

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 3, n. 1

giugno 2014

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 3, n. 1
giugno 2014

direttori

Antonio Attisani
Franco Perrelli

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Franco Perrelli Università degli Studi di Torino
Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Università degli Studi di Milano
Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani
Edoardo Giovanni Carlotti
Massimo Lenzi
Federica Mazzocchi
Franco Perrelli
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli

segreteria di redazione

Claudia D'Angelo
Giulia Randone

ISSN 2279-7203

registrazione in corso presso il Tribunale di Torino

© 2014 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN 978-88-97523-82-6

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 3, 1 (giugno 2014)

EDITORIALE	
Scritture della performance <i>Antonio Pizzo</i>	1
Da Elsinore alla tecnosolidità americana <i>Maria Pia Pagani</i>	4
Opheliamachine <i>Magda Romanska</i>	11
Scrivere per scrivere <i>Tindaro Granata</i>	25
Naveneva. L'essere metafisico e l'ingranaggio umano <i>Paolo Ottoboni</i>	34
Questa sedia è un cavallo. Riflessioni sulla relazione tra la cura di sé e l'atto di creazione <i>Benedetto Sicca</i>	45
Moving the Silence – A dialogue between art and spirituality <i>Gabriele Gorla</i>	66
Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I. <i>Massimo Lenzi</i>	78
LETTURE E VISIONI	
Variations Radeau, 10-12 aprile 2014 <i>Claudia D'Angelo, Giulia Randone</i>	87
Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre? <i>Vincenza Di Vita</i>	98

La Tempesta. Una nota sul teatro di Valerio Binasco e sulla Popular Shakespeare Kompany <i>Armando Petrini</i>	101
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	104
ABSTRACTS	107
GLI AUTORI	111

Scritture della performance

Antonio Pizzo

A partire da questo numero, «Mimesis Journal» inizia a ospitare interventi di autori teatrali attualmente presenti sulle scene italiane ed europee. Dopo i primi due anni di attività della rivista, abbiamo deciso di consolidare il nostro progetto editoriale. Siamo ancora nella fase iniziale e pertanto ci troviamo ad affrontare varie questioni di ordine generale, che altre esperienze hanno già affrontato e discusso. Per esempio, i metodi che garantiscono il carattere scientifico delle pubblicazioni; oppure la pubblicazione in accesso aperto dei risultati della ricerca.¹ Si tratta di questioni che influiscono nei processi di redazione e distribuzione anche (e a volte soprattutto) in relazione ai recenti cambiamenti nelle norme per il finanziamento pubblico alle università e alla ricerca. Ma la discussione più ampia e complessa non ha riguardato questi aspetti, bensì un argomento più “astratto” ma, a ben vedere, più sostanziale. Accade che, in certi campi scientifici come ad esempio in alcune riviste di area computer science, il “luogo” in cui si pubblica è fondamentalmente il punto di incontro di una comunità internazionale che conta centinaia di componenti, ed è utilizzato per comunicare gli stati di avanzamento delle ricerche in settori molto specifici. In questi casi la rivista assume i tratti caratterizzanti della comunità dispersa che vi pubblica. Per esempio, se un ricercatore lavora su applicazioni multimediali sottometterà il suo articolo a «Multimedia Tools and Application», mentre se si dedica all’elaborazione di sistemi per migliorare l’interazione tra utente e computer proporrà i propri risultati a «User Modeling and User-Adapted Interaction».

Il panorama è alquanto diverso nel campo delle scienze umane, e certo in quello della storia del teatro e dello spettacolo.² Ciò che emerge chiaramente è una sorta di personalizzazione (volontaria o necessaria) della rivista, cosicché ogni rivista italiana può essere ricondotta a un singolo studioso che ne diviene l’anima e ne

¹ A tal proposito si vedano, a titolo di esempio, due documenti: la proposta elaborata dal CUN nell’adunanza del 22 ottobre 2013 intitolata «Criteri identificanti il carattere scientifico delle pubblicazioni e degli altri prodotti della ricerca» ai sensi art.3-ter, comma 2, l. 9 gennaio 2009, n.1 e successive modificazioni» e inviata al Ministro Carrozza; i commi 2, 3 e 4 dell’art. 4 della legge 7 ottobre 2013, n. 112 (G.U. n.236 del 8-10-2013) che promuovono l’accesso aperto ai risultati della ricerca finanziata con fondi pubblici.

² Cfr. Daniele Seragnoli, *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto*, in «Culture teatrali», 7/8, autunno 2002-primavera 2003, numero speciale contenente gli Atti del convegno “Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani”, Bologna-Ferrara, 14-16 novembre 2002, pp. 259-274.

regge i destini. Ciò non vuol dire che non si tratti di opere di collaborazione e che non esistano ampi comitati scientifici o di redazione, ma la caratterizzazione resta riassumibile nella figura del direttore o del fondatore. Diciamolo subito, nella maggior parte dei casi ciò è un bene. In questo modo si garantisce l'identità della rivista; ciò che per gli esempi prima citati era definito dalla dispersa comunità internazionale, qui è garantito da una scuola di studi, da una specifica metodologia di ricerca e da approcci alla materia elaborati nel corso di decenni. L'efficacia del metodo viene normalmente rilevata dalla durata, non nel senso del numero delle annate pubblicate in generale, ma piuttosto del tempo che sopravvivono alla vita accademica del suo fondatore.

«Mimesis Journal» è stato ideato e realizzato da Antonio Attisani, suo primo direttore, che, però, l'ha subito inteso come progetto collettivo, luogo d'incontro e confronto e non di programmazione e controllo. La rivista è nata su una piattaforma multimediale di accesso aperto non solo per sperimentare una nuova forma di distribuzione ma anche per essere aperta nella direzione culturale.³ Ma, nel caso di una rivista accademica, l'accesso aperto è anche un rischio, perché può privarla di un carattere: bisogna concepire un luogo aperto ma con dei confini che lo rendano riconoscibile. Ecco quali sono stati i motivi sostanziali della discussione alla quale ho accennato e che riguardano il progetto culturale alla base della rivista.

Segnare i confini sulla base della disciplina teatrale non è di per sé sufficiente perché, al contrario di altre aree più suddivise, l'ambito degli studi dello spettacolo è troppo vasto. La comunità degli studi teatrali italiana ed europea è tanto indistinta quanto lo è quella della ricerca informatica. In quest'ultimo campo, chi si occupa di intelligenza artificiale potrebbe non sapere nulla di reti e server. Negli studi sullo spettacolo si comprendono aree tematiche, metodologie d'indagine, domini storici, molto differenti l'uno dall'altro. Quindi, il confine disciplinare, almeno a questa altezza storica, non è in se stesso una garanzia. D'altronde sarebbe un confine improprio perché alcune aree tematiche sono intrinsecamente interdisciplinari: chi studia le teorie e le prassi della recitazione, per esempio, avrebbe difficoltà a non confrontare teatro, cinema e televisione.

Questi e altri sono problemi ben noti a tutti coloro che si assumono la responsabilità di condurre una rivista accademica. E le soluzioni sono sempre diverse, di caso in caso.

Per quanto ci riguarda, ospitare interventi di scrive per il teatro e per la performance è uno dei modi per definire il nostro progetto culturale e per specificare il senso alla dicitura "scritture della performance" che, dallo scorso numero, indica una rinnova-

³ Per i primi due numeri abbiamo utilizzato la piattaforma di pubblicazione messa a punto dal progetto Public Knowledge Project <<https://pkp.sfu.ca/ojs/>> resa disponibile dall'Università degli Studi di Torino.

ta direzione. Abbiamo invitato alcuni autori, e altri ancora inviteremo, a descrivere i modi, le tecniche, i motivi della loro scrittura. Non si tratta di saggi accademici sulla drammaturgia, ma di testimonianze. Il lavoro del drammaturgo contemporaneo è sempre più articolato e fatica ad essere inserito in una definizione univoca.⁴ A volte le competenze autoriali sono distribuite su più individui, spesso sono utilizzate anche in ambiti contigui al teatro (video, eventi, multimedia), e inoltre la progettazione dei contenuti dell'evento performativo include anche la definizione dei compiti e dei metodi di realizzazione: drammaturgia e regia si sovrappongono. Non esiste una risposta univoca a ciò che si intende per drammaturgia sulla scena contemporanea e la nostra scelta editoriale non intende certo prescrivere una soluzione. La scrittura drammatica, soprattutto in Italia, negli ultimi decenni sembra essere stata obliterata dalla regia o dalla creazione performativa; non sono molti gli autori italiani tradotti e rappresentati all'estero rispetto a quelli inglesi, per esempio. Eppure l'esperienza drammatica è sempre più pervasiva nei nostri consumi culturali, dalla televisione al videogioco. «Mimesis Journal» resta il luogo per ospitare idee e studi sul teatro e sullo spettacolo contemporaneo non inteso in senso storico bensì estetico: gli oggetti culturali dei quali ci occupiamo non sono contemporanei perché accadono ora bensì perché sono rilevanti ora.

Quindi se ci occupiamo di chi sta scrivendo adesso per il teatro è per capire quale rilevanza abbia la scrittura. Interrogando coloro che sono gli autori che rappresentano o vedono rappresentate le proprie opere, forse avremo, nel tempo, un'indicazione su quali estetiche si impongono nelle scritture per eventi performativi nella prassi contemporanea.

⁴Cfr. Cathy Turner, Synne K. Behrmdt, *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2008, p. 18.

Da Elsinore alla tecnosoliditudine americana

Maria Pia Pagani

Con queste parole Magda Romanska spiega la lunga genesi di *Opheliemachine*, che ha debuttato con successo al City Garage Theatre di Santa Monica (California) il 14 giugno 2013 per poi passare al Brick Theatre di Brooklyn (New York) nel maggio 2014:

Ho cominciato a scrivere *Opheliemachine* circa dieci anni fa, quando la fascinazione che Heiner Müller stava esercitando su di me era al massimo. Questo lavoro è stato pensato per essere una risposta e una polemica verso il suo *Hamletmaschine*, in cui cerca di de-costruire la posizione impossibile di un intellettuale dell'Europa Orientale al culmine della Guerra Fredda, nonché l'intervento apparentemente scomparso dell'autore. Il sesso, la violenza e la tematica *gender* fanno parte dell'equazione, specie in una Germania che sta lottando per venire a patti con la propria glorificazione storica di potenza allo stato puro e di mascolinità. Così come Müller ha cercato di catturare quel particolare momento storico, in *Opheliemachine* ho cercato di catturare il nostro momento storico con tutte le sue trappole: la dissoluzione delle nostre identità nazionali e di genere, la perdita di slancio e il terribile solipsismo della nostra vita, la crescente frammentarietà (quando è connesso) del mondo, la qualità brutale e spesso animalesca delle nostre relazioni, il crollo dell'ordine sociale e della sua distinzione. Con tutto il caos e la violenza che ne conseguono.¹

Nata in Polonia ed emigrata nel 1994 negli Stati Uniti, Magda Romanska è Associate Professor all'Emerson College di Boston (Department of Performing Arts) e collabora con due importanti istituzioni di Harvard: il Davis Center for Russian and Eurasian Studies e il Minda de Gunzburg Center for European Studies. Si è laureata a Stanford, ha studiato alla Yale School of Drama e alla Mellon School of Theatre and Performance Research di Harvard, e ha conseguito il Ph.D in Theatre and Film alla Cornell University con una tesi sulla rappresentazione della morte e della femminilità. Dal 2010 fa parte del comitato editoriale della rivista «Polish Theatre Perspective Journal» del Grotowski Institute. Ha ricevuto vari premi per la sua attività di studio e di ricerca e, tra le sue numerose pubblicazioni scientifiche, spiccano i recenti volumi: *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in "Akropolis" and "Dead Class"* (Anthem Press, London, 2012),²

¹ *About Ophelia*, conversazione privata con Magda Romanska.

² Vd. M. P. Pagani, *A gift of freedom from Grotowski and Kantor*, in Jerzy Grotowski. *L'eredità vivente*,

Boguslaw Schaeffer: an Anthology (London, Oberon Books, 2012), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (New York, Routledge, 2014), *Comedy: an Anthology of Theory and Criticism* (New York, Palgrave MacMillan, 2014).³

Inoltre Magda Romanska collabora come *dramaturg* con il Boston Lyric Opera, ha al suo attivo diverse regie (tra cui *Marat/Sade* di Peter Weiss, Emerson Stage, 2007)⁴ ed è una voce emergente della drammaturgia americana contemporanea. Spesso si muove in quel settore ancora in buona parte da scoprire che è il “teatro di emigrazione” legato alla diaspora degli artisti e degli intellettuali dell’Europa Orientale. Infatti la figura dell’immigrata ricorre di sovente nella sua scrittura creativa, dal racconto breve di carattere autobiografico *How I Survived Socialism*⁵ al dramma postmoderno *Opheliamachine*, di cui ora si presenta la prima traduzione italiana.

Penso che il mio *status* di immigrata – ovvero una persona che vive sul confine di due culture – sia stato importante per la creazione di *Opheliamachine*. Gli immigrati hanno una psiche “diasporica”: siamo staccati dalle nostre origini e spesso non siamo molto attaccati ai nostri nuovi posti. In un certo senso, quella che di solito era la condizione dell’immigrato, ora è una condizione globale. Siamo costantemente bombardati da così tanti messaggi contraddittori, che diventa impossibile creare un’immagine stabile e coerente della propria persona. Penso che l’umanità stia vivendo un cambiamento radicale – simile a quello avvenuto durante l’Età dei Lumi – nel modo in cui comprendiamo noi stessi, il nostro rapporto con l’altro e con il mondo.⁶

Come molti emigrati che hanno conseguito laurea e specializzazioni varie nel nuovo paese di adozione, Magda Romanska ha scritto il testo direttamente in inglese. Però le capita di pensare in polacco in alcune situazioni quotidiane, per esempio quando cammina.⁷ E la sua Ofelia riflette appieno i passi di un cammino di diaspora – reale e metaforica – che è sempre più attuale.

Scritto nella tradizione di testi sperimentali come *Les Quatre Petite Filles* di Picasso, *Jet de Sang* di Artaud e *Ubu Roi* di Jarry, *Opheliamachine* è un collage, un *pastiche*, un agglomerato di immagini che governano la nostra sessualità moderna, globale, virtuale. Si tratta di un dramma che non ha una trama in quanto tale. È un racconto postmo-

a cura di A. Attisani, Accademia University Press, Mimesis Journal Books, Torino 2012, pp. 44-45.

³ Tra i suoi lavori in preparazione, i volumi: *Staging the Modernist Novel: The Theatre of Krystian Lupa e Postcolonial Approaches to Eastern European Drama*.

⁴ Vd. M. Pramatarova, *Man between Bakhtin and Foucault. Magda Romanska’s Marat/Sade*, «Lik Magazine», February 2007 e K. Andrews, *Emerson’s Marat/Sade: Perveted to Perfection*, «The Berkeley Beacon», November 2007.

⁵ M. Romanska, *How I Survived Socialism: a self-help guide for worried Americans*, «Cosmopolitan Review. A Transatlantic Review of Things Polish, in English», IV, 1, Spring 2012.

⁶ *Bit about Opheliamachine’s background*, conversazione privata con Magda Romanska.

⁷ *Translation from...*, conversazione privata con Magda Romanska.

dero di amore e sesso, ambientato in un mondo frammentato di valori discutibili. Si susseguono in scena vari personaggi, ciascuno in conflitto con se stesso e tra di loro. *Opheliamachine* coglie la dissoluzione delle identità (nazionali, sessuali ecc.) che generano quel tipo di deriva fisica e psicologica tipica del tradizionale immigrato. Nel nuovo mondo globalizzato, la condizione “diasporica” è ormai diventata un normale modo di essere, una nuova condizione umana. Pertanto, *Opheliamachine* si ispira al concetto di “figliatria” di Gombrowicz: un regno di sfollati di genere e sessualità incerti, che vive in un mondo post-coloniale (e ora post-ideologico).⁸

A suo modo, l’Ofelia portata in scena da Magda Romanska è *borderline*: vive al confine di tutto, è pronta a partire ma non sa bene dove andare, non riesce ad accantonare i fantasmi del passato, ha paura del futuro, non sa contenere l’esplosione delle emozioni e, soprattutto, sente Amleto poco suo e troppo “americano”. Tra i due c’è di mezzo l’Oceano Atlantico e lei, seduta dietro a una scrivania galleggiante collocata su un ponteggio, guarda il Nuovo Mondo dalla “sua” Elsinore e non riesce a trattenere scoppi di rabbia, slanci di ironia frammista a tenerezza, ondate di dubbio e cadute di pessimismo.

Attraverso una serie di caleidoscopici episodi in cui si apre un tavolo di discussione con Müller⁹ e – a ben vedere – aleggia l’ombra lunga di Shakespeare, *Opheliamachine* rivela la complessità delle esperienze di vita e dei sentimenti di una donna contemporanea. La protagonista è crudelmente intrappolata in una macchina che ha creato la sua stessa coscienza, e che usa per mettere a fuoco le sue contraddizioni e quelle dei nostri tempi. Senza imbarazzo né mezze misure.

Ofelia vuole essere una donna vera ma avverte il costante rischio di perdersi tra le donne che si aggirano al Port Authority Bus Terminal di New York, così problematiche da non avere nemmeno la forza di individuare una meta di viaggio, come invece hanno fatto le tre sorelle čechoviane: «A Mosca! A Mosca! A Mosca!»¹⁰ Anche Ofelia vive senza certezze: si sente sola nella vita di coppia, non riesce a gestire l’istinto materno, lotta per essere ascoltata, è nel dubbio ma non trova risposte definitive, piange ma non vede consolazione per le sue lacrime.

E, sempre dalla “sua” Elsinore, Ofelia rivela ad Amleto di avere un antenato che è morto in una località non ben definita tra Praga e Vienna (evocata per contrappunto come nella grotowskiana *Akropolis*),¹¹ profetizzando che anche a loro due toccherà la stessa sorte. Ma allora anche Amleto proviene dal Vecchio Continente, e Ofelia è

⁸ *Writing Opheliamachine*, conversazione privata con Magda Romanska.

⁹ Cfr. M. Romanska, *Gender, ethics and representation in Heiner Müller’s “Hamletmachine”*, in *The Cultural Politics of Heiner Müller*, edited by D. Friedman, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2008, pp. 61-86.

¹⁰ Cfr. M. Romanska, *Between history and memory: Auschwitz in “Akropolis”, “Akropolis” in Auschwitz*, «Theatre Survey», L, 2, 2009, pp. 223-250.

¹¹ *Polish and American*, conversazione privata con Magda Romanska.

turbata perché lo sente fin troppo “americanizzato”? Il suo discorso si rivolge a un uomo perennemente distratto che veste in jeans e stivali da cowboy, abbinati a una giacca del XVI secolo: al momento si trova in America, ma sembra voler ignorare il fatto che le origini non si possono dimenticare.

La scrittura teatrale di Magda Romanska, invece, vuole essere una prova del fatto che le radici ci sono e si fanno sempre sentire:

Essendo situata nell'Europa Centrale, la Polonia è sempre stata il ricettacolo degli impulsi contraddittori dell'intera Europa: un luogo in cui le forze provenienti da Oriente e Occidente, da Nord e Sud, vorrebbero sfogare in battaglia le loro tensioni. Sono cresciuta in Polonia, un paese che è stato il palcoscenico di alcuni dei più sanguinosi eventi del XX secolo, e ciò necessariamente si riflette sul modo in cui ho costruito la mia visione del mondo: un modo dialettico, unito a un *laissez-faire* che nasce dalla consapevolezza di quanto relativo sia il mio giudizio. Czeław Miłosz ha colto quel senso di auto-consapevolezza che tutti gli abitanti dell'Europa Centrale e Orientale hanno: «La gente dell'Est non può prendere sul serio gli Americani, perché essi non hanno mai subito le esperienze che insegnano agli uomini quanto siano relativi i loro giudizi e le loro attitudini di pensiero» (da *La mente prigioniera*). Milan Kundera ha espresso un concetto simile: «Ci vuole così poco, così infinitamente poco, affinché una persona attraversi il confine oltre il quale tutto perde significato: l'amore, le convinzioni, la fede, la storia. La vita umana – e qui sta il suo segreto – si svolge nelle immediate vicinanze di quel confine, addirittura a diretto contatto con esso; non a miglia di distanza, ma a una frazione di pollice» (da *Il libro del riso e dell'oblio*). Queste due citazioni, da Miłosz e Kundera, forse dovrebbero essere poste come *ex-ergo* per *Opheliemachine*... È un'opera ambientata al confine tra paesi, culture, nazionalità, *gender*, relazioni...¹²

A suo modo, l'Amleto portato in scena da Magda Romanska è un esule schiacciato dalla tragedia dell'incomprensione.¹³ Non comprende ed è incompreso, senza via di scampo. Vuole capire il mondo, ma l'unica cosa che sa fare è guardarlo attraverso la realtà virtuale. Rifiuta i gamberetti dicendo all'amico *en travesti* Orazio di essere a dieta, ma sa bene che il suo unico nutrimento quotidiano consiste “in quel che passa lo schermo”: ha un appetito vorace di videogame, computer, TV. Sa di essere anoressico di vita vissuta e bulimico di *Second life*, ma non fa nulla per cercare di vivere un cambiamento.

