abraham et Geer; siamo intorno al 1930), per la quale parla di "lutto dell'oggetto": "una pittura della cosa in sospenso, [...] della cosa morta, morta idealmente [...]. Vale a dire la cosa che ci vediamo è non solo rappresentata come sospesa, bensì strettamente quale essa è, realmente rappresa. È la cosa sola, isolata dal bisogno di vederla, mediante il bisogno di vederla. La cosa immobile nel vuoto, ecco infine la cosa visibile, il puro oggetto. [...] È là che si comincia a vedere, nel buio".²⁴

7. Ortografie dello sguardo, ovvero la visione.

La scena contemporanea gioca con l'illusione ottica: nega l'identificazione delle forme attraverso i loro contorni e traduce in bidimensionalità la tripla dimensione della scena, nella fusione di sfondo e figura, di ombre e di luci, utilizzando filtri e tele quali mistificatori *en trompe-l'œil* della realtà intrisa di mistero.

L'affermazione dell'analista Georg Groddeck, nel suo saggio *La vista, il mondo dell'occhio e il vedersi senza occhi*, per cui "il processo visivo è sempre una mescolanza della vista dall'esterno all'interno e dall'interno all'esterno: la vista è resa possibile soltanto a queste condizioni: che la maggior parte di ciò che vediamo venga rimossa; che l'elemento simbolico vi sia sempre presente; che l'oggetto, sempre e senza eccezioni, venga trasformato dal soggetto che lo vede"²⁵ – affermazione che possiamo agganciare alle osservazioni di Martin Heidegger circa

²³ Francesca Gasparini, *La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca*, "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008 (ma 2010), pp. 29-30.

²⁴ Samuel Beckett, *La pittura dei van Velde, ovvero il mondo e i pantaloni*, in Id., op. cit., p. 177.

²⁵ Georg Groddeck, *La vista, il mondo dell'occhio e il vedersi senza occhi*, in Id., *Il linguaggio dell'Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Adelphi, Milano 1969, p. 130.

l'occhio come organo oppure funzione dell'individuo²⁶ e alla definizione restituita da Jacques Lacan dello "sguardo" in *La schisi fra occhio e sguardo*²⁷ –, comprova il lavoro sull'immagine e sulla sua percezione-esperienza da parte dello spettatore, giocando sull'ambiguità delle forme, sulle sue progressive apparizioni, sulla rimozione della coscienza dell'individuo che può pertanto liberare la forza della *visione*. "La visione, – precisa Groddeck – cioè la proiezione del mondo esterno in un'immagine nata dall'interno, è un'attività incessantemente esercitata dall'uomo, senza la quale gli sarebbe impossibile vedere"²⁸.

Il ruolo dello spettatore si fa così ulteriormente attivo; è a lui che compete l'identificazione degli oggetti-segni e nello stesso tempo a lui tocca abbandonarsi a quelle combinazioni *gestaltiche* e al riverbero dell'immagine che realizza così la sua epifania in scena, come spiega Vincenzo Schino/Opera in un intervento inedito: "Pensiamo che lo sguardo possa realmente aprire dei varchi nel reale e crediamo nei fantasmi. Il teatro che pratichiamo è luogo dei fantasmi, evocati e fatti risuonare grazie ai corpi degli attori, agli strumenti tecnici e all'occhio dello spettatore"²⁹. E dato che la nozione di messa in scena è stata superata da una nuova modalità di produzione (che definirei *emancipata*, non didattica, non simbolica, non precostituita³⁰), "[...] l'artista, – come sostiene Jacques Rancière – non vuole istruire lo spettatore. [...] Vuole solamente produrre una forma di coscienza, un'intensità di sentimento, un'energia per l'azione"³¹ in quanto "anche lo spettatore agisce [...]. Osserva, seleziona, paragona, interpreta. Lega ciò che vede

²⁶ Cfr. Federico Leoni, *Organon. Note per una genealogia dell'anatomia*, in Id., *Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 31-59 (in part. pp. 33-38, in cui si fa riferimento all'opera di M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, 1929-30).

²⁷ Cfr. Jacques Lacan, *Lo sguardo come oggetto a*, in Id., *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 1979, pp. 69-121.

²⁸ Ivi, p. 121.

²⁹ *Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, Castiglioncello, 20 novembre 2011, materiale inedito. Si ringrazia Opera per la gentile concessione del testo.