Assai efficace è dunque l'allestimento ipertecnologico di Frédérique Michel che, a detta del critico Rose Desena del «Los Angeles Post», rivela «una prova sbalorditiva di *performance art*».¹⁴ Altra soluzione non poteva esserci, come nota il critico

¹² Cfr. M. Romanska, *Hamlet, masculinity and the nineteenth century nationalism*, in *Ghosts, Stories, Histories: Ghost Stories and Alternative Histories*, edited by S. Bladan, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 114-141.

¹³ R. Desena, *This week in theatre: “Opheliemachine”*, «Los Angeles Post», 25th June 2013.

¹⁴ M. Meisel, “*Opheliemachine*”: *Theatre Review*, «The Hollywood Reporter», 17th June 2013.

Myron Meisel di «The Hollywood Reporter»: «Quest'opera, divertente ma brutale, ha bisogno di una *mise-en-scène* inventiva per sostenere la sua fecondità di idee in mezzo al tumulto dei suoi impulsi conflittuali. Ma non spaventatevi: è OK, persino purgativa, per ridere».¹⁵ L'umorismo a tinte forti che attraversa il dramma postmoderno di Magda Romanska è sottolineato anche dal critico Steven Leigh Morris sul «LA Weekly»: «Questo è un teatro non facilmente accessibile; a volte è diabolicamente tetro (ma non senza schegge di *humor*), inesorabilmente provocatorio e stimolante».¹⁶

Disturbato dalla voce dell'ingombrante madre-*maîtresse* Gertrude impegnata a trattare al telefono l'acquisto on-line di "bambole" straniere, le tira dietro una scarpa senza fare centro. Gertrude spera che una di queste creature possa essere quella giusta per suo figlio, e si ostina a esigere il meglio del catalogo: il colpo mancato di Amleto, invece, racchiude la stessa disperazione dello sparo andato a vuoto di zio Vanja. Oggi il dottor Čechov direbbe che questo Amleto esule è afflitto da una malattia globale che sta mietendo sempre più vittime, soprattutto in America: la tecnosolidità.

Amleto non fa mai accenno al padre. La sua dignità di principe ereditario dei nostri giorni si rivela nel modo in cui maneggia il telecomando, ovvero con una cura degna dello scettro appartenuto al genitore scomparso. (Allo spettatore italiano può venire in mente Renzo Arbore che, cantando *La vita è tutta un quiz*, dice: «Il padre al figlio dice: / Senti un po', / solo un consiglio / è quello che ti do, / tu nella vita / comandi fino a quando / hai stretto in mano il tuo telecomando»).

Chissà se Amleto ha visto sullo schermo il fantasma del padre, aumentando così la sua dipendenza tecnologica. Che sia stato il padre a suggerirgli, nel loro silenzioso dialogo virtuale, di vedere anche i documentari sugli animali trasmessi da National Geographic Channel per cercare di capire meglio le dinamiche della vita di coppia?

Nella società contemporanea che avanza confusa tra vita e morte, bellezza e terrore, innocenza e violenza, c'è ancora spazio per i poeti? Chi li capisce? Si possono amare? Si fanno amare? Amleto parla poco e, quando lo fa, snocciola versi ermetici che non fanno altro che acuire il suo livello di incomunicabilità con Ofelia. Anche l'analista, che Magda Romanska presenta come una brillante derivazione del Dottore della Commedia dell'Arte, diagnostica che questi ostinati atteggiamenti rappresentano un problema grave.

Di fatto, Ofelia è annoiata dal silenzio e dal lirismo di Amleto: rendono la loro vita insieme simile a un campo di battaglia che può affrontare soltanto munita della

¹⁵ S. L. Morris, "Opheliemachine": *Theatre to see this week in LA*, «LA Weekly», 20th June 2013.

¹⁶ Cfr. M. Romanska, *NecrOphelia: Death, Femininity and the Making of Modern Aesthetics*, «Performance Research: A Journal of the Performing Arts», Special Issue: "On Shakespeare", X, 3, 2005, pp. 35-53.

divisa militare, a volte presentandosi con tanto di dispositivi di detonazione.¹⁷ (Allo spettatore italiano può venire in mente Gianna Nannini che, cantando *Fotoromanza*, dice: «Questo amore è una camera a gas / è un palazzo che brucia in città, / questo amore è una lama sottile / è una scena al rallentatore. / Questo amore è una bomba all’hotel, / questo amore è una finta sul ring / è una fiamma che esplode nel cielo, / questo amore è un gelato al veleno»).

Ma Ofelia è una vittima o una minaccia per Amleto?

Nei momenti migliori, i due sembrano catapultati in una soap opera in cui i sentimenti non sono mai ugualmente corrisposti e non arriva mai l’appagamento reciproco. La creatività di Amleto come regista si rivela nell’inscenare l’assassinio di Ofelia: le propone quattro ipotesi a scelta, tutte verosimili nella vita quotidiana, che uniscono con efficacia la dimensione metateatrale alla cronaca nera costantemente celebrata dai media.

Sempre concentrata nel dattilografare, tra una sigaretta e un sorso di vino color rosso sangue, Ofelia scrive le sue memorie dal sottosuolo. La sua dostoevskiana esplorazione visionaria interiore la porta inevitabilmente a fare i conti il suo doppio reso, dalla donna in divisa militare, poi dalla sposa impazzita, e infine da un pupazzo di kantoriana memoria che si muove in scena su una sedia a rotelle.¹⁸

Nella moderna terra desolata che domina con tutte le sue terribili varianti paesaggistiche sullo schermo, sembra proprio non esserci spazio per la felicità umana. *Dream a Little Dream*, recita meccanicamente un videogame. Ma Amleto e Ofelia sanno cogliere questo invito? Hanno ancora la forza e la voglia di sognare? E di farlo insieme?

La tecnosolidità di Amleto e i comportamenti che ne derivano, ovviamente, portano Ofelia a non essere affatto sicura di avere accanto a sé l’uomo giusto. Orazio la conforta con una risposta degna delle migliori *society plays* di Oscar Wilde, che purtroppo non fa che accrescere la sua confusione: «Non puoi mai *stare* davvero con la persona giusta. Ciò che lo rende giusto, è il fatto che tu non stai con lui. Ciò che lo rende sbagliato, è il fatto che tu stai con lui».

Nel contempo, però, Ofelia è ossessionata dalla prospettiva di appartenere a un altro uomo (uno solo?) ed essere giudicata di conseguenza. Dalla “sua” Elsinore, aggrappata a una macchina da scrivere vecchio tipo, cerca di assistere con disinvoltura alla distruzione – resa con un attento lavoro scenico multimediale – del matrimonio tradizionale rappresentato dalla sposa con l’abito bianco e il velo, accolta dalle campane che suonano a festa e dai preparativi per un sontuoso banchetto.

È da qui che nasce la sua pazzia, rappresentata da Orazio – il miglior amico dello

¹⁷ Cfr. M. Romanska, *Playing with the Void: Dance Macabre of Object and Subject in the Bio-Object of Kantor’s Theater of Death*, «Analecta Husserliana», LXXXI, 2004, pp. 269-287.

¹⁸ Cfr. M. Romanska, *Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia*, «Women’s Studies: An Interdisciplinary Journal», XXXIV, 6, 2005, pp. 485-503.

sposo, nonché supervisore di fiducia del catering – che mostra a tutti una testa umana deposta su un vassoio d'argento, a emulazione di quanto fece Salomè con il cranio di Giovanni il Battista.

La feroce meditazione di Ofelia giunge, come prevedibile, a confrontarsi con la tendenza suicida. Al posto di morire annegata, però, sceglie di avere il suo doppio in divisa militare che le punta una pistola alla tempia e apre il fuoco. Una soluzione, questa, in linea con lo spregiudicato (ab)uso delle armi americano e con gli spargimenti di sangue quotidianamente raccontati con eccessiva dovizia di particolari dalla cronaca nera. (Pure Maksudov, il drammaturgo del *Romanzo teatrale* di Bulgakov, sostiene la spettacolarità della morte con un colpo di rivoltella, però il regista Ivan Vasil'evič – alias Stanislavskij – bocchia l'idea per non avere problemi con la censura. E Maksudov, infinitamente deluso dalla vita e dal teatro, finisce i suoi giorni gettandosi da un ponte e muore annegato come l'Ofelia shakespeariana).

Però Amleto, nonostante tutto, può vivere senza Ofelia?

La vita ha insegnato a Ofelia che “piacere” e “dolore” sono le facce della stessa medaglia: credeva di raggiungere la felicità con Amleto, e invece si è scontrata con il vuoto della sua tecnosolidità. Ma anche la tecnosolidità, a sua volta, ha generato una tendenza suicida in Amleto. E così i due sono veramente uniti – per la prima volta – nell'omicidio-suicidio del finale, con lui che sparge benzina sul palcoscenico e lei che accende un fiammifero. Se è vero, come recita il *Cantico dei cantici*, che l'amore è forte come la morte, allora gli esuli contemporanei di Magda Romanska (a loro modo, patologicamente) si amano.

Opheliamachine

Magda Romanska

Una concessionaria di automobili, una rimessa o una sala giochi per bambini, piena di oggetti ammicchiati da un viaggiatore smarrito: un David di Michelangelo senza braccia che indossa un casco da motociclista, una pila di maschere africane sfasciate, lo scheletro di un poeta morto che sbeffeggia istericamente la propria ombra, una bambola con gli arti mancanti che succhia un lecca-lecca rosa, l'ombrello rotto di Magritte, un vecchio telefono di Andy Warhol per parlare con Dio, un velo da sposa sporco che penzola da qualche parte con altri indumenti, cataste di scarpe vecchie e parrucche.

È una moderna terra desolata, con console di videogiochi rotte, schermi TV e schermi di computer che mostrano a casaccio scene mute delle nostre vite virtuali: scene di guerra, omicidi di massa, genocidi, corpi di Auschwitz, porno, annunci politici, donne di Wall Street, donne grasse, donne anoressiche, studentesse giapponesi, donne in burka, safari selvaggi, esplosioni di fumetti. AMLETO e OFELIA si sorbiscono questa zuppa quotidiana di notizie e immagini: un marasma dell'umano contrasto tra bellezza e orrore, innocenza e violenza.

Tutto è coperto da cenere radioattiva.

AMLETO in jeans, con giacca del XVI secolo e stivali da cowboy, è seduto sul divano di fronte al pubblico. Guarda la TV, lanciando con noncuranza i canali con il suo telecomando. Sul fondale scorre una proiezione di quel marasma.

AMLETO vuole capire il mondo, ma tutto quel che può fare è guardarlo fisso.

Su un ponteggio a sinistra, dietro di lui, c'è OFELIA in mimetica militare verde. È seduta dietro una scrivania galleggiante, e sta battendo qualcosa con una macchina da scrivere vecchio stile. Si tiene accanto un bicchiere di vino color rosso sangue.

Fuma una sigaretta ed è tutta concentrata nel dattilografare.

AMLETO e OFELIA sono alle due estremità del mondo. Tra loro, l'Oceano Atlantico pieno di cadaveri in decomposizione, carcasse di uccelli e urina.

OFELIA (intenta a dattilografare): Amleto, mio caro, io non desidero identificarmi con te o con lei; i tuoi soldatini giocattolo hanno invaso un lato del mio letto. L'oceano e i continenti si scambiano facilmente per nostalgia politica e tolleranza. Lasciate che i morti seppelliscano i morti, la piaga dei nostri padri. (Fa una pausa e beve un sorso di vino).

AMLETO (*distrattamente, ricordando tempi migliori*):

Nel maledetto gioco dei dadi

– sei letti per sette notti –

le larve appena formate attraccano

alle rive della loro stessa legnosa polvere.

OFELIA (*continuando indisturbata*): ...la scrittura è una forma di masturbazione intellettuale. Io riverso il mio povero e patetico ego sull'occhio bianco del mio computer, orgogliosa di padroneggiare questa difficile arte dell'auto-indulgenza, per entrare così nella nuova era del piacere solipsista. La mia auto-sufficienza mi stupisce. Oh, quei punti erogeni sul mio cervello esaminati attentamente in crisi megalomani di auto-adorazione! Sì, sì, subito: salverò automaticamente me stessa per il dopo. (*Fa una pausa e aspira dalla sigaretta*).

TV (*National Geographic Channel*): Durante il rituale di accoppiamento, l'aquila bianca femmina blocca con i suoi artigli il maschio chiedendogli la completa sottomissione e scaraventandolo inerte a terra. Se lui prova a liberarsi prima che lei sia pronta, lei non si lascerà montare. Se lei sarà costretta ad aspettare qualche secondo di troppo, si faranno reciprocamente a pezzi fino alla morte.

Si sente il rumore di un treno in corsa a tutta velocità, che fischia come se cercasse di mettere in guardia qualcuno che sta sui binari. Il treno passa. Port Authority Bus Terminal, è mezzanotte. Ding dong, il suono dell'annunciatore che borbotta qualcosa. AMLETO continua a guardare la TV.

OFELIA (*prosaica*): Al Port Authority Bus Terminal, la maggior parte delle ragazze proviene dal Bronx o da Harlem. Usano foulard di Chanel taroccati e borse di Louis Vuitton altrettanto tarocate. Cercano di essere alla moda e di curarsi, come se avessero un uomo per il quale valgano quei duecento dollari di lusso all'apparenza inutile. Alcune di loro hanno bambini piccoli o neonati appresso, e li tengono con quieta disperazione. Io non sono mai sicura di chi abbia più bisogno: se loro dei loro bambini, o i loro bambini di loro. Si siedono per terra o sulle loro valigie, aspettando pazientemente l'autobus. Qualche volta sono insieme a un uomo, e allora i loro occhi brillano di una dolce soddisfazione. Sembrano sia fragili che tenaci, potrebbero mettersi a piangere o a imprecare in qualsiasi momento.

OFELIA si rimette a dattilografare. Suona il telefono. Si sente il rumore di un tram in marcia. Nell'appartamento confinante c'è un bambino che piange. Entra GERTRUDE. Attraversa il palcoscenico in vestaglia e bigodini rosso fuoco. Tiene in bocca uno stuzzicadenti e parla al telefono. I suoi occhi sono raggianti.

GERTRUDE: Oh mio Dio, no! Quella aveva le lentiggini?! Beh, tu *sai* cosa ne penso io. Voglio dire... Guarda che tutto quello che sto dicendo è molto semplice.

Osserva una normale bambolina cinese: ha le lentiggini? Eh? No, non le ha. Ti hanno mandato l'unica che ha le lentiggini? E allora... Rimandala indietro!... No, non dovresti! *non* dovresti pagare le spese di reso. Ficcala in quel box e rimandala indietro. Oh, no! Hai pagato! Hai visto la foto sul catalogo, l'hai addebitata sulla tua carta di credito e adesso dovresti avere ciò per cui hai pagato!... C'erano foto di una ragazza con le lentiggini? No! Ok. La mia opinione è... Posso avere una mia opinione?!... *no*, perché questa si chiama *falsa dichiarazione!*... Possono finire in galera per questo, lo sai? Yeah, puoi procacciarti un sacco di belle ragazze dalla Cina...

Scompare dietro una porta del palcoscenico. La sua vestaglia rimane impigliata nella porta, e la tira con rabbia. AMLETO si gira e le tira dietro una scarpa, ma manca il colpo. Gli spuntano un paio di ali da pipistrello e torna a guardare la TV.

OFELIA (*continua a dattilografare come se niente fosse*): Il terrore, caro, il terrore; voglio che ti riempi o che tu lo prenda in carico. A te la scelta: la prosperità attende con impazienza i nostri poveri geni per scomparire, ed essere immortalata in dodici libbre di carbone e di intelletto. Sì, sì, caro, sono certa che la procreazione possa essere fonte di infinita gioia per le masse, ma noi siamo molto più raffinati. Cerca di capire, le voci nella mia testa non possono essere sommerse dal pianto di un bambino; devi sapere che persino le urla che produco con tanta grazia quando tu eserciti pietosamente il tuo diritto all'intorpidimento post-coitale... L'intorpidimento... (*Pausa. Mentre lei dattilografa, AMLETO guarda dei porno soft*). Il terrore, caro, il terrore; di questo stavo parlando, non dell'intorpidimento. Sono sicura che se provassi a fartelo venire un po' più duro, ce la faresti. Il tuo pene è stato misurato con attenzione e le sue qualità esistenziali sono state accertate con piena responsabilità, vista la mia incapacità di curare il tuo ego ferito e definire i patti del nostro affascinante incontro, che spero ci lascerà ugualmente insoddisfatti. La lunghezza del tuo pene è proporzionale all'angoscia che proverò fumando una sigaretta tra le tue braccia stanche, contemplando la probabilità statistica di un tumore al polmone o di un attacco di cuore causato da insaziabilità sessuale, con tutta la paura di non avere le cure appropriate. Amleto, caro, non parlare di politica, dei tuoi desideri, del mondo, della morte e del sangue che hai versato piangendo per i bambini che muoiono di fame.

OFELIA, indossando un abito da sposa, attraversa il palcoscenico accompagnata da GERTRUDE e da ORAZIO. GERTRUDE cavalca un cavallo a dondolo e brandisce una spada. ORAZIO indossa un abito da sera, calze a rete e tacchi rossi. Ha i capelli tirati indietro, sorregge un piatto di gamberetti e un block-notes.

OFELIA (*cammina su e giù per le scale in abito da sposa*): Che tu sia benedetto...

ORAZIO: Questi gamberetti sembrano un po' avariati. Forse dovrei chiamare il catering. Tu non vuoi che qualcuno vomiti. Bisognerebbe proprio cominciare a stipulare un'assicurazione di nozze per cose di questo genere. Che ne pensi?

OFELIA: Ti sei mai chiesto se stai con la persona giusta?

ORAZIO (*alzando gli occhi dal suo block-notes*): Certo che no, tesoro. Non puoi mai *stare* davvero con la persona giusta. Ciò che lo rende giusto, è il fatto che tu non stai con lui. Ciò che lo rende sbagliato, è il fatto che tu stai con lui. (*Tornando al block-notes*). Da dove arrivano i gamberetti? La Bella Tosca o Christie's?

OFELIA: Christie's. Devi assicurarti che lui sia l'unico. L'unico.

GERTRUDE: Oh, l'unico...

OFELIA (*consumandosi gli occhi dal piangere*): Voglio che sia l'unico e per sempre, insieme, fino alla morte...

GERTRUDE: Vita, morte, amore o lussuria, l'universo è infinito e in espansione. Da dove venite? Dove state andando? *Quo vadis. Panta rei*. Grandi questioni, tesoro. Ma, a dispetto di quel che dice tuo padre, non ti pagheranno l'affitto. Dovresti prendere appunti adesso, riporli nel tuo nascondiglio segreto, e tirarli fuori quando sarai in pensione. Ti saranno davvero utili allora, tra lezioni di golf, pilates e vampate di calore. Dovresti proprio smetterla con queste occhiatecce. Il tuo trucco è tutto sbavato.

AMLETO (*entra in smoking*): Non avrai mica intenzione di sposare *lui*, vero?

ORAZIO (*alzando gli occhi*): È l'unico. Non è l'unico.

GERTRUDE: L'unico per fare cosa?

OFELIA: Per guarire la vostra anima...

GERTRUDE e ORAZIO si guardano e cominciano a ridere istericamente.

GERTRUDE: Come quell'altro?

ORAZIO: O quell'altro ancora.

GERTRUDE (*filosoficamente*): O un altro ancora.

Le campane cominciano a suonare e si trasformano in avatar. Si interrompono e, al sintetizzatore, la loro voce si dissolve in ripetizioni assurde: «L'unico, o l'altro, quale?, qualcuno, chiunque, nessuno, quello che stavamo aspettando, o l'altro ancora, quello che stavano aspettando, voi stavate aspettando? chi sta aspettando? quale?».

AMLETO (*parlando dallo schermo, come le campane che battono i rintocchi*):

Acquietatevi con le grida del lupo dei bambini

nulla è reale, se non

i capelli impiasticciati dal vomito.

Stasera –
dormirai senza sognare.
Domani –
squarcia la tua pelle e lascia che per noi
cominci la lezione di anatomia del dottor Tulp.

Ding dong, il suono della stazione degli autobus. La voce dell'annunciatore borbotta qualcosa di incomprensibile.

OFELIA sta portando una valigia e un finto cuscino pieno di teste di manichini. Entra con fare circospetto, guardando l'orario degli autobus e cercando di capire a che ora parte una corsa. È fermata da AMLETO, che porta al collo una pesante catena d'oro.

AMLETO: Ehi, dove stai andando?

OFELIA: A trovare un amico.

AMLETO (*dandole un'occhiata*): Di dove sei?

OFELIA: Huston, Maine.

AMLETO: Dove?

OFELIA: È una piccola città, nessuno sa dove si trova.

AMLETO: È una città universitaria? Sei in un college?

OFELIA: No.

AMLETO: Che ci stai a fare laggiù? (*Lei tace, sorride in modo fiacco ed è chiaramente a disagio*). Eh, lo so, è roba da ragazzi. Dai, che ti ha sfinita ben bene. Eh-eh. Dai, che ti ha conciatà per le feste. Dovresti venire qui, a New York.

OFELIA: Hmm.

AMLETO: Cos'hai lì dentro?

OFELIA: Qui?

AMLETO: Uh-huh.

OFELIA: Queste sono teste di manichini. Mi sto esercitando a fare la parrucchiera.

Ding dong. L'annunciatore del Port Authority Bus Terminal: «Alle 2.30 l'autobus per Cleveland è in partenza dalla pensilina 5. Per favore, non dimenticate i vostri bagagli».

OFELIA: Ecco il mio autobus.

Lui aspetta che lei dica qualcosa. Ma lei tace, e così lui se ne va. Lei lotta con il finto cuscino e lentamente se lo trascina dietro, scomparendo dietro le quinte. Lui si gira a sputare e la segue.

Dream a Little Dream, *comincia la registrazione. OFELIA, seduta alla sua scrivania, beve un sorso di vino. AMLETO molla il suo telecomando e comincia la registrazione di un videogame. Su di loro cominciano a cadere foglie autunnali rinsecchite. Non appena si apre la porta, la musica si ferma di colpo.*

Entra GERTRUDE, parlando al telefono. Indossa la stessa vestaglia, ma ha metà chioma fuori dalla retina che trattiene i bigodini. I suoi capelli, come quelli della Medusa, sono sparpagliati ai quattro venti. Cammina per il palcoscenico mentre parla al telefono e sfoglia il catalogo.

GERTRUDE: ...quale pensi che debba prendere? Quelle dalla Russia, dalla Romania o dalla Cina? Quelle dalla Russia sembrano buone, tutte bionde e carine, ma dicono che siano guaste. Con tutta la vodka che hanno bevuto le loro madri... Di quelle dalla Romania non sono sicura: sembrano pallide, bionde ma troppo pallide. Potrebbero essere malnutrite. Lo stesso per quelle dall'Africa. Ma sono così esotiche! Vorrei fare bella figura, come quando sfoggio la mia borsa Chanel. O, meglio ancora, Hermès... Che garanzia c'è su di loro?... Due anni? Puoi ottenere una garanzia più lunga?... Cosa succede se una muore? Ne mandano una nuova per rimpiazzarla? Le spese del funerale le coprono loro?... E le spese di spedizione? Io non ho intenzione di pagarle di nuovo. Venticinquemila dollari per tutte le pratiche burocratiche, affare fatto... Sì, hai ragione, tesoro: quelle dal Sud America sembrano così belle, non troppo scure e nemmeno troppo pallide... Uh-huh...

Se ne va, tutta contenta per la sua idea.

TV (*dallo schermo, ma è difficile dire se si tratta di una soap opera o di un romanzo classico*): Questo dualismo della natura di lei, lo spaventava. Ogni volta che era sicuro di possederla, gli occhi di lei diventavano quelli di un'estranea. Per lui era così familiare che poteva sentire la sua voce dentro, e così distante che un'improvvisa solitudine invadeva ogni cellula del suo corpo, ferendolo fisicamente e soffocandolo come la consapevolezza della sua morte.

AMLETO è seduto sul divano e sta giocando con un videogame. La sua faccia si trasforma lentamente in quella di OFELIA. Lei indossa un casco militare, che ha coperto con un velo nero.

OFELIA (*dallo schermo, come se recitasse una filastrocca per bambini*):

Un giorno

la mia carne ci ha piantato in asso,

lasciando me e la mia pelle in uno stupito torpore.

Ci guardavamo divertiti,

non avevamo nient'altro da perdere.

ORAZIO (*leggendo alcuni documenti legali*): Si stavano preparando da mesi per questo bambino. Stavano comprando tutto insieme: il presepe, il passeggino, gli indumenti. Tutto era il migliore, il più costoso, dai cataloghi più esclusivi. Lui le aveva comprato una macchina nuova di zecca per farla andare e tornare dall'università senza dover aspettare l'autobus. Quando seppero che era una femmina, lui ci rimase male. Desiderava molto avere un maschio, per portare avanti ciò che aveva cominciato. Fantasticava sulle cose che gli avrebbe insegnato. Vergognandosi dei suoi sentimenti, nascose la sua delusione e si abituò all'idea di una femmina: la incoraggiò durante la gravidanza, sopportando pazientemente i suoi accessi di malumore e la sua accidentale malinconia. Lei stava portando in grembo la sua creatura. Per la prima volta le fu ufficialmente permesso di torturarla, e pian piano scoprì che non c'era alcun limite a quel che poteva fare. Il risentimento che provava contro di lui per tutte le volte in cui aveva dovuto adattarsi agli umori del suo fragile ego maschile, non aveva fatto che esasperare la sua immaginazione. Man mano lo schiacciò con una sempre più raffinata crudeltà, e lui sopportava tutto con un misto di senso del dovere, soggezione e stupore.

Il rumore di un aeroplano o di un elicottero in volo, e l'ombra delle ali sul palcoscenico. OFELIA spiega le sue ali nere e comincia a fluttuare. Si trasforma in un corvo. I suoni della grande città: un'ambulanza, una spartoria, ragazze che ridono, qualcuno che grida, un cane che abbaia per la strada. OFELIA osserva tutto dall'alto. Il suo corpo si frantuma in migliaia di piccoli pezzi, che svolazzando cerca di raccogliere in un carrello della spesa. La donna delle pulizie del supermercato la butta fuori a calci, e lei le cava gli occhi.

AMLETO: Gocce di luce

per accarezzare le ombre sui fogli bianchi
che odorano di sangue, disinfettante e
urina di ieri.

In quale cassetto hai riposto tutte le tue insonnie
e i mosaici formati dalle macchie di muffa sul soffitto
dove finisce il tuo orizzonte?

OFELIA entra su una sedia a rotelle, spinta da un'infermiera dell'esercito.

OFELIA: Eccomi su una sedia a rotelle, mi sono improvvisamente fracassata: con chi potrei stringere un patto di alleanza? Se si fosse trattato di una donna, la risposta sarebbe stata facile. Se si fosse trattato di una invalida, la risposta sarebbe stata facile. Se si fosse trattato di una donna e di una invalida, la risposta sarebbe stata facile. Ma nella figura del maschio invalido c'è un'intrinseca impossibilità

esistenziale: è un nemico o un fratello martire? È frenato dal suo sesso o dalla sua sedia a rotelle? Dal momento che non posso stabilire una mia linea politica verso i maschi invalidi, ho preventivamente deciso di evitarli del tutto. Fondamentalmente oppressi dalla loro virilità ferita, i maschi invalidi sono qualcosa che io – con la mia femminilità ferita – sono per natura incline a evitare. Incapace di affrontare le mie stesse contraddizioni – che oscillano tra il voler essere desiderata e il voler essere rispettata – ho bisogno di un uomo emotivamente a bassa manutenzione, generoso all'infinito, il cui ego e la cui mente siano forti e vigorosi come il suo cazzo che non vacilla mai, con cui potrebbe convincermi più e più volte del mio sconfinato sex-appeal, e persino dei gusti acquisiti e della mia affascinante personalità che lo ha catturato in modo totale, senza riserve.

La sedia a rotelle si gira, e il manichino di OFELIA sparisce. L'infermiera spolvera il cuscino e comincia a correre in tondo: sa che non può avere una sedia a rotelle vuota, e così la riempie con tutto quel che può.

TV: talk-show o serie prime-time. Consulenza matrimoniale. AMLETO e OFELIA sono seduti sul divano.

L'ANALISTA: Salve, benvenuti. È molto importante per voi avere un problema da condividere.

AMLETO: Nessun problema.

L'ANALISTA (*deluso*): Nessun problema?

AMLETO: Beh, un problema c'è. Noi non abbiamo nessun problema nel condividere il problema con lei.

L'ANALISTA: Bene, ottimo. Allora, qual è il problema?

AMLETO: È terribile, non posso credere a ciò che ha fatto. Ha rovinato le nostre vite.

OFELIA: Oh, tesoro, cosa ho fatto! Cosa ho fatto! Se mi hai appena detto... Oh, tesoro (*piange*). Se solo tu potessi dirmi *cosa*, sono certa che tutto filerebbe nel modo giusto. Non mettere in pericolo il nostro amore e il nostro matrimonio con il tuo silenzio.

L'ANALISTA: Sì, tutto sta nella comunicazione. Se tu potessi dircelo, noi capiremmo. Se tu potessi condividere i tuoi sentimenti con tua moglie, i vostri sentimenti sarebbero condivisi.

AMLETO: Cosa ha fatto? Cosa ha fatto? Non riesco nemmeno a parlarne. Guarda, al pensiero sto ancora tremando. Non riesco a credere che l'abbia fatto. Non posso credere che mi abbia fatto questo...

OFELIA & L'ANALISTA: Ma che è successo?

AMLETO: Volete saperlo? Volete saperlo? Bene, ve lo dirò. Ieri mattina, a colazione... (*sussurra qualcosa all'orecchio dell'analista*).

L'ANALISTA: Oddiiiiioooo!

AMLETO: Sì, questo è quel che ha fatto.

L'ANALISTA: Di certo è una situazione difficile. Però sono sicuro che, se noi la risolveremo, sarà risolta. I divorzi sono la causa principale del divorzio. Ma tutto il resto va bene?

OFELIA: Oh, sì. Tutto il resto va bene. Abbiamo un ottimo matrimonio.

AMLETO: Oh, sì. Il lavoro va bene, i soldi ci sono, i bambini sono morti.

L'ANALISTA: Solo allora si può dire di aver raggiunto una condizione di vera saggezza, quando non si permette alle emozioni di interferire con l'imparzialità oggettiva nel giudizio intellettuale. La conclusione che si raggiunge deve sempre essere data a priori, o dedotta dall'esperienza empirica che si è accumulata. Non ci si deve mai fidare nel fare dichiarazioni che sono prive di una profonda imparzialità intellettuale. Solo allora si può dire qualcosa di veramente e profondamente imparziale, di veramente e imparzialmente profondo (*è sorpreso per la sua stessa ingegnosità, sorride e annuisce con la testa valutando ciò che ha appena detto, ma se lo scorda subito e comincia a pulirsi il naso*).

OFELIA (*alla scrivania, intenta a dattilografare*): Com'è singolare quella cosa chiamata "piacere", e quanto è curiosamente legata al "dolore", che potrebbe essere pensato come il suo opposto. Non arrivano mai insieme, eppure la persona che ne insegue uno, di solito è costretta a fare i conti con l'altro.

TV (*lezione*): La donna, il cui piacere sessuale è originariamente auto-rappresentativo in modo diverso da quello dell'uomo, potrebbe anche fare a meno del clitoride: all'utero non serve; è l'imene, che resta sempre da (in)violare, il campo sul quale si spande il seme nella sua diffusione. Questa scena di violenza chiamata amore in trasformazione è racchiusa solo nel nostro perfetto triangolo? Se la donna è sempre stata usata come strumento di auto-decostruzione maschile, allora questa è l'ultima tendenza della filosofia?

OFELIA (*da analista*): Mi piace credere che tu sai quel che stai facendo, e non sei solo intrappolato negli imbrogli autolesionisti della virilità americana, che alla fine ti lasceranno emotivamente svuotato, intellettualmente affamato e sessualmente incompetente.

AMLETO (*con aria indifferente, mentre gioca con un videogame*): Vuoi che ti ammazzi in una drammatica scenata di gelosia, così schiacciante da farmi perdere i sensi? Vuoi che ti ammazzi mentre stai venendo, così potrai fonderti con l'universo nell'orgasmo eterno, e potrai pensare di vivere per sempre catturata in questo attimo? Vuoi che ti ammazzi mentre ti sussurro all'orecchio dolci scemenze sulla mia disperazione? Vuoi che ti ammazzi e poi ti segua suicidandomi, in un dramma della morte diretto con attenta regia?

OFELIA fluttua nello spazio. Prova ad afferrare qualche pagliuzza, ma il mondo scompare all'orizzonte. Prova a camminare, ma non c'è nessuna superficie su cui

farlo. Trova il telecomando e lo manovra disperatamente per un po'. Resti umani e carcasse di animali galleggiano sul fiume Gange. OFELIA si lava i capelli e lascia le orme sulla sabbia del deserto. Il suo cuore sanguina. Le sue vene sono fatte di fili metallici. OFELIA trasporta il suo stesso cadavere oltre il confine del deserto.

AMLETO: Se dovessi camminare in una valle oscura,
non temerei alcun male, perché sei con me;
il tuo bastone e il tuo vincastro mi danno sicurezza.

Davanti a me tu prepari una mensa, sotto gli occhi dei miei nemici.

OFELIA (*è seduta alla sua scrivania, in mimetica militare verde. Con calma stoica, continua a dattilografare come se niente fosse*): Per favore, tesoro, l'auto-deprezzamento non è un agente necessario nel valore di mercato individuale; la nostra purezza è del tutto formale, così come le nostre perversioni tanto care a tua madre e pubblicizzate in ogni spot commerciale. Tesoro, devi sapere che lei si è automaticamente preservata per la prima notte di nozze con candele e desideri plasmati con cura in TV, perciò è una novità per la nostra generazione. Il terrore, tesoro, il terrore. Credo fermamente in Dio e nella dignità umana, tranne quando ci si trova in trincea con la testa abbattuta dalla virtù di qualcun altro e ciò si commette in nome della passione per la vita, così come credo che tu sia l'unico in grado di raggiungere le profondità interiori con un'intensità sconosciuta alle mie membra indebolite. Sì, sì, tesoro, mi puoi scrivere una poesia o mi puoi scopare con una certa foga, ma sono sicura che – in entrambi i casi – terremo fede a una nostra convinzione di lunga data: l'immortalità è portata a compimento dalla bontà del cuore, mentre l'unione delle anime è tormentata dall'odio reciproco e dall'amore verso gli altri, che passano le loro giornate nell'armonia dei rituali igienici, del discorso postmoderno a vari livelli intellettuali, e del lavoro che ci renderà liberi dall'abbondanza materialistica o dalle carenze – a seconda che la procreazione abbia raggiunto la sua media statistica, o si esprima nell'individualismo egoistico dell'auto-adorazione. Sono certa che la mia convinzione mi lascerà fiducia in me stessa così come farebbe una qualsiasi altra cosa, per cui mi ringrazierai quando ti verserò un bicchiere di vino e ti massaggerò le spalle. La punta del tuo pene ha un potenziale ontologico, sicché ficco la tua spada nella tua uretra per verificare se lo spazio è ingannevole a sufficienza per assorbire il mio terrore e tutti gli altri accidentalmente lasciati dai futuri padri d'America e dei cinque continenti, considerando la globalizzazione delle nostre abitudini sessuali. Il padre di mia nonna è misteriosamente morto da qualche parte tra Praga e Vienna, esattamente come faremo noi.

Entra ORAZIO, portando i gamberetti su un vassoio d'argento.

ORAZIO (*rivolgendosi ad AMLETO, che è ancora seduto sul divano*): Gamberetti?

AMLETO: Grazie, ma sono a dieta.

Di colpo ORAZIO ricorda qualcosa e si mette a gridare: «Libertà!» È investito da un carro armato, e il suo corpo scompare nell'asfalto nero. Un gruppo di allegri bambini è investito sul selciato, ridono e si tengono per mano. I corvi neri beccano la carne di ORAZIO. Il suono della stazione degli autobus. Ding dong.

L'ANNUNCIATORE: L'autobus da Parigi a New York, passando per Londra e Tokyo, è in partenza dalla pensilina 5. L'autobus da Parigi a New York, passando per Londra e Tokyo, è in partenza dalla pensilina 5.

L'annunciatore ripete più volte, come se ci fosse il meccanismo inceppato. Non appena parte il messaggio, entra OFELIA. Indossa un abito da sposa macchiato di sangue e un foulard da testa. Sta cercando di trovare la pensilina giusta. La segue ORAZIO, che porta un vassoio d'argento con sopra una testa umana guarnita da gamberetti.

OFELIA (*impazzita*): L'unico, l'unico. Io sono l'unico. Io sono quello che stavo aspettando. Io sono l'unico. Uno, l'unico, quello. L'unico, il Santo, l'intrinsecamente uno, il benedetto.

ORAZIO (*senza prestarle attenzione*): Quelli di Christie's sono più freschi. Dai, ordiniamoli da Christie's.

OFELIA si toglie gli stivali dell'esercito e batte ORAZIO a morte; il suo corpo scompare nell'asfalto nero. OFELIA si mette con le braccia spalancate. AMLETO comincia a giocare con il cellulare. Accovacciata sul pavimento della stazione degli autobus, OFELIA / MEDEA canta per il suo bambino morto.

OFELIA / MEDEA: Che il Suo grande nome sia benedetto nei secoli dei secoli. Benedetto, lodato, glorificato, esaltato, magnificato, potente, possente e acclamato sia il Nome del Santo. Benedetto è Lui.

AMLETO: Hai letto il dolore nei miei occhi e pensi di sapere tutto. Pensi di poter capire un uomo dal suo dolore. Lo pensi perché puoi capire il dolore di un uomo che ti appartiene, sempre e per sempre.

TV (*National Geographic Channel*): La cimice maschio ha un pene strutturato per iniettare e distribuire lo sperma nella femmina. Questa tecnica è molto violenta, dal momento che la femmina viene immobilizzata e infilzata nel corpo diverse volte per assicurare l'inseminazione. Tale metodo si è sviluppato per dribblare il passaggio genitale della femmina, limitando ed eliminando qualsiasi controllo sui tempi che di solito lei ha sul suo concepimento.

OFELIA: Quando il corpo è il mio padrone, non avrò nessun altro. (*Si mette a gridare*). Quando il corpo è il mio padrone, non avrò nessun altro.

AMLETO cambia canale.

OFELIA (*sorseggia vino e continua a scrivere*): Gli atti raccapriccianti di auto-rivelazione hanno il loro punto di partenza nella benevolenza della propria mente verso le classi inferiori di stirpe volgare. Sono sicura, tesoro, che il terrore che ti ho descritto con tanta cura non ha un significato etico per il tuo benessere. Sono anche certa che tu troverai un ricambio al mio squilibrio emotivo tanto facilmente quanto lo farò io, in ogni creatura che le nostre menti desidereranno. La scelta, segnata in modo così evidente dal mio auto-appassimento, dipende esclusivamente dal tuo livello di serotonina e dal desiderio prodotto da questa notte particolare. La mia offerta è valida per il tempo della tua erezione, e scade al momento dell'eiaculazione delle tue pietose paranoie sul mio volto in attesa. Il desiderio costruito come una funzione matematica ha il vantaggio della variabilità e della permanenza delle sue aspettative che, replicate in frazioni proporzionali, acquisiscono la qualità immateriale di una struttura solida fundamentalmente indistinguibile da qualsiasi altra soluzione acida per i problemi interiorizzati durante l'infanzia e rimandati per il consumo con un calice di Chardonnay o di Sauvignon de Blanco, e pesce delicatamente preparato in salsa di limone e caviale.

Passa GERTRUDE, parlando al telefono. Ora si è trasformata in una macchina.

GERTRUDE: Il catalogo non dice che la soddisfazione è garantita? Ti mandano una ragazza difettosa e pensano che tu ne sia innamorato cotto... Rimandala indietro e digli di mandartene una come quella della foto, senza lentiggini... Di questi tempi, tesoro, il denaro non va sciupato. Ieri ho comprato delle calze "made in China". Erano difettate – te lo sto dicendo, aha-aha – e così ho fatto un reso. Di questi tempi, non ci si può permettere di buttare via tutti questi soldi per merce difettosa. Aha-aha. Tu hai pagato per avere una cosa, loro ti hanno mandato la cosa sbagliata, tu la rimandi indietro e ti riprendi il valore dei soldi... Yeah, yeah, questo è quel che ti sto dicendo.

GERTRUDE scompare. Comincia a nevicare.

AMLETO (*alla chetichella, come se stesse rivelando un segreto*):

A volte, quando camminiamo

uno negli occhi dell'altra come attraverso cancelli...

A volte, io sono come lei.

A volte, lei è quello

che sono io.