³⁰ Si veda a tal proposito la proposta avanzata da Marco De Marinis (*In cerca dell'attore*, op. cit., in part. pp. 67-71) circa il superamento della regia nella scena internazionale di fine Novecento secondo un "teatro post-registico".

³¹ "[...] l'artiste, lui, ne veut pas instruire le spectateur. [...] Il veut seulement produire une forme de conscience, une intensité de sentiment, une énergie pour l'action". Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, in Id., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008, p. 20 (traduzione della scrivente).

a molte altre cose che ha visto su altre scene, in qualsiasi altro posto. Egli compone il suo personale poema con gli elementi del poema che ha di fronte”.³²

8. *Communitas* e condivisione antigerarchica del lavoro

La formula della comunità realizzata all’interno di uno spazio di lavoro e di condivisione poetica, di scambio intellettuale e di competenze artigianali, ha delineato e delinea tuttora un tempo essenziale per la crescita artistica di questi giovani gruppi e per il consolidamento di un lessico comune. In questa direzione, il progetto Aksè (*agorà kai skené*) ha fornito un autentico paradigma almeno quanto le prime edizioni del festival Ipercorpo.³³ La *communitas* promossa da Aksè (2005–2011), “una residenza creativa collettiva”, tutela l’individualità dei progetti artistici dei gruppi invitati sollecitando nello stesso tempo la condivisione di medesimi spazi – spazi di discussione, spazi conviviali, di lavoro, di sedute di prove o di momenti di creazione aperti agli altri artisti ospiti o alla testimonianza di critici e di intellettuali – ma senza mai offrire momenti spettacolari o sessioni di lavoro al pubblico, essendo il fine delle residenze creativo e non espositivo.

L’idea di *communitas* però si ritrova anche nell’organizzazione del lavoro interna ai gruppi. Certamente non si può più parlare di creazione collettiva negli stessi termini degli anni Settanta – essendo in quegli anni legata al lavoro d’attore e alle singole drammaturgie ri-assemblate dal regista –, nell’oggi al contrario tutti partecipano congiuntamente al *concept* della creazione spettacolare. E d’altronde la nuova ondata tende a superare la nozione di regia a cui preferisce il termine “ideazione” – quando non viene distinta da “cura della visione”, locuzione specificamente impiegata da Vincenzo Schino/Opera.

Non c’è una vera divisione del lavoro. Lavoriamo insieme – osserva Luca Brinchi/Santasangre – sia sui video sia sull’aspetto installativo sia sulla struttura drammaturgica. Chiaramente ognuno ha delle competenze spe-

³² “Le spectateur aussi agit [...]. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu’il voit à bien d’autres choses qu’il a vues sur d’autres scènes, en d’autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui”. Jacques Rancière, op. cit., p. 19 (traduzione della scrivente).

³³ Cfr. Mauro Petruzzello (a cura di), *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, L’arboreto Edizioni, Mondaino 2012.

cifiche che gli consentono di concentrarsi su un aspetto particolare. [...] La forza del gruppo è sempre stata nel coinvolgimento di più menti. [...] Ci piace parlare più di ideazione che di regia. Pensiamo che uno spettacolo nasca da un'idea e non da un testo preso e adattato alla scena. Se il testo c'è, bisogna semplicemente capire qual è l'idea migliore da mettere in atto. E proprio perché pensiamo che sia più giusto ed efficace il concetto di ideazione non abbiamo mai usato il termine di "regia collettiva".³⁴

9. "Theatrum philosophicum".³⁵

Ciò che caratterizza questa ondata teatrale è sicuramente la sproporzione tra dimensione concettuale, capacità di elaborazione teorico-filosofica della scena e dei suoi contenuti e l'effettiva materializzazione scenica. La "ideazione", o *concept*, nasce a partire da un lungo e sventagliato lavoro filosofico-letterario-visivo che si dipana a partire da nozioni-cornice quali: il termine "figura" (Lyotard-Deleuze), la coppia "immagine-movimento"/"immagine-tempo" (Deleuze); la logica drammatica dell'azione esaurita di Samuel Beckett drammaturgo e regista; il montaggio delle immagini a partire dal modello dell'Atlas *Mnemosyne* di Aby Warburg, per una rinnovata drammaturgia complessiva; la coppia *corps/chair* nel modello di Francis Bacon; il dibattito teorico intorno allo statuto dell'immagine e alla nozione di "presenza" nelle nuove tecnologie (Georges Didi-Huberman, Victor Stoichita, Jean-Luc Nancy, Amelia Jones, tra gli altri).³⁶