OFELIA (*continuando a dattilografare freneticamente*): La mano destra tiene l'amore eterno con tutti i suoi fantasmi, predicamenti di una nauseante salvezza e di una squadrata routine di metafore riciclate dai cadaveri degli ex amanti e da insetti caduti in libri aperti a metà. Prometto di aver cura di me stessa: trovo così toccante il fatto di trovarmi nei tuoi occhi, proprio in quelle pupille che ti supplico così ardentemente di non chiudere quando sto venendo, e in cui le mie smorfie sono ingrandite per intelligibile invenzione della nostra immaginazione. Prometto anche di includere la tua stabilità, così a lungo desiderata e confusamente intesuta dai pugni occasionali del mio ego, per mantenerti costante nella domanda e nell'offerta. Prometto di soddisfare le nostre fantasie edipiche e di affittare il mio utero disinteressatamente, per un'oasi e un WC in cui ci potremo alleggerire delle nostre preziose feci di sforzi intellettuali. Sono certa che l'accordo soddisferà il 40% della massa, lasciando il rimanente 60% con una bruciante insaziabilità di sospetti e di perpetuità fisica di leggerezza e gravità. La mia mano sinistra offre un amore non corrisposto: che sia il mio o il tuo, lo stabiliremo dopo. Sono sicura che, in entrambi i casi, ci adatteremo ai nostri ruoli con la naturale grazia di servo e padrone. Il desiderio è proporzionale al tempo di attesa. Tesoro, lei ha fatto pratica con le migliori puttane d'Europa, Nord America e Asia. Quelle che sei andato a trovare nelle notti solitarie o di sbornia, e nelle quali hai ficcato il tuo pene mezzo moscio nella speranza di un temporaneo sollievo dall'incubo del desiderio o dalla sua mancanza.

OFELIA si ferma. Si ricomponde. Tira fuori una pistola dal cassetto e se la punta alla testa. Echeggia uno sparo, c'è sangue dappertutto. Continua a dattilografare come se niente fosse.

OFELIA: La malattia della morte ci sovrasta. Non vogliamo morire e non viviamo. Il terrore tra possessore e posseduto si stabilisce con la velocità di un ladro che ha rubato troppo per provare piacere e troppo poco per sentire altro, e se ne va con un insensibile sorriso di disprezzo, gridando nascosto dietro agli angoli raggelati dell'auto-perpetuazione. I miei pensieri non scorrono con la facilità del tuo corpo promesso, né ribollono con grata insaziabilità...

TV (*National Geographic Channel*): Lo scorpione maschio e lo scorpione femmina si avvinghiano in un intenso abbraccio, sferzandosi a vicenda con i loro pungiglioni. Tenendo le bocche chiuse, il maschio infilza ripetutamente la femmina con la sua coda. Per ritorsione, spesso la femmina annienta il suo compagno.

Entra OFELIA. Il suo abito da sposa è a brandelli. Ha alcuni dispositivi di detonazione legati con una cinghia al petto.

OFELIA: La fame che sento non è in me
scorre fuori e dentro
nelle mie braccia rapaci
perdi te stesso
non si può essere salvati e restare condannati
la fame che sento non è in me

Si mette sulla sedia a rotelle e si spinge fuori, ridendo istericamente.

TV NEWS: Oggi, in California, una madre ha decapitato il proprio bambino e ne ha mangiato il cervello. *(Per un attimo la telecronista sembra triste, poi torna velocemente a un sorriso smagliante)*. E ora un'altra notizia, stavolta dal nostro lifestyle guru, che risponderà alla domanda più importante della stagione...

Comincia a suonare Jingle Bells.

Sul fondale la faccia di AMLETO si mescola al videogame con cui sta giocando. AMLETO è sul divano, e nel videogame si alza per togliersi il cappello e la giacca. Va dietro le quinte, e porta una tanica di benzina che comincia a versare dappertutto.

OFELIA *(continua a dattilografare, mentre AMLETO sparge la benzina)*: Lontano, lontano, tesoro... Siamo definitivamente riusciti a convincerci della nostra stessa esistenza. Messa alle strette, non ho altra scelta, se non quella di perpetuare questa convinzione. Ti prego di non negarmi ciò che appartiene di diritto a qualcun altro. Conosco il tuo impegno nelle verità e nelle falsità. Al servizio di drammi di fedeli perdute, e di quelle acquistate in aste silenziose al museo degli organi di cera e delle anime. Voglio che tu capisca davvero che le promesse uscite dalle mie labbra non sono traducibili. Lego i tuoi pensieri e i miei con una peculiare attenzione ai dettagli. Volevi provare l'amore o qualsiasi cosa in materia. Il teatro dei desideri è aperto per la pubblica esibizione agli spettatori curiosi e ignari gli uni degli altri. Li ho visti ieri: passavano in città, quando noi piangevamo nascosti sotto il letto che si rifiutava di essere domato. Sono uscita con la tua testa sotto il braccio. Inciampo, inciampo nelle parole attaccate al loro potere. Non piangere, caro, la notte sta arrivando.

(Accende un fiammifero. Blackout).

(Traduzione dall'inglese di Maria Pia Pagani)

Scrivere per scrivere

Tindaro Granata

Mi trovo a scrivere a trent'anni.

Quand'ero bambino, a scuola, non volevo proprio saperne di scrivere, né di leggere, perché non mi piaceva nessuna delle due cose.

Era tanto bello parlare, camminare in campagna, andare con la vespa 50 sulle strade dei Nebrodi, perché scrivere?

I temi a scuola erano una condanna; meglio avere “quella paura” di essere scoperti mentre si ruba al supermercato, anziché avere l'ansia per fare un tema!

Passarono gli anni e crescendo imparai che non si doveva rubare nei supermercati e diventai silenzioso come tutti gli adolescenti del mondo. Alle superiori decisi che non avrei fatto la scuola; cioè, mentre frequentavo l'istituto tecnico per Geometri, decisi che avrei fatto altro nella mia testa, con la mia testa.

Fantasticavo, stavo attento e copiavo il giusto per non essere bocciato, ma ero in un altro mondo: il mio mondo che mi vedeva recitare con Mastroianni, Volontè, Sofia Loren, Anna Magnani e Franco e Ciccio. Immaginavo a occhi aperti e in quel periodo avevo come unico luogo espressivo solo la mia mente.

Un giorno, davanti al telegiornale che parlava di uno dei soliti brutti casi di razzismo contro un uomo di colore, pensai: «Domani, nel tema che devo fare, parlerò di razzismo»!

Ero un pazzo, non sapevo ancora quale sarebbe stato il titolo del tema... il giorno dopo scoprii che era: la Scuola Poetica Siciliana.

Ovviamente parlai di un ipotetico caso di razzismo alla corte di Federico II e presi 4.5; la professoressa Noto mi disse che quel 4.5 era dato da una media del 9 e dello 0, perché ero uscito “fuori tema” e quindi mi avrebbe dovuto mettere 0 ma il racconto era scioccante e fantasioso e quindi mi avrebbe voluto dare 9.

Scoprii che mi piaceva scrivere e mi piaceva l'idea che qualcuno potesse leggere i miei pensieri, il mio mondo. Da allora, quando la professoressa assegnava i temi in classe, tutti si aspettavano che io dicessi cosa avrei scritto e tutti volevano che dopo la correzione e l'assegnazione del voto, i miei temi fossero letti in classe; ero visto come quello delle strane storie, che erano troppo strane per essere considerate dei temi come tutti gli altri, ma divertenti e originali e i miei compagni vedevano in quei temi una sorta di follia che li divertiva, ma anche, e ne ero felice, che li rappresentava in qualche modo, come se i miei temi fossero le loro voci segrete, i loro pensieri censurati. Ero l'artista dei temi, tanto che poco prima degli esami di

stato, scrissi uno spettacolo di parodia, facendo le caricature dei miei professori, mettendolo in scena con tutti i miei compagni di classe.

Mi diplomai con 55/60esimi.

Come cambiano le cose, la vita è imprevedibile!

Passarono gli anni e finii di essere un adolescente silenzioso per diventare un commesso espressivo, poi un cameriere particolareggiato, poi un attore disoccupato e per necessità diventai un drammaturgo che si scrive i propri spettacoli.

Eccomi. Così è nato il mio approccio alla scrittura.

Dopo lo spettacolino per i professori, passarono quasi quindici anni senza che scrivessi di teatro, avevo un quaderno/diario in cui certe sere appuntavo le mie sensazioni, le mie sconfitte e i miei sogni, ma non avevo più scritto con l'idea di mettere in scena ciò che scrivevo. Così iniziai a scrivere, solo come una terapia che serviva a mettere su carta i miei sentimenti, per capirli, per confidarli a me stesso, per ri-leggermi a distanza di tempo. A proposito di tempo, quando ero a scuola e sognavo di diventare un attore, immaginavo che i giornalisti mi chiedessero come mai avevo scelto la strada dell'arte... vorrei realizzare un piccolo sogno... facciamo che un ipotetico giornalista mi faccia delle domande e io gli risponda per spiegare meglio cos'è per me la scrittura.

Adesso faccio un giochino, mi faccio delle domande e rispondendo a me stesso posso scrivere quello che vorrei che mi si chiedesse per poter parlare della scrittura.

Il gioco è innocente come solo i giochi di bambini possono esserlo, tipo il bimbo di *Shining* che parla con il suo amico immaginario interpretato dal suo ditino...

Il giornalista è il mio amico immaginario... oppure è Tindaro il personaggio immaginario?

Giornalista: Perché scrivere, oggi, per il teatro?

Tindaro: Perché lo si fa dai tempi dei greci... perché credo che oggi scrivere per il teatro sia una pratica che può ri-collegarci al mondo reale.

Giornalista: Sembra assurdo che abbiamo bisogno di "finzione" per essere collegati al "mondo reale".

Tindaro: Sì, secondo me siamo troppo distaccati dalla realtà. Mi fa strano, a volte, vedere certe reazioni della gente, dei ragazzi di oggi; essere incapaci di gestire un rapporto di relazione, un incontro umano/animalesco/primordiale con i propri simili.

Sono molto attento a osservare come si muove la gente per strada, nei bar, sulla metro, negli uffici, alle poste, ecc., e mi fa paura la grande velocità che ci sta centrifugando e facendo infeltrire la capacità di comunicare.

Siamo animali pensanti, ma pur sempre animali.

Il nostro comunicare moderno è per immagini e spesso i nostri comportamenti sono adattati a questa modalità. Per esempio, se sto per mangiare, per comunicare a un amico cosa sto facendo, faccio la foto di un piatto di pasta e gliela mando via

WhatsApp! Semplificare l'azione e l'immagine sostituisce il messaggio che sarebbe stato: «Tra poco mangerò un piatto di pasta con le sarde».

Giornalista: Ma perché dovremmo comunicare che stiamo per mangiare la pasta?

Tindaro: Per due motivi; il primo perché questa maledetta nuova abitudine di comunicare a tutto il mondo “virtuale” e “reale” il proprio stato emotivo, fisico e geografico, è diventato parte del nostro nuovo modo di pensare ed è deleterio, perché non c'è più mistero, non c'è la possibilità di immaginare o fantasticare sulle persone che si conoscono. Siamo come un libro aperto, leggibili attraverso il nostro quotidiano vivere, un po' banale, sempliciotto, ridotto, però assomigliamo più a degli Harmony che a delle Divine Commedie. Il secondo motivo è perché si ha il bisogno di appropriarsi della realtà attraverso le immagini di ciò che si prova, i sentimenti nascono più facilmente dalle immagini e non dalle parole. È un grave problema perché le nuove generazioni, quelle che vivono e passano molto tempo di fronte al computer, collegate ai social, non riescono a esprimere chiaramente a parole i loro pensieri o formulare ragionamenti più complessi del semplice “mi piace” o “non mi piace”.

Una volta lessi una frase che ripeto spesso quando incontro il pubblico, dopo i miei spettacoli: «Dove c'è teatro, c'è civiltà».

Oggi mi verrebbe da aggiungere: «Se il teatro è lo specchio della società in cui viene praticato, un teatro che non sa tramandare l'uso delle parole ai posteri, rappresenta una società destinata a morire».

Le parole sono la ricerca, più o meno consapevole, del senso di ciò che proviamo e desideriamo esprimere. Scrivere per il teatro oggi è un volersi attaccare alla realtà, volerla analizzare per poterla vivere meglio, per capire, mentre la si vive, cosa e come la si sta vivendo. Forse per me, scrivere per il teatro è semplicemente volere vivere totalmente, fino all'ultimo desiderio della mia anima.

Giornalista: Secondo te, questa visione della scrittura, è comune alla maggior parte dei giovani drammaturghi di oggi?

Tindaro: Oh Dio, non so se lo sia. Sicuramente questa è la mia visione delle cose. Però le belle cose che leggo, scritte da quelli più giovani di me, sono tutte storie che contemplan un parlare, analizzare dinamiche di rapporti di vario genere, più o meno complesse e profonde.

Credo che la bella scrittura dei nostri giorni sia quella direzionata verso il racconto di storie che parlano del presente, senza essere didascalici, che se ci pensi sono, per lo più, pretesti per raccontare il mondo non visibile che c'è dietro ogni storia e ogni uomo. Ultimamente, la cosa curiosa è che ci sono molti attori che scrivono e mettono in scena le proprie storie: cosa significa? Che gli attori hanno sfiducia nella drammaturgia contemporanea? Che non amano le messe in scena dei registi? No, secondo me significa che per primi noi, quelli che il teatro lo creano, e non quelli che il teatro lo scelgono, noi siamo stanchi di vedere cose astruse, sbraitate, micro-

fonate e pseudo intellettuali che non hanno senso se non per appagare l'ego di chi le fa. Non riesco a capire se il problema parta dalla scrittura o dalla messa in scena.

Giornalista: Non credi nella scrittura per un teatro sperimentale?

Tindaro: Certo che ci credo. Dico solo che spesso ho visto tanti lavori "molto teatro sperimentale" e quando sono uscito per tornare a casa non mi sono portato nulla di quell'esperienza appena fatta.

La bellezza della sperimentazione, credo che stia nella possibilità di non avere confini e di non percorrere strade convenzionali, ma quando la maggior parte dei lavori sperimentali sono tutti con attori nudi e con il microfono e attori urlanti al pubblico i propri drammi personali, non so se quel lavoro sia ancora sperimentazione o moda. Credo che si possa parlare di sperimentazione se ne vedi qualcuno e di volta in volta si "sperimenta qualcos'altro", ma se in un anno ne vedi dieci che hanno lo stesso modo di messa in scena, allora è moda. A me non piacciono le mode, a volte mi vesto come un vecchio di sessantanni eppure ne ho trentacinque, e altre volte mi metto le magliettine e i jeans a vita bassa come i quindicenni eppure ne ho sempre trentacinque, io non amo la moda perché non voglio esserne schiavo. Anche la scrittura di alcune cose "moderne" mi dà quella strana sensazione di chi ha mangiato lo zucchero filato pensando di poterlo masticare.

Credo che molti registi abbiano paura di affrontare i testi, sembra che si voglia distruggere qualcosa a tutti i costi, come se oggi il distruggere, lo scomporre, il ritagliare dei testi esistenti sia un valore; si portano in scena solo frammenti di storie e pezzi di situazioni...*Amleto* oggi si fa in un'ora, *Giulio Cesare* in un'ora e dieci, *Il gabbiano* con i cabarettisti che fanno le gag altrimenti non si riderebbe... ma perché? Perché? Meglio non farli! Se dovessi mettere in scena un classico, cercherei di lavorare sulla recitazione degli attori, per arrivare vicino agli spettatori del nostro tempo, per attualizzare un testo non "toccherei" mai la scrittura del testo stesso. Come potrei fare meglio di Čechov o di Shakespeare o di De Filippo?

Per essere veramente sperimentali, si dovrebbe essere onesti con se stessi, amare fortemente il proprio lavoro, pensare che quello che si fa è uno studio di approfondimento culturale ed emotivo dell'argomento che si affronta e non un risultato da presentare al pubblico per essere originali e poetici; bisognerebbe studiare il triplo del dovuto per essere dei veri sperimentali. Comunque amo il teatro sperimentale e ammiro quelli che lo fanno, quando è fatto bene, non amo chi mi tratta come un coglione quando sono uno spettatore sperimentale.

Giornalista: Riesci a nominare degli esempi di quello che chiami teatro sperimentale e del quale conservi un buon ricordo da spettatore?

Tindaro: Prima di rispondere, vorrei precisare che è difficile dire cosa è sperimentale e cosa non lo è: quale criterio adottare per classificare un lavoro? Se uso il mio punto di vista, la mia visione, del tutto opinabile, direi che per me un lavoro sperimentale potrebbe essere *Giovanna d'Arco*, con Elisabetta Pozzi e regia di Andrea Chiodi, dove la signora Pozzi sperimenta, fino all'estasi, l'uso della parola

recitata e la sua dirompente forza. Potrei dirlo anche di *Alice Underground*, regia di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia, dove la regia ha creato un mondo fantastico fondendo il talento pittorico di Bruni e quello tecnico di Frongia, e degli spettacoli di Saverio La Ruina che parlano dialetti antichi ma che sono le fondamenta del nostro futuro. Questi, sono spettacoli di prosa che per me hanno un qualcosa di sperimentale.

Quest'anno sono andato poco a teatro, solo una quarantina di volte purtroppo, ho visto molto più teatro di prosa; degli spettacoli sperimentali (quelli che per me sono da considerare spettacoli sperimentali) mi porto nel cuore: *Tre studi per una crocifissione* di Danio Manfredini, *Lingua Imperi* degli Anagor, *Materiali per Medea* di Carmelo Rifici, *Preghiera-un atto osceno* di Ortolani/Isgrò, *The secret room* di Cuocolo/Bosetti, e anche *Malacrescita* di Mimmo Borrelli. Sicuramente me ne sto dimenticando qualcuno che ho in mente... per quanto riguarda, diciamo, la prosa più tradizionale, ho visto moltissimi spettacoli belli quest'anno.

Giornalista: Come hai iniziato a fare teatro?

Tindaro: Trasferito a Roma facevo il commesso in un negozio di scarpe a Fontana di Trevi. Per un paio di giorni alla settimana frequentavo un corso di recitazione diretto da Giulio Scarpati, il quale ci mandò a fare i provini per delle sostituzioni dello spettacolo *Pulcinella* di Manlio Santanelli, era la fine del 2001. Massimo Ranieri interpretava il ruolo del protagonista, Pulcinella, mentre Maurizio Scaparro ne curava il riallestimento. Io andai al provino al Teatro Quirino, a due passi dal negozio di scarpe dove lavoravo, con la canzone *Il pesce spada* di Domenico Modugno, ovviamente la recitavo, non la cantavo.

Interpretai la tragica storia d'amore tra due pesci spada, dove la femmina, catturata durante la mattanza, incita il maschio a fuggire, ma il maschio si lascia catturare per morire insieme a lei.

Fui scelto da Massimo Ranieri e sono sicuro che devo molto a lui, perché in un anno di tournée la sua caparbietà e la sua passione nell'insegnarmi cosa significa fare l'attore mi ha reso consapevole dei miei mezzi e dei miei limiti. Mi faceva provare da solo, tutti i giorni prima dell'inizio dello spettacolo, per ore e ore tutti i personaggi della commedia e imparavo in quel modo, da lui, come si stava in scena. Per me Ranieri è stato come un padre artistico. Dopo *Pulcinella* cominciai, tra alti e bassi, a muovermi nel mondo del teatro. Fu molto difficile perché mi sentivo inadatto, avevo voglia di imparare ancora e avere un punto di riferimento che mi guidasse. Ho passato molto tempo alla ricerca di un punto di riferimento che, dopo Ranieri, mi è mancato, fino a quando ho incontrato Carmelo Rifici, che mi ha dato dei ruoli importanti, con i quali ho avuto la possibilità di misurarmi con personaggi complessi e difficili da interpretare. Da poco ho incontrato Serena Sinigaglia, che mi ha dato una nuova bella occasione di crescita artistica/umana con la messa in scena di un libro di Tahar Ben Jelloun.

Nel tempo, mentre per anni ho fatto l'attore scritturato in diverse produzioni, senti-

vo che qualcosa mi mancava e non capivo cosa fosse: ero soddisfatto del mio lavoro, ma non ero felice. Scoprii con *Antropolaroid*, il mio primo testo/spettacolo, che quello che mi mancava era il contatto con il pubblico, era il portare fuori il mio mondo interiore, quello che mi avevano trasmesso i miei nonni, i miei genitori e la mia famiglia tutta, che mi poteva avvicinare al pubblico. Fu questo che mi spinse, inconsapevolmente, a diventare un autore, e oggi non so più come presentarmi: drammaturgo, attore o regista?

Giornalista : Ti consideri più un drammaturgo, un regista o un attore? Come ti presenti a chi ti chiede che lavoro fai?

Tindaro: Io mi presento sempre come attore. Mi piace pensare che non sono nessuna delle tre cose e nello stesso tempo un po' di tutte e tre. Di fatto non saprei fare una regia se avessi un testo scritto da altri e non riuscirei a scrivere se qualcuno mi commissionasse un testo. Grazie al cielo ci sono i registi e i drammaturghi veri, e in Italia ce ne sono tantissimi e molti sono bravissimi.

Giornalista: Torniamo alla scrittura: adotti sempre la stessa modalità per scrivere un testo teatrale?

Tindaro : No. *Antropolaroid* è nato di getto, almeno per la prima parte. Nel 2008 Cristina Pezzoli mi chiamò a far parte di un progetto che si chiamava "PPP": quaranta persone da tutta Italia e da provenienze regionali e artistiche diverse, dovevano fare una presentazione artistica di se stesse, parlando delle proprie origini. Io, che avevo ricordi dei miei bisnonni e dei miei nonni che erano tutti in vita, scrissi la prima parte della presentazione, partendo da loro. Arrivai a scrivere tutto in una notte, condensando quasi quarant'anni di storia in poco più di cinque pagine di un quadernone a quadretti. Mi ricordo che iniziai a scrivere alle 21 e finii alle 4 di mattina, era venerdì. Nasceva così *Antropolaroid*.

Mi venivano in mente i racconti dei miei nonni e cercavo di ritrovare nella mia mente i colori, i sapori, gli odori, i rumori di quella vita raccontata. Cercavo di dare immagini ai ricordi delle loro parole e mentre scrivevo mi veniva più facile far parlare i personaggi che descrivere l'azione. Sentivo che era naturale per me scrivere, per mettere in scena quello che stavo scrivendo. Tutto d'un fiato scrissi metà testo di quello che due anni dopo diventò uno spettacolo vero e proprio. Non è cambiato nulla, neanche una virgola, da quella prima stesura.

Giornalista: Quando hai completato il testo?

Tindaro: Nel 2010, partecipai al bando della "Borsa Teatrale Anna Pancirolli" e presentai quel pezzo preparato per il PPP. Superai la prima fase e per la seconda, le finali del concorso, dovetti scrivere il resto della storia. Panico, paura, sconforto, perché la prima parte mi era scaturita da un flusso di pensiero e di emozioni, diciamo che era stato semplice scriverla. ma adesso che dovevo continuare a scrivere?

Ebbi un po' di difficoltà; ripetevo a me stesso che la prima volta era stata fortuna, avevo beccato la strada per arrivare al mio mondo segreto, ma ora?

Panico, paura, sconforto.

Mi ricordo che dissi a me stesso : «Devo scrivere quello che ho in testa e non devo avere paura, se sarà brutto e non funzionerà, non lo porterò in scena, mi ritirerò dal concorso dicendo che sono ammalato, e continuerò la mia vita da scritturato di sempre»; ero a Siracusa, al Teatro Greco a recitare in *Fedra* per la regia di Carmelo Rifici. Preso da una sorta di ispirazione da quel mondo antico e suggestivo, iniziai a scrivere ricordandomi, ancora una volta, dei racconti dei miei nonni; mi immaginavo un mondo che non c'era più, che poi era anche il mondo che volevo raccontare.

Feci la stesura della seconda parte e fu molto più bello vedere che non era scaturito tutto da un flusso interiore di sfogo, ma da un ragionamento di quello che volevo scrivere e raccontare, perché ero consapevole di quello che volevo dire.

Appena finii, ero molto contento ed emozionato e dissi a me stesso: «Che la Madonna del Tindari mi aiuti»; lo scrissi sul copione, anche se non lo dico in scena, l'ultima frase di *Antropolaroid* è : «Che la Madonna del Tindari mi aiuti».

Per quanto riguarda *Invidiatemi come io ho invidiato voi*, invece, è andata diversamente.

Avevo visto, in televisione, una parte di processo di un caso di pedofilia. Ero sconvolto. Decisi che avrei scritto quella storia. Ho ricordato ogni minima cosa vista in tv e ho scritto scena per scena, immaginandomi di essere dentro al tribunale. Non mi bastava perché non volevo scrivere uno spettacolo che fosse a sua volta un processo, e ho scritto alcune scene di vita quotidiana dei personaggi. La mia intenzione era fare un'analisi del comportamento delle persone che per troppo amor proprio sono incapaci di vedere i reali bisogni di chi sta accanto a loro, dei più deboli, anche. Anche con questi inserti di vita intima dei personaggi, non ero soddisfatto, mi serviva qualcosa di più vero, di più popolare; l'occasione mi fu servita su un piatto d'argento: in metropolitana, a Milano, ascoltai la conversazione tra due signore. La più anziana si lamentava della nuora, alla quale aveva regalato dei ravioli fatti in casa per suo figlio, e la nuora li aveva buttati nell'immondizia pensando che fossero andati a male e che la suocera glieli avesse regalati per farle un dispetto. Arrivai a casa e scrissi l'episodio, che entrò a far parte delle scene dello spettacolo e dopo quel giorno modificai tutto quello che avevo scritto, aggiungendo frasi che sentivo sui mezzi di trasporto di Milano. È stato un lavoro a macchia di leopardo, perché non avevo un metodo preciso, anzi spesso facevo salti di scrittura tra una scena e l'altra; la cosa importante, però, era cercare un filo logico narrativo quando l'avrei messo in scena.

Adesso sto scrivendo il mio terzo spettacolo e anche questa volta, mi sto prendendo del tempo perché lo sto scrivendo nella mia mente e, prima di mettere un punto sul finale, mi metterò al computer e lo scriverò fisicamente.

Giornalista: Tra i testi nuovi che vanno in scena oggi ci sono sempre più monologhi. Sembra che i giovani autori non siano più a loro agio con le opere in cui s'incontrano molti personaggi diversi. Tu hai scritto un monologo e un testo a più

attori, come ti comporti nella creazione di personaggi non autobiografici e cosa ne pensi del proliferare di monologhi?

Tindaro: Scrivere un personaggio non autobiografico a volte è più semplice, perché ci si può sbizzarrire e calcare la mano, facendo dire o fare a quel personaggio, delle cose che tu, se scrivessi di te, non faresti e non diresti in scena. Certo è che ogni personaggio che scrivo, anche quello più lontano dal mio vissuto, ha qualcosa di mio. *In Invidiatemi come io ho invidiato voi*, ho scritto di personaggi molto diversi da me: di un pedofilo, di una nonna chioccia, di una madre snaturata, di una sorella incestuosa, di una vicina impicciona, di un marito stupido, tutti inventati, eppure hanno tutti un seme del mio essere, come io ho un seme di tutti i loro caratteri. Per quanto riguarda i monologhi, penso che il motivo principale per il quale stiano proliferando, è che ci sono pochi soldi e pochi mezzi. I piccoli circuiti, come i grandi teatri, non riescono a comprare spettacoli con più di due attori, quando va bene, quindi i drammaturghi scrivono per uno perché sanno che avranno più possibilità che il loro lavoro venga messo in scena. Girare con uno spettacolo con più attori non conviene, è troppo costoso, perché il sistema è costoso, tra contributi, Siae, F24, agibilità ecc., una compagnia giovane come può fare? Come pagare gli attori e i tecnici se la maggior parte dei soldi si perde in tasse?

Giornalista: Secondo te la scrittura per il teatro sarà sostituita dalla scrittura per la performance?

Tindaro: Spero proprio di no. Non so cosa significhi scrivere una performance... So che il teatro scritto c'è dai tempi dei greci, non voglio pensare che sia questa l'epoca che lo farà morire. Sicuramente la comunicazione è cambiata, in maniera impressionante e tante cose le ha sostituite. Credo che il grande problema che noi teatranti stiamo vivendo oggi, non sia il poco lavoro, non sono le difficoltà economiche che stiamo vivendo, ma la mancanza di giovani a teatro. Piange il cuore sapere che le sale teatrali sono sempre poco frequentate dai giovani. Quando i cinquanta/sessantenni di oggi, tra vent'anni non potranno più venire a teatro, non avremo un ricambio di nuovi spettatori. Pochi giovani vanno oggi a teatro ed è un fattore allarmante. Stiamo preparando carne per le armi, senza una cultura, senza il teatro lo Stato si sta preparando a una nuova schiera di imbecilli che grida viva il duce, abbasso i terroristi dallo stadio e altro del genere.

A Milano c'è un'eccezione, una grande scuola, il Virgilio, con quasi 800 abbonati su 2000 studenti. Grazie all'amore degli insegnanti e alla dedizione di una coordinatrice, che è una professoressa di religione, spinti dalla loro grande volontà di portare i ragazzi la sera a teatro, sono da ammirare e da ringraziare per la speranza che ci danno, perché sapere che in Italia ci sono uomini che lavorano per amore, è bello. È confortante. Ovviamente i ragazzi che scelgono di andare a teatro sono i primi a essere la nostra gioia.

Giornalista: Ci sono dei drammaturghi che hai letto e ti sono piaciuti molto, dai quali ti senti, o ti piacerebbe essere, influenzato?

Tindaro: Ce ne sono parecchi. Difficile citarli perché ho paura di dimenticarne qualcuno. Sicuramente Renato Gabrielli, Roberto Cavosi, Angela Demattè, Sonia Antinori, Emanuele Aldrovrandi, Letizia Russo, Fausto Paravidino, Davide Carnevali. Ce ne sarebbero altri, altrettanto bravi, ma cito loro perché sono quelli dei quali ho letto i testi oppure visto la messa in scena di spettacoli scritti da loro. Mi piacerebbe essere influenzato da ognuno di loro, perché hanno tutti qualcosa che mi piace, però non lo faccio perché considero la scrittura molto personale, che va pari passo con la propria anima, quindi non esportabile.

Giornalista: Cosa serve per poter scrivere un bel testo?

Tindaro: Quello che serve per recitare, per fare le regie o qualsiasi lavoro artistico: bisogna aver vissuto e sofferto. Non c'è opera d'arte che non sia stata generata dalla sofferenza del vivere, anche l'esplosione di gioia che generano le note di Vivaldi o Beethoven, sono frutto di una vita vissuta pienamente, se si pensa al copione (sceneggiatura) di *Parenti Serpenti*, *Roma città aperta*, *Filumena Marturano*, *Amarcord*, *La caduta degli Dei*; e potrei elencare ancora per altre cinquanta pagine, sono tutte opere d'arte scritte da persone che hanno vissuto a pieno le loro vite e della sofferenza ne hanno fatto arte.

A volte, quando si vedono delle cose belle o fatte bene ma dopo averle viste non te le ricordi più, quando ascolti un testo scritto bene e poi andando a casa non ti viene in mente né una parola né un'emozione, secondo me, vuol dire che sono state scritte o messe in scena da persone che della sofferenza non hanno saputo trarne vantaggio, non hanno saputo donarsi alla vita.

Friedrich Nietzsche diceva: «Di tutto quanto è scritto io amo solo ciò che uno scrive col sangue. Scrivi col sangue e allora imparerai che il sangue è spirito».

Giornalista: Quindi cosa direbbe a un giovane drammaturgo che vuole iniziare?

Tindaro: Non mi permetterei di dire molto, perché non ho la forza e la grandezza per consigliare cosa dovrebbe fare e cosa no, ognuno di noi ha una storia a sé. Gli direi quello che dico a me stesso: «Devo studiare di più, devo osservare di più, devo leggere di più, devo amare di più».

Naveneva

L'essere metafisico e l'ingranaggio umano

Paolo Ottoboni

È sempre difficile parlare di un proprio lavoro perché, una volta che si è formato, esso prende la sua strada attraverso lo spazio condiviso con il pubblico. Per questo non descriveremo lo spettacolo, ma parleremo piuttosto di ciò che noi cercavamo attraverso questo lavoro, di come esso si è costruito. Ma ciò che noi sappiamo e scriveremo di *Naveneva* è solo una parte. Per il resto lo spettacolo si affida alle visioni degli spettatori, che, con le loro scoperte, lo rinnovano e lo ricreano sempre diversamente.

Introduzione

Naveneva è uno spettacolo di danza per ragazzi creato nel 2013 da due danzatrici, Silvia Bertoncelli e Chiara Guglielmi, e un attore, Paolo Ottoboni, della Compagnia Naturalis Labor. Questo lavoro è il primo che la Compagnia, fondata e diretta da Luciano Padovani nel 1988, ha realizzato esplicitamente per un pubblico di bambini e di adolescenti. La scelta di un destinatario privilegiato come l'infanzia non ha tuttavia significato né un impoverimento dello sforzo produttivo né la ricerca di una struttura drammaturgica e coreografica necessariamente narrativa o immediata. Silvia Bertoncelli, che ha curato anche la regia dello spettacolo, si è impegnata in un minuzioso lavoro di composizione che riuscisse a creare risonanze fra tutti gli elementi dello spettacolo a diversi livelli di profondità, senza sciogliere tali risonanze in una linea narrativa continua. Si è cercato piuttosto di lasciare loro la qualità dell'intuizione. Il fatto che il pubblico a cui si sarebbe rivolto lo spettacolo fosse l'infanzia ha avuto invece una grande importanza nel suggerire l'immaginario a cui attingere. L'immaginario di *Naveneva* è quello del mare; immaginario elementare sia nel senso che esso è vicino all'esperienza e alla fantasia dei bambini sia nel senso che esso riguarda uno dei quattro elementi. È proprio su questo secondo senso del termine elementare che si è cercato di appoggiare la comunicazione dello spettacolo: *Naveneva* attinge a qualcosa di essenziale e originario con cui l'infanzia è in relazione, al pari del mondo "adulto", ma con le modalità e l'intensità che le sono proprie. L'esperienza del mare come origine e come fondo, dalla cui superficie emergono figure e immagini sempre pronte a perdersi e trasformarsi; è l'esperienza che *Naveneva* evoca.

1. *La meta di Naveneva*

Quello che succede in *Naveneva* potrebbe essere sintetizzato così: nella buia cantina di tre alchimisti la sorte ha decretato che il nuovo mondo sarà quello del mare. Tre mozzi si ritrovano così al largo di un'avventura surreale fra burrasche, battaglie e imprevedibili incontri con altrettanto imprevedibili creature. In un gioco di trasformazione continua di figure, parole e oggetti, *Naveneva* scompone e ricompone inaspettatamente la magia dell'immaginario marino. Protagonisti dello spettacolo sono quindi tre mozzi, una sorta di piccolo coro che, se all'inizio dello spettacolo accoglie e introduce il pubblico nell'immaginario del mare con le pulizie di una nave, ben presto si trova coinvolto in una serie di trasformazioni. Ognuno dei tre mozzi assume su di sé un personaggio e un frammento della sua storia: un capitano-gabbiano, perso anche fra le sue mappe; una piratessa che in fondo è anche una sirena e un pesce inestricabilmente associato al suo opposto; un pescatore. I frammenti di storia, che ogni personaggio fa interpretare ai mozzi, si toccano, si intrecciano e collidono fra di loro, dando origine a eventi tanto improvvisi quanto inevitabili: un arrembaggio, una tempesta, una battuta di pesca, una battaglia.

I personaggi che si affacciano nello spettacolo sono figure che popolano l'immaginario marino della tradizione occidentale in generale e di quella del romanzo d'avventura in particolare. *Moby Dick*, *20.000 leghe sotto i mari* e *Billy Budd* sono stati delle fonti di ispirazione. Anche gli eventi, a cui si è accennato sopra, costituiscono degli episodi ricorrenti e quasi immancabili nella letteratura sul mare. In *Naveneva* essi non sono connessi fra loro da una fabula, ma "capitano", proprio come degli eventi inevitabili del mondo marino e dei suoi personaggi. Da questi elementi si può evincere che lo spettacolo ha una costruzione metateatrale. I protagonisti non sono i personaggi, ma i mozzi (il coro), che danzano le vicende dei primi; gli episodi narrativi tipici della letteratura sul mare vengano presentati come eventi privi di un contesto narrativo. Tutto ciò svela subito allo spettatore che *Naveneva* non è la messa in scena di un racconto, ma la messa in scena del raccontare stesso ovvero un «racconto classicamente postmoderno».¹

La metateatralità ha due effetti quasi opposti. Da un lato essa svela le tecniche e i trucchi sia della messa in scena che della narrazione, mettendone a nudo il carattere di finzione: le trasformazioni dei mozzi in personaggi e anche le trasformazioni degli oggetti scenici infatti avvengono a vista, dichiarando apertamente la convenzione. Dall'altro lato però, la dichiarazione della convenzione non indebolisce affatto la sua forza evocativa. La composizione di una nuova figura o di una nuova situazione a partire da elementi che fino a poco prima avevano altre funzioni e altri significati crea *a posteriori* l'impressione che tale trasformazione fosse quasi

¹ Così lo definisce Alessandro Pontremoli, quando ha occasione di vedere in anteprima lo spettacolo a Vicenza nel 2013.

destinata, che essa fosse originariamente già presente, almeno in potenza.² Questo gioco di trasformazione suggerisce e produce *a posteriori* una trama di risonanze e di rimandi, che si presenta come più originaria e più essenziale di quella visibile. È così che la metateatralità, invece di indebolire la convenzione dichiarandone il suo statuto di finzione, ne propaga indefinitamente l'effetto. Essa apre l'immagine presente verso un'altra immagine più originaria (e poi verso un'altra ancora, e così all'infinito) non ancora vista né raccontata. In questa regressione verso un'altra immagine quest'ultima risulta al limite invisibile e indicibile. Il meccanismo innescato dalla proliferazione delle immagini e dei piani metanarrativi e metateatrali apre verso una dimensione che è al di là del presente e che potrebbe esserne l'origine, sempre irraggiungibile, il destino o il senso indicibili e irrappresentabili. Prendendo a prestito un'espressione di Maurice Blanchot si potrebbe dire che la facoltà dell'immagine è proprio quella di tenere presente l'assenza di ciò che indica.³

Può sembrare esagerato chiamare in causa, anche solo brevemente, questioni filosofiche ed estetiche così importanti per uno spettacolo di danza dedicato all'infanzia. In realtà ognuno ha esperienza, almeno personale, del fatto che, come hanno scritto Deleuze e Guattari in *Anti-Edipo*, in relazione a un testo di Artaud, «il bambino è un essere metafisico».⁴ È con questa consapevolezza, proveniente dal vissuto, che *Naveneva* si affida alle intuizioni del suo pubblico. Lo spettacolo non è una complicata dimostrazione, ma ambisce e prova a essere all'altezza di una precisa sensibilità legata all'infanzia.

La dichiarazione della finzione ha ancora un altro effetto: quello di rivelare la natura giocosa e quasi comica della finzione stessa. Ciò che succede sulla scena è un gioco, le trasformazioni e gli eventi che coinvolgono i mozzi stessi sono un gioco. Per questo, in alcuni momenti dello spettacolo, i tre marinai possono smettere i panni dei personaggi. Essi tornano così ad assumere la funzione di un coro che, gozzovigliando grottescamente in un'osteria, accompagna gli spettatori fino alla trasformazione successiva.

2. *Scomposizione, composizione, trasformazione*

Scomposizione, composizione e trasformazione sono le tre istanze procedurali e creative che hanno guidato il lavoro di *Naveneva*. In questi tre procedimenti sono stati coinvolti i diversi elementi dello spettacolo: le coreografie, i personaggi, le scenografie, i costumi e le musiche.

² Cfr. Roberto Fratini, *A contracuento. La danza y las derivas de narrar*, Mercat de les flors, Barcellona 2012, cap. 3.

³ Cfr. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, p. 26.

⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino 2002, p. 51.

Partendo dal desiderio di sviluppare a livello coreografico un lavoro compositivo, gli elementi da comporre sono stati ricercati mediante una scomposizione delle figure tipiche e delle storie dell'immaginario marino. Abbiamo così raccolto i personaggi, gli eventi, gli animali, gli oggetti, i suoni e le atmosfere che avrebbero fatto parte dello spettacolo.

La successiva ricomposizione di questi elementi è stata ispirata dalla tecnica del *binomio fantastico* di Gianni Rodari «per mettere in movimento parole e immagini». Alla base di questa tecnica c'è la riflessione narratologica dell'antropologo e linguista russo Vladimir Propp, che, nel corso delle sue analisi, ha studiato e scomposto un vasto numero di racconti popolari e fiabeschi estraendone una tipologia più o meno fissa di struttura narrativa.⁵ Essa è formata da uno schema narrativo costituito da equilibrio iniziale, rottura dell'equilibrio, peripezie dell'eroe e infine ristabilimento dell'equilibrio, una sorta di scaletta che si sviluppa in trentuno funzioni – allontanamento, divieto, infrazione, riconoscimento, e via dicendo – e otto possibili categorie di personaggi-tipo, tra le quali ad esempio troviamo eroe, antagonista e aiutante. Questa formalizzazione è diventata anche un prezioso strumento creativo e didattico. In numerose scuole primarie si è infatti diffusa la pratica della composizione di una storia collettiva. Ai bambini viene innanzitutto proposto di illustrare ognuna delle trentuno funzioni individuate da Propp su dei piccoli cartoncini delle dimensioni di una carta da gioco. Si ottiene così un mazzo di trentuno carte che in seguito vengono distribuite casualmente ai componenti della classe o del gruppo che partecipa all'attività. A questo punto ogni bambina e ogni bambino contribuisce alla creazione di una storia collettiva con la sequenza che corrisponde alla propria carta. Gianni Rodari, sia nella sua attività di scrittore per l'infanzia che in quella laboratoriale con i bambini stessi, ha elaborato una serie di tecniche di scrittura creativa, in cui sintetizza in particolare gli apporti della formalizzazione di Propp, dello strutturalismo francese e del surrealismo. Lo scrittore ha raccolto ed esposto queste tecniche nella *Grammatica della fantasia*.⁶ Fra le tecniche descritte in questo volume c'è quella del *binomio fantastico*.⁷ Essa prevede l'accostamento di due parole o immagini eterogenee fra loro e collegate con una preposizione, in modo da creare un effetto di straniamento che apra la strada a una nuova storia. Rodari riporta alcuni esempi molto efficaci di questo accostamento: il cane con l'armadio, l'armadio del cane, il cane sull'armadio, il cane nell'armadio. Nella fase di progettazione di *Naveneva* abbiamo sperimentato una sintesi fra la tecnica delle carte di Propp e quella del *binomio fantastico*: ogni elemento dell'immaginario marino che avevamo individuato è stato considerato quasi come

⁵ Cfr. Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di Gian Luigi Bravo, Einaudi, Torino 2000.