La sproporzione discende allora da una forte intellettualizzazione che fa da sottotesto teorico e fornisce le basi alla creazione del dispositivo *versus* lo spettacolo, per un risultato "pensivo" – nel senso in cui Jacques Rancière impiega questo aggettivo parlando di "immagine pensiva" (*image pensive*): un'immagine cioè "che cela il pensiero non pensato, un pensiero che non è riconducibile all'intenzione di colui

³⁴ Intervista a Santasangre di M. Petruzzello, op. cit., pp. 160-161.

³⁵ L'espressione è stata impiegata da Michel Foucault per prefatare l'edizione di Gilles Deleuze, *Différence et répétition* del 1969. Rimando, per le sue applicazioni e ricadute nell'ambito degli studi teatrali, al seminario omonimo curato da Marco De Marinis in "Culture Teatrali", n. 18, op. cit.

³⁶ Si veda, in merito al dibattito aggiornato sullo statuto dell'immagine, Andrea Pinnotti – Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

che l'ha prodotto e che fa effetto su colui che lo vede senza che lo abbia legato a un oggetto determinato"³⁷ – esito di un processo altamente elaborato.

10. Teatro iconografico.

Questa nozione, che ho altrove avanzato,³⁸ denota una modalità di produzione e di *messa in forma* della scena. Una scena da equipararsi a un testo (visivo), da analizzare secondo una prospettiva iconologica.³⁹ L'immagine non è già prodotta, tantomeno viene usata, piuttosto viene percorsa, attraversata, aperta, bucata. Come direbbe Vincenzo Schino/Opera:

Usiamo un sistema compositivo che si nutre dei fenomeni tipici del sogno. Non per aggirare la logica, piuttosto per creare un linguaggio che, partendo dalle immagini e *usando le immagini come porte*, tenga conto di un senso complesso e tridimensionale rispetto alla narrazione lineare.⁴⁰

Parimenti Romeo Castellucci afferma:

credo che [...] una possibilità di potenza del teatro possa essere quella di andare al di sotto dell'immagine, nella sua faccia nascosta. Ogni immagine si trova da sempre in una storia e in una via da percorrere. Il suo punto d'origine e la sua destinazione ci sono però precluse. Si tratta di intersecare queste traiettorie e di attraversarle [...]. Per questa ragione non si può dire di poter produrre un'immagine, né di poterla utilizzare. Non si può fare dell'immagine un'economia [...]. La vera immagine nessuno ancora la conosce.⁴¹

³⁷ “[...] qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé”. Jacques Rancière, *L'image pensive*, in Id., op. cit., p. 115 (traduzione della scrivente).

³⁸ Si veda il testo di presentazione alla residenza intellettuale condotta da chi scrive presso il Teatro San Martino di Bologna nel 2010, www.teatrosanmartino.it/evento-8.html.

³⁹ Cfr. in tal senso le pregnanti riflessioni di Carlo Ludovico Ragghianti circa le affinità tra arti visive, cinema e teatro in *Arti della visione. 2. Spettacolo*, Einaudi, Torino 1976; e *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1964.

⁴⁰ *Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, op. cit. (corsivi miei).

⁴¹ Romeo Castellucci, op. cit., pp. 4-5.

Il montaggio, che esplicitamente si richiama al cinema (quello di Lynch, Von Trier, Barney, Tarkovski e Haneke, tra i principali), segue la logica onirica del sogno, la forza originaria dell'archetipo.⁴²

Contestualmente questo teatro "iconografico" si pone anche la questione, centrale, dei supporti: supporti di produzione, di documentazione e di rappresentazione della realtà vera e della realtà scenica con tutti i suoi raddoppiamenti.⁴³ Sorta di antidoto alla sparizione dell'opera, quando non sua ri-creazione *a posteriori*, o ancora momento essenziale di stesura della scrittura scenica da intendersi come testualità espansa.

"La morte, la convivenza con l'idea della morte – riportando ancora una volta le parole della compagnia Opera – è una spinta centrale al nostro fare arte. La rappresentazione per noi è un'esigenza che nasce dalla confusione costante rispetto al ruolo della fine".⁴⁴

Si tratta evidentemente di una scena che si pone in faccia alla morte, ai fantasmi della rappresentazione e ai suoi cadaveri, e tale da misurarsi con le parole di Maurice Blanchot nel suo *Lo spazio letterario*: "E se il cadavere è così rassomigliante [al vivo], il fatto è che esso è, ad un certo momento, la rassomiglianza per eccellenza, completamente rassomiglianza, e che non è niente di più. È il simile, simile ad un grado assoluto, sconvolgente, meraviglioso".⁴⁵

Bibliografia

- Aksè. *Vocabolario per una comunità teatrale*, a cura di M. Petruzzello, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2012.
- Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, a cura di R. Molinari – C. Ventrucci, Ubulibri, Milano 2000.

⁴² Cfr. Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémire Zolla, Adelphi, Milano 1977.

⁴³ Si rimanda, per una trattazione teorico-filosofia intorno alla nozione di documento e di supporto, a Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

⁴⁴ *Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, op. cit.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *Le due versioni dell'immaginario*, in Id., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975, pp. 225-226.

- Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, a cura di P. Ruffini, Editoria&Spettacolo, Roma 2005.
- Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, a cura di M. PetruzzIELLO, Editoria&Spettacolo, Roma 2007
- Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, a cura di J. Lanteri, Editoria&Spettacolo, Roma 2009.
- Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, a cura di S. Chinzari – P. Ruffini, CastelveCchi, Roma 2000.
- Pompei. Il romanzo della cenere*, La Biennale di Venezia – 37. Festival Internazionale di Teatro, Venezia, Arsenale 15-25 settembre 2005, Ubulibri, Milano 2005.
- Relazione sullo stato attuale della ricerca artistica*, a cura di Opera/Vincenzo Schino, Castiglioncello, 20 novembre 2011, materiale inedito.
- R/Romagna*, voce a cura di R. Molinari, in *Il Patalogo*, n. 9, Ubulibri, Milano 1986, pp. 236-238.
- Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, a cura di F. Marchiori, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012.
- Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti – A. Somaini, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009.

BECKETT, S.

Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico, cura e traduzione italiana di A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991.

BLANCHOT, M.

Lo spazio letterario, Einaudi, Torino 1975.

CASTELLUCCI, R.

Il sipario si alzerà su un incendio, "Art'o", n. 18, autunno 2005, pp. 4-6.

DE MARINIS, M.

Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale dagli anni sessanta e settanta, La casa Usher, Firenze 1983;

In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale, Bulzoni, Roma 2001;

Dopo l'età d'oro. L'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione, "Culture Teatrali", n. 13, autunno 2005.

FERRARIS, M.

Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce, Laterza, Roma-Bari 2009.

FLORENSKIJ, P.

Le porte regali. Saggio sull'icona, a cura di Elémire Zolla, Adelphi, Milano 1977.

GALLINA, M.

Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano, Franco Angeli, Milano, 2007.

GASPARINI, F.

La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca, "Culture Teatrali", n. 18, primavera 2008 (ma 2010), pp. 24-32.

GINZBURG, C.

Occhiacci di legno. Nove saggi sulla distanza, Feltrinelli, Milano 1998.

GRODDECK, G.

Il linguaggio dell'Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura, Adelphi, Milano 1969.

GUCCINI, G.

Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica, "Culture Teatrali", nn. 2-3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26.

KUMIEGA, J.

Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro 1959-1984, La casa Usher, Firenze 1989.

LACAN, J.

Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964), Einaudi, Torino 1979.

LEONI, F.

Habeas corpus. Sei genealogie del corpo occidentale, Bruno Mondadori, Milano 2008.

RAGGHIANI, C.L.

Arti della visione. II. Spettacolo, Einaudi, Torino 1976;

Cinema arte figurativa, Einaudi, Torino 1964.

RANCIÈRE, J.

Le spectateur émancipé, La Fabrique éditions, Paris 2008.

TAVIANI, F.

Uomini di scena uomini di libro. La scena della coscienza (1995), Officina Edizioni, Roma 2011.

TIEZZI, F.

Perdita di memoria. Una trilogia per Magazzini Criminali, Ubulibri, Milano 1986.