⁶ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1980-2010.

⁷ Ivi, pp. 20-23.

una carta, portatrice di per sé di un'atmosfera e di una situazione. Ogni carta poi è stata scomposta ulteriormente; si potrebbe dire che è stata tagliata a metà. A partire da lì è cominciato il primo livello di composizione attraverso il quale le mezze carte sono state associate fra di loro. Sono apparsi così i tre personaggi doppi che popolano *Naveneva*.

Particolarmente illuminante è stato anche un libro illustrato regalatoci da un amico: il *Bestiario universale del Professor Revillod* con tavole di Javier Sáez Castán e commentari di Miguel Murugarren.⁸ Ogni pagina del libro è una tavola su cui è disegnato un animale ed è riportato il suo nome. Ogni tavola è divisa in tre parti, per cui anche l'animale e il suo nome risultano divisi in tre parti. Sollevando casualmente le parti delle tavole si formano strani animali, composti da parti di altri animali, con nomi molto bizzarri. La scomposizione degli elementi in *Naveneva* si spinge fin dentro agli elementi stessi e avrebbe potuto essere condotta ancora più in là, dividendo le carte in quattro, sette, otto parti, rivelando al limite la prospettiva infinita, incessante e inafferrabile di questo procedimento. In generale si è garantita almeno la divisione in due, che è la divisione minima necessaria perché si inneschi una tensione.

Le carte di Propp e il *binomio fantastico* di Gianni Rodari non sono stati sperimentati per comporre una storia sul mare. La loro pratica è diventata piuttosto la materia stessa dello spettacolo: il vero tema di *Naveneva*, il suo motore e la sua proposta sono proprio l'esperienza del movimento dell'immaginario e della composizione. L'immaginario lavora per scomposizione e trasfigurazione di frammenti di corpi, di vissuti che, associati fra loro in maniera spesso inaspettata, non rappresentano qualcosa, ma producono articolazioni di senso.

Se in uno spettacolo gli elementi della scena vanno considerati come segni allora significa che essi non sono rappresentazioni univoche di un significato e la loro articolazione non è la rappresentazione di un senso già dato. I segni, componendosi e articolandosi fra di loro in maniera diversa producono nuove articolazioni di senso e si associano a una serie di significati altrettanto nuova. La fluttuazione dei segni innesca così un processo di trasformazione per cui nessun segno ha un solo significato, nessuna cosa ha una sola funzione e nessuna identità è univoca. La trasformazione è il processo che anima *Naveneva* e che coinvolge tutti i suoi elementi.

3. *Una trasformazione discontinua*

Il mare è una metafora della trasformazione; la sua superficie è instancabilmente increspata di onde che emergono, si trasformano e poi si dissolvono senza soluzione di continuità. La trasformazione in *Naveneva* opera invece spesso per salti

⁸ Javier Sáez Castán, Miguel Murugarren, *Bestiario universale del professor Revillod*, Logos, Modena 2010.

e discontinuità, per scomposizione e incastro di parti e di blocchi. Questo contrasto è stato esplicitamente cercato nelle fasi di preparazione dello spettacolo per formare un binomio fantastico più ampio e innescare un'ulteriore tensione: quella fra una qualità liquida anche del movimento e una qualità rigida, spigolosa. La scelta di lavorare sul mare "per contrasto", si potrebbe dire "a secco", ha trovato una prima e più evidente espressione nel lavoro con gli oggetti, prevalentemente di legno. Non si è cercato di portare sulla scena la liquidità del mare. Si è cercato piuttosto di avvicinare il mare indirettamente, attraverso l'uso degli oggetti tipici (solidi e, proprio in quanto tali, scomponibili in parti) che gli uomini hanno costruito per renderlo abitabile: un tavolo, una barca, un pontile, delle canne da pesca, delle mappe. Oltre a sortire gli effetti del binomio fantastico, questa scelta risponde anche di una caratteristica propria della dinamica dell'immaginazione umana: essa infatti procede spesso in maniera discontinua, a salti. Capita infatti che le intuizioni siano inaspettate, che alcune immagini rimangano fisse e inermi per molto tempo e che poi improvvisamente alcuni loro elementi si associno e producano una nuova articolazione di senso o una nuova suggestione. Nel vissuto, di cui l'immaginazione fa parte e a cui attinge in maniera misteriosa, non tutto si muove né si trasforma costantemente e contemporaneamente. Se così fosse il vissuto sarebbe indistintamente caotico. Si potrebbe dire piuttosto che nel vissuto ci siano dei coaguli di simboli, esperienze, convenzioni, parole e forme che in qualche modo lo orientano. Quando la trasformazione interviene su questi coaguli, anche a partire da una spinta caotica, essa può produrre il suo effetto solo se non li scioglie tutti in un fondo indistinto, ma, scuotendoli, crea invece delle nuove relazioni fra i loro frammenti e le loro nuove parti.

Ora si può specificare meglio quanto si è detto in apertura a proposito dell'esperienza che *Naveneva* evoca: essa è l'esperienza dell'immaginazione come trasformazione e della trasformazione come origine. L'origine e la trasformazione tuttavia non sono un fondo indistinto, da cui tutto ha origine e in cui tutto è destinato a confondersi. Esse non sono riducibili a un'immagine così univoca e omogenea, per quanto informe. L'origine, la trasformazione e l'immaginazione sono ben più misteriose e complesse, lavorano tra la forma e l'informe, tra senso e caos. È così che in *Naveneva* il mare non è più solo un fondo onnipresente, ma è piuttosto un segreto in movimento, una linfa che sgorga tra le forme e ne suscita la trasformazione per salti e discontinuità. In questo senso lo spettacolo evoca l'esperienza misteriosa dell'origine e del mare.

4. *Le coreografie*

Durante un giorno del primo periodo di prove, seguito al lavoro preliminare di progettazione, Silvia Bertocelli, la coreografa, ha creato un assolo che non era stato pensato né progettato ma soltanto danzato. Fermo sul posto il corpo, attraverso

le mani di Silvia appaiono animali, orecchini, correnti marine, inabissamenti, grida: un caleidoscopio marino danzato. Abbiamo sentito subito: «Questo è *Naveneva*». *Naveneva* era già tutto anche in una sua parte impreveduta e imprevedibile. C'era già uno specchio dentro allo spettacolo in cui si rifletteva, deformandosi, lo spettacolo stesso.

Ci siamo presto resi conto che lo spettacolo avrebbe davvero assunto una struttura non lineare, ma a strati, complicati gli uni negli altri e attraversati da risonanze e richiami. Si trattava allora anche per noi di scoprire le relazioni possibili fra i quadri, gli spazi e le immagini dello spettacolo che avevamo immaginato o che emergevano in sala prove. Nella composizione coreografica dei quadri si è cercato di innescare una certa estraneazione propria del binomio fantastico. Così le pulizie della nave non si fanno con le mani e con i piedi; all'osteria non si balla sul tavolo, ma si accompagna il tavolo a ballare; le canne da pesca non pescano pesci, ma raccolgono mappe.

È stato soprattutto nel lavoro sulle qualità di movimento dei personaggi che il “binomio fantastico” ha agito in profondità a livello coreografico. Si è cercato infatti di vedere come le qualità di movimento di ognuna delle due parti dei personaggi potessero interagire e comporsi assieme. Come si muove una piratessa che è anche una sirena? Come si compongono in una figura la qualità più greve della prima con la sinuosità della seconda? Questo lavoro di composizione risulta evidente nella figura del pesce pescatore. Nella sua partitura coreografica coesistono quattro qualità di movimento diverse. C'è infatti la liquidità del pesce, ma ci sono anche i suoi guizzi dolenti di quando viene pescato. Il pescatore invece alterna dei lanci decisi dell'amo a lunghe e pazienti attese immobili. Questa combinazione di qualità di movimento differenti e quasi opposte è stata una delle ricerche più accurate dal punto di vista coreografico.

5. *Le immagini*

Nel corso dello spettacolo si alternano quadri di azione e immagini. Quasi in ogni scena infatti succede qualcosa, viene compiuta un'azione. Ci sono dei momenti, però, in cui le azioni si sospendono in immagini. Esse interrompono la possibilità di uno sviluppo narrativo lineare delle scene, ma allo stesso tempo, offrono a queste ultime l'apertura verso un altro piano, sintetico ed evocativo, della composizione coreografica. Fonte di ispirazione per queste immagini sono stati alcuni quadri surrealisti di Magritte, come *L'invenzione collettiva* o *Il seduttore*, l'opera fotografica di Roberto Kusterle e alcune illustrazioni di Mark Ryden.

6. *Lo spazio e gli oggetti*

Lo spazio scenico non è uno spazio geometrico esteso e vuoto, ma è soprattutto uno spazio *intenso*. L'*intensità* dello spazio è creata dalle relazioni che si formano fra

gli elementi presenti sulla scena, visibili, invisibili, materiali o dinamici che siano. In questo spazio gli oggetti non sono solo un decoro, ma sono elementi che partecipano all'*intensità* stessa dello spazio. Se *Naveneva* è un gioco di composizione, scomposizione e trasformazione, esso coinvolge anche la scenografia e gli oggetti stessi. Gli oggetti e la scenografia in *Naveneva* assumono una funzione coreografica e drammaturgica essenziale per dare forma a un mondo pieno di doppifondi e sorprese.

Nel corso dello spettacolo gli oggetti diventano qualcos'altro da quello che sono. Questa trasformazione avviene almeno su due piani: sul piano dell'immagine e sul piano dell'*azione*. Gli oggetti suggeriscono immagini diverse da quelle che sono soliti offrire, ma sono anche *usati* in maniera diversa rispetto al loro utilizzo più proprio. Così un tavolo ad esempio è un tavolo, ma anche un cannone, il banco di un'osteria, una zattera, dei rami di ciliegio sono delle canne da pesca, ma anche delle ali e una scarpa è anche una lampada. Gli oggetti di scena sono stati realizzati da Antonio Panzuto.

7. *I personaggi doppi*

I personaggi che popolano *Naveneva* sono tre: il capitano-gabbiano, la piratessa-sirena e il pesce-pescatore. Ognuno di loro è una composizione di altre due figure e sviluppa un rapporto differente fra le sue metà. Il capitano-gabbiano si muove a partire dall'intensificazione di un carattere comune alle sue due parti: il volo è un'intensificazione dell'idea di sconfinamento e libertà che la navigazione porta con sé. La piratessa-sirena sembra tenere insieme due versanti opposti della fascinazione, che da una parte ammalia e dall'altra irrompe all'improvviso. Il pesce-pescatore assume su di sé la dialettica inesauribile della contraddizione. Anche la loro costruzione sulla scena avviene in tre modi differenti. Il capitano-gabbiano è già composto alla sua prima apparizione e le sue due metà trovano espressione organicamente nel movimento di questa figura. La piratessa-sirena invece si compone solamente dopo essere apparsa una volta come piratessa e una volta come sirena. Il pesce-pescatore viene proprio costruito in scena dagli altri due mozzi. La sua contraddizione interna in seguito si propaga tanto da coinvolgere tutti i mozzi trasformati in pesci.

8. *I costumi*

I costumi dello spettacolo sono stati realizzati da Lucia Lapolla. Anche il suo lavoro si è inserito nella logica della trasformazione e della composizione di *Naveneva*. Partendo dalla base quasi neutra delle divise dei mozzi, ogni personaggio indossa i propri costumi caratterizzanti per aggiunta, sottrazione o sostituzione. A vederli

da vicino, e soprattutto a indossarli, anche i costumi rivelano l'aspetto di minuziosi ingranaggi.

9. *Le musiche e i testi*

Nel gioco compositivo di *Naveneva* è stato coinvolto anche il linguaggio, in quanto motore essenziale dell'immaginario. Ci siamo affidati alla forza evocativa e incantatoria delle sue qualità ritmiche e sonore. Abbiamo cominciato a giocare con le parole fin dalla scelta del titolo. Cercavamo una parola, un nome che partecipasse anch'esso al gioco di ciò che avrebbe dovuto indicare. Abbiamo trovato *Naveneva*: un nome e il suo anagramma assieme. Questa parola ha suscitato fin da subito diverse associazioni. La costumista ad esempio ha pensato immediatamente a un mare del nord, immaginando per i mozzi dei costumi chiari, dotati di giacche e berretti. Lo scenografo in relazione alla parola *Naveneva* ha proposto l'idea di lavorare su un tappeto da danza bianco; idea che poi è virata verso l'adozione di un fondale bianco. In seguito abbiamo scritto delle filastrocche con tutte le parole che si potevano ricavare a partire dalle lettere del titolo. La filastrocca avrebbe dovuto insistere ritmicamente sul suono delle lettere del titolo. Ecco il testo delle prime due strofe:

*Na' veniva e volava velando
nel vento, volendo.*

*Vivendo vagava
virando veloce.*

Leva la vela, vale la leva, lava la vela, vela la lava.

Na' veniva e vedeva a levante

*sul viso diviso
vibrante di gocce*

velato il vestito.

Lava la vela, vale la leva, vela di lino, luna di lana.

Come si può immaginare, la «luna di lana» è stata una sorpresa anche per noi: relativamente eccentrica rispetto allo stringente procedimento compositivo, la «luna di lana» è apparsa tuttavia proprio attraverso variazioni e composizioni successive delle sillabe. Non è un caso forse che ad alcuni bambini di una scuola primaria, che hanno visto lo spettacolo, sia rimasta impressa proprio questa espressione, che funziona come un'eccezione illuminante dello stretto lavoro delle sillabe dei versi precedenti. Queste filastrocche sono diventate poi dei canti o il coro dei mozzi. Ed è stato attraverso il canto, quasi recitativo, che anche le parole hanno trovato il loro accesso dentro *Naveneva*.

10. *Il pubblico*

Lo spettacolo è stato presentato a classi di bambini della scuola primaria e a classi di adolescenti della scuola secondaria. In entrambi i casi ha riscontrato una grande attenzione. Gli incontri con gli studenti, che sono seguiti agli spettacoli, sono stati molto vivaci, molte sono state le domande, le intuizioni e le curiosità. Ci siamo accorti che, anche se a livelli diversi, lo spettacolo riusciva a toccare la sensibilità degli studenti dei diversi ordini di scuola. Con alcune classi del Liceo Coreutico di Trento abbiamo tenuto un laboratorio che anticipava la visione dello spettacolo. Il lavoro proposto è stato un lavoro di composizione a partire dalle qualità di movimento ricavate da alcuni elementi dello spettacolo, come l'acqua, il legno e il volo, da contaminare e associare le une con le altre come in un binomio fantastico. Crediamo che, se ci capitasse nuovamente di poter proporre un'attività di laboratorio legata a *Naveneva*, sarebbe davvero propizio svolgerla prima che gli studenti vedano lo spettacolo. Loro potrebbero infatti riconoscere nello spettacolo uno degli infiniti esiti possibili di quel lavoro che conoscerebbero già per averlo praticato almeno un po'. Nonostante sia uno spettacolo esplicitamente pensato per i ragazzi *Naveneva* è stato apprezzato anche da un pubblico adulto che, accettando il carattere piuttosto marcato di alcune figurazioni, rivolte soprattutto al pubblico infantile, ha saputo cogliere la complessità e l'accuratezza del lavoro e lasciarsi trasportare dalla sua magia. Nella convinzione che il lavoro dell'immaginario, l'articolazione e l'invenzione di linguaggi sia un'esperienza di libertà, il migliore auspicio di *Naveneva* è quello di diventare per il suo pubblico il preludio di nuovi giochi di creazione e di nuove articolazioni di senso.

Naveneva

Creato e danzato da Silvia Bertoncelli, Chiara Guglielmi, Paolo Ottoboni

Regia Silvia Bertoncelli

Scenografia Antonio Panzuto

Costumi Lucia Lapolla

Musiche originali Paolo Ottoboni

Una produzione Naturalis Labor con MIBAC/Regione Veneto/Arco Danza/Comune di Vicenza.

Silvia Bertoncelli si forma in danza classica e contemporanea a Verona, Bruxelles, Parigi. Prosegue poi gli studi di danza contemporanea all'Accademia Isola Danza di Venezia diretta da Carolyn Carlson. Danza in varie compagnie: *Compagnia Naturalis Labor*, *Ersiliadanza*, *Compagnia Arearea*, *Compagnia Lubbert Das*, *Cie Blicke* (Francia), *Compagnia Abbondanza Bertoni*, *Cie Lanabel* (Francia). Dal 2010 inizia a danzare per il coreografo portoghese Rui Horta, diventandone l'assistente. Partecipa alla produzione *The Tears of Saladin*; è danzatrice solista in *Danza prepa-*

rata, sulla musica delle *Sonatas and Interludes for prepared piano* di John Cage, eseguita da Rolf Hind; danza nello spettacolo *Multiplex*. Parallelamente al lavoro di interprete, dal 2003 intraprende un percorso compositivo proprio firmando le coreografie degli spettacoli *Hansel&Gretel* (2003), *La coda dell'occhio* (2006), *Chicken* (2007), *Paper-Wall* (2008), *'30 Watt* (2012), *Naveneva* (2013).

Chiara Guglielmi si forma a Brindisi, studiando la tecnica Vaganova con Antonella di Lecce, e alla Princesse Grace Academy a Montecarlo. Ha seguito laboratori con numerosi coreografi, tra cui Michele Abbondanza, Antonella Bertoni, Fabrizio Monteverde, Raduchiuca e Ivan Wolf. Dal 1996 al 1998 frequenta il programma di educazione professionale della Compagnia Renato Greco e Aterballetto sotto la direzione di Amedeo Amodio. Ha lavorato con la compagnia *Aterballetto*, *Compagnia Elleboro*, *Compagnia Daniela Malusardi*, *Esiliadanza*, *Naturalis Labor* e *Artemis Danza* di Monica Casadei, di cui è stata anche assistente. Ha creato il solo *Mandarino Viola*, vincitore nel 2009 del secondo premio Corti in danza al Festival Insoliti di Torino. Dal 2006 collabora come danzatrice e assistente con la *Compagnia Zerogrammi*.

Maria Lucia Lapolla lavora da oltre vent'anni nel campo dello spettacolo in qualità di costumista e scenografa, dopo una formazione presso l'Accademia di B.B. A.A. (Belle Arti) spaziando tra produzioni operistico-liriche, tra i linguaggi più sperimentali del teatro di ricerca e della danza e incursioni nel cinema e nella moda. Firma i suoi lavori usando anche gli pseudonimi di Lapi-lou e Lou Antinori. Il suo "segno" è una visione onirica del visivo che ha tracce nel passato ma che si "stravolge" in una creatività assolutamente contemporanea.

Antonio Panzuto è pittore, scenografo, scultore; un artista della scena che sfugge alle etichette con sorridente discrezione. Le sue macchine teatrali sono abitate da oggetti e figure azionate a vista tramite grovigli di fili: mescolando legni e metalli, corde e tessuti, produce visioni secondo i segreti dettami di una drammaturgia pittorica che procede per affinità e corrispondenze più che per nessi logici o narrativi.

Questa sedia è un cavallo

Riflessioni sulla relazione tra la cura di sé e l'atto di creazione

Benedetto Sicca

1. *L'ibrido*

Venerdì 3 gennaio 1947.

Pablo Picasso,

Ho cinquant'anni. Abito a Ivry. Ho passato nove anni di internamento, di sottoalimentazione e di fame, complicati da tre anni in isolamento, con sequestro, molestie, celle di rigore, camicie di forza, e cinque mesi di avvelenamento sistematico all'acido prussico e al cianuro di potassio, cui si sono aggiunti a Rodez due anni di elettroschocs, punteggiati da cinquanta coma, ho nella schiena le cicatrici di due coltellate, e le terribili conseguenze di un colpo di sbarra da ferro che a Dublino, nel settembre del 1937, mi ha spaccato in due la colonna vertebrale – per dire che in queste condizioni ho difficoltà a trascinarci e che non è molto gentile avermi indotto a trainare cinque volte il mio corpo a Ivry alla rue des Grands Augustins, e in pura perdita. Può darsi che le mie poesie non la interessino, che non le consideri degne di uno sforzo, ma bisognava almeno dirmelo.

L'ora è grave Pablo Picasso.

I libri, gli scritti, le tele, l'arte non sono niente; quello che giudica un uomo la sua vita e non l'opera, e che cos'è l'opera se non il grido di una vita.

La coscienza d'odio che guida tutto ha molti modi di tenere gli uomini che a tratti hanno creduto di voler farsi forza per far saltare la bestialità. E non tocca ai rari uomini che si sono pensati nemici nati della malizia fare il gioco del fascismo eterno di dio. Antonin Artaud.¹

Ogni atto creativo che ha per oggetto un'opera d'arte è *poggiato* su un pensiero, ma è plasmato nella *materia*: la pietra dello scultore, o nel caso del teatro lo spazio e il tempo (di cui il teatro è una funzione), il corpo e la voce degli attori.

Questo scritto, viceversa, è un atto creativo *poggiato* sulla materia e plasmato nel *pensiero*: ha per oggetto una speculazione teorica.

L'incontro con la materia contiene inevitabilmente degli incidenti: intermittenze del processo creativo non previste e non prevedibili, ma utili, che ne indirizzano il divenire, aiutando l'indagine e rendendo il risultato una *sorpresa* anche per l'autore.

¹ Le lettere di Artaud, conservate negli archivi del Musée Picasso di Parigi, sono apparse in «Europe», 873-874, 2002, pp. 39-43.

Incidenti sono anche il luogo in cui mi trovo, per scelta o per caso; il cibo o le bevande che ho o non ho introdotto nel mio corpo; gli odori che mi circondano, la presenza o l'assenza del mio compagno; il timore o la serenità rispetto alle mie relazioni affettive e familiari; tutto guida la mia composizione. Nel caso di questo scritto, una composizione che cerca di indagare il meccanismo di condizionamento della composizione.

Ciò che può accadere in una creazione è che l'insieme degli *incidenti spingano* la *materia* a fare una *fuga in avanti* oltre le intenzioni dell'artista;

Questo per me, in quanto drammaturgo e regista, è sempre un auspicio. Mi pongo *in ascolto* di cosa accade; parto con alcune idee, alcune visioni, spesso brandelli di scrittura o nuclei di narrazione e comincio a *lasciar accadere* che l'opera si componga.

In questo modo sono *mezzo* del mio processo creativo e ciò necessita di una continua presa di coscienza del divenire dei processi e di una *manutenzione della memoria*, che è tanto diario su cui leggere, quanto pagina bianca su cui continuare a scrivere.

Questa *manutenzione* è la cura di sé.

2. La cura di sé

La *cura di sé* è alla base del mio processo di creazione. Ma è anche un obiettivo distante. Questo è un paradosso: il mio lavoro è creare; a volte so cosa dovrei fare per essere nelle condizioni migliori per farlo; non lo faccio perché continuamente distratto da altro e, nonostante questo, continuo a creare.

Come creo? Come scrivo? Come dirigo gli attori con cui lavoro?

Creo raccontando il modo *deforme* in cui vedo il mondo. Devo, attraverso il mio corpo, dalle dita che battono sulla tastiera ai movimenti che provo con gli attori, veicolare un mondo interiore al pubblico e alle altre persone con cui collaboro.

Lavoro affinché la deformità enorme del mondo così come mi appare possa trovare nella sua trasposizione, nel suo passare da visione ad atto, una dimensione *armonica*.

Questo è uno dei miei principali obiettivi *spirituali*: attraverso il mio sguardo deformante, frammentare il mondo in *tessere riflettenti* nelle quali il mondo possa ri-specchiarsi e ri-conoscersi; creare un *racconto* di ciò che vedo, che attraverso *lo sguardo* viene *smembrato* e attraverso *la tecnica* ricomposto.

È un lavoro, talvolta molto lungo e spesso doloroso, necessario per conoscere e per tentare di svelare ciò che il mondo mi nasconde..

Lo sguardo deformante è uno sguardo necessariamente dispercettivo e pertanto raccoglie più una *visione* che non una *fotografia* della realtà. Tale sguardo non è selettivo.

Praticare lo sguardo deformante coinvolge ogni aspetto del quotidiano, ed è un'attività continua e dominante in ogni relazione, sia con gli oggetti che con le persone. Ne deriva un senso di solitudine devastante ma utile a guidare le direzioni della creazione. Non importa se io stia al computer, in teatro con gli attori a provare o in un viaggio con il mio compagno: il senso di solitudine non scompare.

Mi sembra che ogni volta che affronto la scrittura di uno spettacolo io stia cercando di creare un qualche senso tra elementi distanti e ineffabili. E credo che l'unico modo affinché evochino un senso agli altri sia riconnetterli a qualcosa di significativo per me stesso.

Questa speranza di condivisione muove dall'ambizione di trovare una forma al mio sguardo, ed è, forse, l'unica via per alleviare il senso di solitudine.

Nell'atto di conoscere esiste una implicita capacità di lasciare emergere il proprio lato inconsapevole.

La dialettica tra il mio lato inconsapevole e le cose produce lo sguardo sul mondo, la cui messa a fuoco, sempre dinamica, richiede l'accurata dedizione dell'artigiano. La composizione mi permette di tenermi in vita senza suicidarmi nelle cose che osservo. E il bilico in cui mi trovo è uno spazio di solitudine che cerco di accogliere e integrare come necessità dell'atto di creazione.

In un'intervista rilasciata in occasione dell'installazione della Biennale Arte di Venezia dal titolo *Prenditi cura di te* Sophie Calle dichiara: «Ho chiesto a 107 donne, scelte in base al loro mestiere, di interpretare questa lettera da un'angolazione professionale. Analizzarla, commentarla, recitarla, danzarla, cantarla. Esaurirla. Capire al posto mio. Rispondere per me. Un modo di prendere tempo per rompere. Prendermi cura di me.»

Sophie Calle, artista francese contemporanea concettuale e narrativa, ha posto in primo piano questo bilico, a partire da una email ricevuta, nella quale leggeva la conclusione della sua relazione sentimentale. Ribaltando la prospettiva, ha messo un suo *momento privato*² al centro di un atto di creazione collettiva. La Calle veniva liquidata con l'espressione "abbia cura di sé". Ha preso in parola quel commiato e lo ha trasformato in un *fatto artistico*.

Questo non le ha restituito l'amante perduto, ma l'ha spinto ad un atto di conoscenza, cofondando un'opera con il *mondo*.

Il mondo (l'uomo che la stava abbandonando via email) aveva *provocato* la Calle; La Calle ha *invocato* l'aiuto del mondo in nome della *cura di sé*.

Qualcosa di simile credo mi succeda in ogni composizione. Che mi piaccia o meno, la scrittura e la regia, la drammaturgia insomma, diviene una richiesta di considerazione delle proprie ferite da parte del mondo. Questo atto ha in sé l'ambizione di *farsi esperienza* anche per gli altri.

² Cfr. anche Lee Strasberg, *Il sogno di una passione*, Ubulibri, Milano, 2005.

Il modo in cui penso alla drammaturgia ha a che fare con la *metamorfosi*, nel senso di morte e rinascita. La morte richiede l'elaborazione di un lutto. La drammaturgia è questa elaborazione, alla quale invito i *testimoni* (i pubblici) e della quale mi assumo l'onere.

È per questo che non considero la drammaturgia legata solo alla scrittura, ma che la scrittura possa essere *un grado* dell'azione drammaturgica, che in alcune occasioni può coincidere con la scrittura di un testo, ma in altre può avere a che fare con la (ri)lettura del testo di un altro autore, ovvero con la composizione attraverso il linguaggio del corpo in scena.

Considero *Idiots Lab* il mio lavoro più esposto da questo punto di vista. È il lavoro in cui per la prima volta uno dei performer iniziava a parlare con il pubblico dicendo: «Bonjour, je m'appelle Benedetto Sicca». ³ Le parole che seguivano non erano e non sono il mio pensiero, ma l'intero spettacolo con le sue contraddizioni, era piuttosto l'oggetto dei miei dubbi.

L'*invocazione* del pubblico è alla base dell'atto drammaturgico. Ha come corollario una dialettica: la chiamata ad agire tra me ed il mondo. Tuttavia, lo spazio e il tempo della creazione, la cui *densità* non è lineare, mi lasciano a oscillare tra urgenza e solitudine, in una ricerca continua di autocoscienza, sostenibile soltanto attraverso la *cura di sé*.

3. *Il compromesso sostenibile*

Chi paga la mia creazione? Come si fa a sostenere la diffusione del mio lavoro? Che peso hanno questi quesiti nel processo di creazione?

Poniamo, per esempio, che io abbia un'idea e che voglia organizzare la mia visione in un atto creativo.

Comincio a raccogliere frammenti di testo, che penso saranno parte della prossima *pièce* che scriverò; ovvero comincio ad avere suggestioni, talvolta sensazioni, su come intendo realizzare un delicato nodo della mia prossima regia.

Ciò non avviene in ordine cronologico, le cose non accadono una alla volta, ma sono composte in sincronia; ogni esperienza creativa matura secondo i suoi modi, in progressione, ma non lineare.

Vi è però un momento in cui è necessario avere lo spazio, il tempo e i soldi per trasformare quella visione in un'opera. Per esempio, quando scrivo devo avere tempo, ma anche il denaro per mangiare, per viaggiare e vedere dove vanno gli altri artisti.

Oltre al tempo, quando si prova l'allestimento, bisogna pagare i collaboratori, gli

³ Allo stesso modo iniziava la performance di Romeo Castellucci nell'*Inferno* messo in scena ad Avignone, chiuso in una sorta di corazza di protezione che lo avvolgeva. In quel caso, a seguire entravano in scena alcuni Rotweiler che lo sbranavano.

attori, i materiali per la messa in scena. Devo continuamente confrontare la mia visione con un vincolo di bilancio, e mi chiedo sempre se questo ha una influenza sull'opera, in che modo finisce per interferire *a monte* sul flusso creativo.

Il sistema economico in cui agisco vede produzione e creazione come due monadi contrapposte. In tale sistema bisogna *lavorare per poter lavorare*.

Come dicevo, lo spazio ed il tempo della creazione sono continui e contigui a quelli dell'organizzazione del lavoro. È escluso che si possa avere un *tempo della creazione puro* distinto dal tempo dell'organizzazione o della produzione. Non credo che ciò sia necessariamente negativo ma ritengo doveroso interrogarmi sulle interferenze che un certo tipo di attività hanno sulla creazione/ideazione e sulla creazione/composizione.

Nell'organizzazione del mio lavoro, nell'individuare strategie di crescita professionale e nella condivisione con altri di sistemi associativi che rendano il più possibile efficienti le poche risorse disponibili, sono obbligato a dialogare con tale impianto nei tempi e nei modi a cui il sistema mi obbliga.

In generale ritengo che il sistema della produzione italiano sia caratterizzato da due accentramenti di potere tra due diverse sponde. Da una parte ci sono “poli, per così dire, commerciali,” che fanno capo a produttori che in quanto privati vogliono garantirsi un guadagno fondato che poggi sull'attrattività del prodotto al di fuori di ogni ragionevole dubbio, riferendosi a gusti consolidati soprattutto attraverso il sistema della pubblicità. Dall'altra c'è il polo semi-pubblico, che, invece, dovrebbe avere la vocazione a offrire il massimo ritorno possibile su un investimento condotto – per definizione – negli interessi della collettività (coinvolta attraverso il prelievo fiscale). In questo secondo polo dovrebbe risiedere l'urgenza di un “investimento” in identità e senso (anche di medio lungo periodo), che contiene una quota di rischio. Questo investimento a rischio rappresenta un “bene comune” (alla stregua dell'acqua, dell'aria) e dovrebbe motivare il sostegno a ciò che di innovativo un artista può prospettare. Tuttavia l'ingresso in questo secondo polo presenta pesanti barriere per chi non può (ancora) garantire a priori un guadagno economico. Il secondo polo “rischia” solo su chi ha una qualche prospettiva nel primo. E ciò crea il paradosso secondo il quale le (poche) risorse disponibili vengono destinate a chi meno ne avrebbe bisogno, ovvero a chi è meno orientato a quel “bene comune” di cui abbiamo detto. Coerente con questo quadro è la politica degli scambi, che, a sua volta, alimenta un certo tipo di conservatorismo culturale borghese che guida le scelte non solo dei Teatri Stabili, ma anche degli Stabili d'Innovazione, che riproducono una nuova convenzionalità, confondendo l'apparenza della ricerca con la costituzione di canoni estetici facilmente riconoscibili nell'ambito di una contemporaneità artistica di consumo.

Tra questi due poli esiste poi una generazione di artisti che, nelle forme di associazionismo e di messa in rete, perseguono una maggiore indipendenza e libertà nei tempi e nei modi della creazione.

Io sono trasversalmente connesso a questi tre *mondi* attraverso diverse reti di relazioni legati a diversi *skills* del mio percorso professionale.

Ma anche questa trasversalità richiede, di nuovo, tanto tempo e questo tempo incide sui processi creativi. Non posso controllare a pieno questa incidenza, ma una certa consapevolezza dei compromessi necessari corrispondono alla *conoscenza delle interferenze mnemoniche*. La memoria non è neutra, mai. Va curata con azioni e omissioni. Anche questo è parte della *cura di sé*.

4. *Le interferenze mnemoniche*

La materia di cui si compone un'opera, è insieme una *promanazione* e un *passaggio attraverso* la memoria dell'artista. La memoria muta in maniera complessa in funzione degli influssi di tutte le *esperienze* sia pratiche, che affettive e percettive.

E la buona condizione nell'anima non si acquista con l'apprendimento e con la cura, che sono movimenti, e si mantiene e diventa migliore, mentre con la placidità che è assenza di apprendimento e di cura, non impara nulla e dimentica anche quello che impara? ⁴

Come l'attività, anche l'inattività del pensiero e del corpo produce conseguenze. Ogni attività può assumere il carattere di abitudine o rimanere sporadica, a seconda della frequenza con cui viene ripetuta. Ogni attività può incidere in maniera diversa a seconda del momento e della esposizione che si ha rispetto a un determinato accidente. Il grado di abitudinarietà e ripetitività di una determinata attività può creare nella memoria degli *automatismi*.

Ciascuno, almeno una volta, ha provato come si sono modificati i propri comportamenti o la qualità dei propri movimenti dopo aver iniziato un'attività sportiva: ci si ritrova a camminare o a sedersi in maniera diversa.

Quando da attore ho studiato il metodo Biomeccanico, il cui training contiene un'alta dose di acrobatica, salti e cadute, mi è capitato di fare una brutta caduta mentre ero in motorino e di non farmi nulla. Il mio corpo si era allenato a cadere.

La nostra vita quotidiana, così come quella artistica, contiene automatismi che, in quanto tali tendono a sparire dalla nostra percezione. Ci appaiono chiari solo quando un evento straordinario li attiva (ad esempio, cadere dal motorino). Ma sono energie vive nella memoria e condizionano i nostri comportamenti.

Avere cura di sé, per un artista, vuol dire anche conoscere i meccanismi di formazione degli automatismi e, ove necessario, modificare i propri comportamenti per indirizzare le proprie attività verso le migliori condizioni in cui poter creare.

⁴ Platone, *Teeteto, o Sulla Scienza*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 36.

Passare ogni giorno lo stesso numero di ore a compiere la stessa azione, (per es. rispondere alle email) vivere quotidianamente un certo tipo di preoccupazioni (per es. doversi accertare di avere i soldi per fare la spesa), diventa parte integrante dell'urgenza o dell'ossessione. Non è detto che ci si debba *difendere* dal proprio quotidiano o che certe attività influiscano negativamente su un processo di creazione, e altre positivamente. Ma se le stesse ore sono spese per camminare all'aria aperta, visitare una mostra di arte contemporanea o leggere un saggio di filosofia, il tipo di input che la memoria riceve è certamente diverso. Inoltre, indipendentemente dalla natura che ha, ogni automatismo, in quanto tale, è un modo per economizzare le proprie energie. Credo che l'automatismo del pensiero, possa essere facilmente confuso con l'intuito, ma mentre l'intuito è una risorsa fondamentale nella creazione, l'automatismo è un anestetico della propria potenza creativa.

D'altronde, anche questo lavoro di auto-osservazione continua richiede un certo impegno e un certo tempo, e ha insito il rischio di un eccesso di concentrazione su se stessi, di distogliere lo sguardo dal mondo e di porlo sul proprio ombelico. Ma è un rischio che devo correre per mantenere consapevolezza di me e per mettermi continuamente in discussione senza il riparo di ciò che mi viene automatico o, detto in altre parole, di quello che so già fare.

In tal senso, il teatro, attutisce questo rischio e mi soccorre da un'auto-attorialità auto-referenziale, poiché mi pone in continuazione nella necessità di confrontarmi con le tante altre persone con cui lavoro. Il teatro, infatti, è una pratica collettiva in cui bisogna confrontare il proprio pensiero e la propria motivazione con quella degli altri, e insieme agli altri proiettarne una sintesi nell'incontro con il pubblico.

Io sono sempre in lotta tra l'automatismo e il desiderio di cambiare; tra la consapevolezza di comporre *sempre la stessa opera* e la frustrazione di una irraggiungibile autocoscienza: una speciale inquietudine.

6. *Il condizionamento esistenziale*

Costruire una vera consapevolezza sulla qualità del *tempo della creazione* equivale a vincere la mia più ardua sfida politica ed economica, ben più gravosa di quella della creazione in sé o di quella di riuscire a *vendere* lo spettacolo.

Questa consapevolezza e non il consenso del momento, mi permettono una proiezione di me nel futuro e la possibilità di riconoscermi come autore di un'opera che duri quanto la mia vita e non per il tempo del prossimo testo o della prossima produzione.

Questa consapevolezza mi permetterà di comprendere la mia opera e di correggere gli errori reiterati: è agendo sui meccanismi induttivi dei comportamenti che si può cercare di essere presenti a se stessi durante la creazione.

Io mi sono trovato a scrivere in condizioni molto diverse; a posteriori credo di

aver scelto, non so quanto consapevolmente, la condizione ideale per me in quel momento per realizzare proprio quel testo.

Ho *chiuso* il testo di *Frateme* in una torre saracena sul mare, da solo; ho scritto *Il silenzio dei cassetti* nelle biblioteche pubbliche di Roma; *Quella scimmietta di mio figlio*, nei camerini di una lunga tournée di uno spettacolo in cui recitavo come attore. Ho scritto *Ma come mi aggiro in mezzo alla folla* registrando appunti su un registratore digitale, per le strade di Roma e nelle colline umbre durante un corso di perfezionamento per attori diretto da Luca Ronconi.

Come potrei mai pensare che il luogo dove ho scritto questi testi non mi abbia influenzato? Che il tufo e il silenzio della torre non c'entri con *Frateme*, o che le facce dei mie vicini di tavolo e il brusio della biblioteca non abbia influito sulle battute de *Il silenzio dei cassetti*. O ancora che l'andamento delle repliche o la temperatura del camerino, così come l'umore del mio compagno di camerino non abbia condizionato *Quella scimmietta di mio figlio*. E che le dinamiche competitive, talvolta crudeli, instaurate nell'ambito del corso di Ronconi non abbiano un riflesso sui capitoli di *Come mi aggiro in mezzo alla folla*.

Provo a citare due esperienze di studio e lavoro durante le quali ho ricavato il tempo per riflettere sui meccanismi compositivi di due grandi artisti e tento un esercizio di fantasia per immaginare le loro esistenze e le conseguenze sul loro lavoro di creazione. Luca Ronconi, e Chiara Guidi, co-fondatrice e anima della Societas Raffaello Sanzio.

Da un lato un omosessuale che ha sempre vissuto da solo senza intrecciare alcuna relazione familiare stabile, con pochi amici e nessun affetto pubblico; dall'altro una donna con quattro figli e un marito a sua volta artista con cui dopo anni di condivisione sia artistica che domestica ha dovuto ritrovare un equilibrio conseguente alla separazione affettiva, pur proseguendo la condivisione artistica e professionale.

Ciascuna delle due situazioni non ha avuto alcuna incidenza sulla *grandezza* delle loro opere o sulla complessità del percorso artistico, ma il silenzio della collina, da un lato, e il pianto dei neonati dall'altro, si depositeranno nella memoria di entrambi indirizzandone la *visione del mondo*. Lo stato di benessere, il riallineamento dell'asse, la *stimmung*,⁵ che ogni artista sfiora e contestualmente perde nell'atto di creazione, potranno avere una consistenza tanto identica nella *propria esplosione sensoriale* quanto diversa nella loro composizione materiale.

Credo di provare qualcosa di simile a questo allineamento ogni volta che metto piede in un teatro. Per me, condividere un processo creativo con altri artisti per *costruire* uno spettacolo è una sensazione inspiegabilmente appagante, in grado di azzerare lo scorrere del tempo e di escludere qualsiasi preoccupazione esterna a quell'atto di creazione. Mi immette in uno scenario assoluto, in ciò che definisco *il*

⁵ Cfr. Leo Spitzer, *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 2009..

posto giusto. Le caratteristiche di questo *posto* dipendono da me, in quanto regista. Ho l'onere di condizionare lo spazio e il tempo di altri individui. Tale onere, ove mal sopportato, può trasformare un potenziale convivio creativo in un luogo di *morte della creazione*.

Il *tipo* di relazioni che il regista coltiva all'interno del gruppo di lavoro, il suo atteggiamento, la qualità dell'ascolto, il tono di voce usato nei momenti di difficoltà e l'autenticità dello scambio con gli altri artisti, sono pesantemente influenzati dalle proprie esperienze esistenziali. Le sue *risposte* diventano un *esempio* di relazioni che, anche in misura del proprio carisma, costituirà un *modello* all'interno della *compagnia*. Anche in questo modo scrivo lo spettacolo.

L'elemento di condivisione della creazione teatrale rende molto peculiare il livello di *contaminazione esistenziale* di quella *comunità*, foss'anche una compagine che si scioglierà dopo pochi mesi. La dimensione *ludica* del teatro, sostiene un tipo di *apertura* da parte degli attori/performer che è più simile a quella dell'infante che a quella di un *bravo lavoratore disponibile*. Ciò rende gli attori una *fragile potenza in atto* e dà al regista un potere di condizionamento, che deve essere gestito con la massima prudenza e *delicatezza*, e nella massima consapevolezza di sé.

Nel *condizionamento della memoria di gruppo* l'autore scrive anche mediante le relazioni (sociali, economiche, organizzative, erotiche). Come potrei orientarmi in questo ruolo senza interrogarmi in continuazione sulle persone e sulle cose che condizionano me? Anche questo è cura di sé.

A volte non ho chiaro se la vita sia un ostacolo o un pilastro della mia creazione. Senza la conoscenza di me, non potrei conoscere il mondo e per questo la conoscenza di me rappresenta il primo passo della cura di sé. Deve esserlo.

7. *La vanità*

La cura di sé riguarda la mente e il corpo. Eppure a volte ho pensato che un corpo sofferente sia il miglior mezzo per creare e mi sono lasciato andare a condizioni molto precarie quando ho sentito che fossero *funzionali* alla creazione. Ma la cura prevede anche la coscienza.

In *Idiots Lab*, al personaggio che dice «Je m'appelle Benedetto Sicca» insegno alcune dense parole tratte dal testo *La caduta del tempo* di E. M. Cioran.

Quali che siano i suoi meriti, una persona sana delude sempre. Non possiede l'esperienza del terribile, che, sola, conferisce un certo spessore ai nostri discorsi. Bonjour, je m'appelle Benedetto Sicca. We are here to prove a pure glow of hapiness. We try to do something purely out of love. Qui cerchiamo di oltrepassare il confine fra protezione sociale e malattia. La salute è uno stato di perfezione insignificante, di impermeabilità alla morte; di distruzione a sé e al mondo. La salute non è un diritto, la salute è un accidente, la vita è un accidente; l'individuo è accidente di un accidente. Ma fin che si sta bene non si esiste. Più esattamente non si sa di esistere. Un uomo che ha sofferto è un

uomo segnato. Il dolore dà coerenza alle nostre sensazioni e unità al nostro io e resta, una volta abolite le nostre certezze. Oltre ai mali che subiamo, che si abbattono su di noi e ai quali più o meno ci adattiamo, ve ne sono altri che ci auguriamo: una sete insistente li evoca, come se avessimo paura che, cessando di soffrire non rimanesse più nulla cui aggrapparci. Il fatto è che il dolore, circoscritto, nemico del vago, è sempre carico di senso – per quanto negativo esso sia – mentre il vuoto, troppo vasto, non può contenerne alcuno.⁶

Mi chiedo se gli spettatori abbiano bisogno di senso, e ricordo Romeo Castellucci sostenere di no, Luca Ronconi costruirci ogni strategia registica; Bob Wilson rispondere affermativamente ma nello stesso tempo non considerarlo il compito della drammaturgia e della regia.

Quello che è certo è che tutti e tre hanno fatto del corpo l'oggetto della risposta a questa domanda.

In *Idiots Lab*, ho cercato di costruire una drammaturgia sulla potenza del dolore della carne che rende diversi. Ho cercato di spingere alle estreme conseguenze la mia paura di essere diverso e di essere malato. Ho reso questa paura struttura della drammaturgia e sono arrivato a confondere talmente il piano della realtà con quello della finzione, che da un certo punto in poi i performer hanno iniziato a ritenere che il personaggio che diceva “Je m'appelle Benedetto Sicca” fossi io e che le *torture* che perpetuava nei loro confronti per fiction, fossero torture che io avevo deciso di perpetuare nei loro confronti, e non un modo per esorcizzare il mio ruolo di *potere*.

In tutto questo processo ho messo sul corpo dei performer tic, paure e tensioni corrispondenti al mio terrore di rimanere schiavo di altrettanti sintomi.

Non saprei descrivere, nemmeno a posteriori, come mi sono sentito durante questa lunga esperienza di creazione, ma so che mi è servita per affrontare un passaggio cruciale della mia via affettiva. Ho nominato e accettato che la malattia del corpo e delle relazioni è presente nel quotidiano anche se non è ospedalizzata.

In parole povere, oggi posso dire che grazie a *Idiots Lab* ho chiuso una lunga relazione trascinata con un uomo a cui ho voluto molto bene, ma che aveva reso impossibile a me (e al mio corpo) di vivere in pienezza e in libertà.

Ecco: un'esperienza di creazione, di scrittura di regia, in una parola, di drammaturgia, ha modificato la mia vita; e la mia vita, mutata, ha condizionato l'esito dello spettacolo.

Accettare e focalizzare un fenomeno simile equivale a trovare, attraverso la disciplina e il sacrificio, un bilanciamento organico all'ipertrofia congenita del corpo o della mente. Questo equilibrio (che può solo essere un disequilibrio sostenibile) è il

⁶ *Idiots lab – love_ability*, drammaturgia di Benedetto Sicca. Cfr. E.M. Cioran, *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano 1995, p. 83-92

mantenere entrambi, mente e corpo, sani. La sanezza non è una condizione predefinita, ma un disequilibrio dinamico e consapevole.

Dunque l'attività creativa ha degli effetti sulla mia vita ma anche il modo in cui mi trasformo cambia l'opera sulla quale lavoro. Anche scelte semplici come l'isolamento hanno conseguenze sul quotidiano.

Come inciderà l'isolamento sull'alimentazione? Come modificherà il ciclo sonno/veglia? Come si appagherà l'istinto sessuale?

Ma il punto è: quali che siano le risposte a queste domande, se ne possono *controllare* le conseguenze sulla creazione? Si può *dire* al proprio corpo di essere presente quando è necessario e di assentarsi quando troppo ingombrante?

Ad esempio, posso negare l'attrazione erotica verso uno o più attori del mio spettacolo? E perché dovrei? Come posso rendere questa attrazione, così necessaria alla partecipazione, compatibile con una sorta di *ordine sociale/professionale*? Come controllare quella eccitazione in modo da non trasformare la presenza in scena dell'oggetto del desiderio temporaneo in una iper presenza incomprensibile per il pubblico?

In ogni lavoro che ho fatto, tranne *Idiots Lab*, sono riuscito a rimanere su un confine molto sottile tra desiderio e composizione; tra urgenza del corpo e istanza compositiva. In *Idiots Lab*, ho travalicato quel limite: sono andato a letto con il protagonista; ho amato, fisicamente, quello che tutto il pubblico doveva amare. Un corto circuito, non so se virtuoso o vizioso.

Le vanità del corpo e della mente s'incontrano in questi frangenti e intervengono nella creazione.

Se facessi molta più ginnastica di quanto non sia abituato a fare, apprezzerei i miglioramenti del mio aspetto fisico, i muscoli più tonici e mi sentirei più prestante. Cosa influirà di più sulla creazione? Il senso di benessere o il godimento di sentirmi più attraente? E quanto questa nuova eccedenza di propriocezione muscolare peserà nella composizione? Forse la vanità non è un vizio ma un'ostinazione:

Il talento è nemico dell'ostinazione, unica disciplina necessaria. L'ostinazione è una sottomarca della costanza, virtù che non ho posseduto. Stroncata in corpo a ogni stagione la ricrescita del talento, gramigna. Ti fa credere avvantaggiato di una dote, ma è preuzio da circondare ogni volta che spunta. Perché ricrescere, presuntuoso e baro. Ti truca le carte e ti fa credere. È moneta falsa, il primo talento di San Francesco furono le armi. Fila lontano da chi ti riconosce il talento, sia per te un'accusa sconveniente, da negare in buona fede.⁷

⁷ Erri De Luca, *Tentativi di scoraggiamento (a darsi alla scrittura)*, Dante & Descartes, Napoli 2009, pp. 22-23.

8. La ripetibilità - (Procrastination)

Altre volte mi ritrovo a procrastinare⁸ l'inizio della scrittura. Poniamo che mi svegli alle otto del mattino per iniziare a scrivere. Può capitare che io mi segga al computer alle dodici o che non mi segga affatto. E che io mi dica, per tutte quelle ore, che devo iniziare a scrivere. Ma non lo faccio.

Che cosa mi succede in quelle ore? Credo che si inneschi un processo di *carico*. È come se la memoria *uploadasse* il corpo, la testa e le dita che devono digitare il testo, con una serie di informazioni. Solo che questo processo non assomiglia a un *raccogliere le idee*, ma a una lenta emersione di elementi che non vedo chiaramente nella loro indipendenza, ma che vanno a *spingere* contro le mie dita.

Questa fase è una sorta di attesa attiva, una speciale condizione di sospensione che qualcuno potrebbe chiamare, *ispirazione*.

In una sessione dei Ted Talks, l'autrice del bestseller internazionale *Eat, Pray, Love*, Elizabeth Gilbert, ci pone di fronte al proprio timore di non riuscire a rispondere all'attesa di replicare quel successo di vendite. Ella dubita di potersi *procurare* ancora una volta il giusto livello di *ispirazione* per ripetere l'impresa, temendo, di conseguenza, di non riuscire a ripristinare le condizioni oggettive e soggettive che l'avevano portata a scrivere quel capolavoro.

Le persone mi trattano come se fossi condannata. Davvero -- condannata, condannata! Vengono da me ora tutti preoccupati e mi dicono: «Non hai paura di non riuscire più a fare di meglio? Non hai paura di continuare a scrivere per tutta la vita senza poter più essere in grado di creare un libro che possa importare a qualcuno?»⁹

Le parole della Gilbert rivelano l'angoscia del senso di inadeguatezza, dell'ansia e delle conseguenze a cui questi, mescolati con il denaro, possono portare (lei cita esplicitamente alcol e antidepressivi come uno scenario temibile). La Gilbert dichiara di affidarsi a un *costrutto psicologico protettivo* utile a creare una distanza tra sé e la propria opera: il dramma dell'*irripetibilità coatta dello stato di grazia*, rende il corpo *ospite* di un genio creativo indipendente, che trovando un territorio prolifico sceglie, autonomamente, di impossessarsi dell'atto di creazione, portandolo a vette espressive tali da essere riconosciuto dagli *altri* come proveniente da un *dio*.

Come dire che se il genio non arriva, se l'ispirazione manca, non è colpa mia. La ripetibilità e l'elevatezza dell'*estro*, la speranza che ci sia un modo per indurre l'*estasi creativa* possono rappresentare un motivo di profonda angoscia per l'artista. Ugualmente, esiste un'ansia legata all'orizzonte d'attesa che il pubblico crea o che l'artista presuppone: il *complesso di tradire* è lì presente e, se non tenuto sotto

⁸ Procrastination, <<<https://www.youtube.com/watch?v=UXziurFkQxM>>>.

⁹ <<http://www.ted.com/talks/elizabeth_gilbert_on_genius>> discorso di Elisabeth Gilbert intitolato «Your elusive creative genius» sulla piattaforma Ted Talks.

controllo con strumenti di pari peso, rischia di corrodere il pilastro su cui si fonda e si tiene un atto di creazione, che è, insieme alla tecnica, un incontaminato senso di libertà.

Il teatro italiano di oggi, è pieno di opere che rimandano ad altre opere che hanno funzionato e di cui gli artisti, e soprattutto quelli che gravitano intorno agli artisti, provano a ripristinare i fasti. Tale meccanismo raggiunge una sua cristallina perversione quando tocca alcuni artisti stranieri che, apportando un contributo linguistico alla scena spesso esotico rispetto alle abitudini del pubblico, vengono più o meno apertamente indotti a ripetere e a riprendere un determinato linguaggio che ha fatto la fortuna di un'opera, mobilitando folle non sempre garantite nelle sale teatrali. Un esempio su tutti penso sia l'esperienza di lavoro italiano di Eimuntas Nekrošius, grande artista lituano.

Riconosco in me alcune manifestazioni, affatto ineffabili, in cui mi ritrovo nelle fasi di incubazione di un'opera e che credo abbiano a che fare con la condizione di cui parla la Gilbert: la contemplazione delle cose che mi circondano, il senso di innalzamento e di armonia universale, l'impulso delirante a corrispondere a una determinata forma, a dover raccontare una determinata storia; lo scivolare durante la notte nei propri sogni come elementi rivelatori di un dubbio irrisolto durante la veglia; lo speciale filtro sul mondo che setaccia e raccoglie, frammenti incidentali di quotidianità che vengono trasformati dall'artista in *incontri non casuali*; l'ossessione nei confronti del *corpus* della creazione, che lascia indifferenti di fronte a input che normalmente dovrebbero catturare la nostra attenzione; all'opposto la permeabilità e il lasciarsi attraversare dal seppur minimo dettaglio, rendendolo germoglio di un giardino interiore che si affolla di urgenze e preme sulla *porta del mio corpo* per vedere la luce.

O ancora, ciò che mi accade quando sono a letto, prima di essere completamente sveglio, ma quando già non sto più dormendo: lì *arrivano* le soluzioni ai problemi più complessi rispetto alla creazione. Improvvisi e inaspettati.

Durante la lavorazione di *Les Adieux* avevo un quaderno sempre aperto vicino al letto e annotavo quell'immagine o quella frase per essere sicuro che non mi passasse di mente.

Ritengo che tutti questi eventi dei quali mi sorprendo ogni volta, senza poterne programmare la portata, la durata e il momento in cui si verificano, abbiano a che fare con *ciò che è spirituale*.

D'altronde una riflessione sulla cura di sé, rappresenta una possibilità di comprendere le proprie istanze spirituali e costruire le condizioni perché queste cose accadano. Mettersi nella giusta tensione perché la memoria faccia il suo lavoro. Questo intendo io per *ispirazione*.

Il Procrastination è un tempo in cui la mia memoria si riorganizza e compone una griglia di pensiero all'interno della quale comincerò a scrivere. Ma non è un percorso razionale; è piuttosto un *lasciare accadere* la griglia.

Nonostante questa consapevolezza, non sono (ancora) riuscito a concepire il Procrastination come una fonte della ripetibilità dell'ispirazione. E questo, in qualche modo, toglie piacere a una fase costruttiva e fondamentale della composizione, rendendola un arco di tempo vissuto in modo vagamente *colpevole*.

Quando questo sentimento di inadeguatezza, queste paure si fanno troppo pressanti, mi rifugio nelle parole di Eva Zeisel, un'artista designer di novantaquattro anni, che in un altro *Ted Talk*, è attraversata dagli stessi dubbi della Gilbert, ma li formula in maniera molto più penetrante: «Quindi, come si fa, senza inaridirsi, a creare con lo stesso piacere, come dono per gli altri, così a lungo?»¹⁰

Ella trova una parziale risposta ai suoi interrogativi, nella *disinteressata, ludica, ricerca della bellezza*.

Parlando della poetessa Ruth Stone: stava correndo a casa e stava cercando della carta e la poesia le passava attraverso, e afferrava una matita proprio mentre stava passando, e poi disse, che era come se si allungasse con l'altra mano e la acciuffava. Acciuffava la poesia dalla coda e la rimetteva nel suo corpo e la trascriveva sulla pagina. E in questi casi, la poesia si sarebbe presentata sulla pagina perfetta e intatta ma al contrario, dall'ultima parola alla prima.¹¹

Forse, più che preoccuparsi di cercare i modi per auto-indursi un travaglio o la creazione di un atto, è fondamentale porre il proprio sguardo su un sistema interiore molto complesso di *cortocircuiti sinaptici*.

Credo che, parafrasando Eva Zeisel, l'*oggetto spirituale* a cui il corpo tende è la *bellezza*. Essa richiama il mondo alla profonda *nostalgia* che unisce su un asse armonico il creatore dell'opera con il fruitore, ciò che rende quell'atto un'opera d'arte.

La cura di sé è la cura di quello sguardo e il rispetto di tutte le tappe necessarie alla sua messa a fuoco. Solo attraverso tutte quelle fasi, il mio sguardo mi permette di affermare con determinazione, e a un *testimone* di constatare con piena condivisione, che al di fuori di ogni ragionevole dubbio, e a dispetto di qualsiasi autorevole smentita, *questa sedia è un cavallo*.

9. *L'invocazione reciproca e l'oscena potenza di un'opera*

Vorrei l'*armonizzazione* tra due sguardi, il mio e quello del pubblico. Solo l'incontro di questi sguardi su uno stesso asse, *mette al mondo* l'opera d'arte nella sua essenza più intima, quella di essere oggetto non di rappresentazione e neppure di

¹⁰ <<https://www.ted.com/talks/eva_zeisel_on_the_playful_search_for_beauty>> discorso di Eva Ziesel inedito «On the playful search of beauty» sulla piattaforma Ted Talks.

¹¹ *Ibidem*.

evocazione, ma di *invocazione* reciproca tra me e il mondo. Solo attraverso questo incontro ciascuna opera inaugurerà il *linguaggio* che la partorisce.

Se questo incontro di sguardi non avviene, l'opera non viene concepita, oppure abortisce.

Mi è capitato di abbandonare progetti immaginati come necessari e forti, dopo aver iniziato a verificare una sostanziale impossibilità che questo incontro avvenisse.

In genere sono sempre riuscito ad andare in fondo, quando ho voluto. Quando ho lasciato correre, quando ho abbandonato un processo, è sempre stato per un disagio di fondo verificato nei primi esperimenti. La sensazione, ineffabile, che quel progetto sarebbe nato *muto*.

In ciò, riconosco una profonda e oscena potenza: nel fatto che una mia opera possa esistere o non esistere e tale contingenza passi attraverso un *incontro o un rifiuto*.

Ho un rapporto paterno/materno con la mia creazione/creatura.

Dove si *nasconde* l'ostetrica che, armata di forcipe, sarà in grado di coadiuvare il parto? Dove s'*incontra* la bellezza senza la quale, a detta di Platone nel *Simposio*, il germoglio è destinato ad atrofizzarsi? *L'ostetrica è il mondo*.

Chi ha dentro di sé qualcosa di creativo, quando si avvicina a ciò che è bello prova gioia nel suo cuore, si apre al fascino della bellezza. È il primo momento della generazione: egli crea. Ma quando si avvicina a ciò che è brutto, allora si chiude in sé stesso scuro in volto e triste, cerca di allontanarsi, e così non crea affatto, anche se porta con sé il seme fecondo e ne soffre. Per questo chi sente la propria creatività pronta alla vita, è fortemente attratto dalla bellezza: soltanto chi possiede la bellezza è libero dalle sofferenze che ogni atto creativo comporta. E dunque Eros non desidera affatto la bellezza, mio caro Socrate, come tu credi. Desidera creare e far nascere nuova vita nella bellezza.¹²

Stare *insieme nel mondo* rende artista e spettatore *oggetti/soggetti* della creazione, vincolati e vincolanti all'opera. L'opera ha origine *nell'altro e per l'altro*. Così afferma Giorgio Strehler «Il senso del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito ed intento».¹³

Ma come stiamo ripetendo ogni azione e ogni omissione lasciano traccia nella memoria. Anche tutte le opere che alla fine non ho fatto nascere hanno lasciato dei *residui* che incidono parimenti a quelle che nascono, nei successivi atti di creazione. L'urgenza che vi sottende, si riverserà in uno dei prossimi testi o spettacoli.

Ma la suggestione più forte che ho, è che tutte le mie opere non nate, insieme

¹² Platone, *Simposio o dell'Amore*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 95-115.

¹³ Dal manifesto di fondazione del Piccolo Teatro della Città di Milano, steso nel febbraio del 1947 da Mario Apollonio, già famoso come critico e storico del teatro, docente all'Università Cattolica, e firmato da Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e dal vicecritico teatrale dell'«Unità», Virgilio Tosi. Verrà pubblicato, col titolo *Lettera programmatica*, nel numero di gennaio-marzo 1947 del «Politecnico» di Vittorini.

alle opere non nate di altri artisti, lascino altri residui, nello spazio e nel tempo; compongano una costellazione che incide in un *flusso complessivo*. Le opere che non nascono *si rivelano* nella loro funzione di interconnettori *tra* gli artisti, indipendentemente dai contatti subiettivi che essi possano coltivare.

Faccio alcuni paragoni.

La prima lettera dell'alfabeto ebraico è *l'aleph*, il segno della potenza, dell'unità e della stabilità. Al di là del significato simbolico e spirituale che la sua morfologia racchiude, è una lettera che in sé, non si può pronunciare: è un supporto silenzioso alle vocali che regge, qualcosa che può essere paragonato allo *spirito dolce* nel greco antico. Lo spirito aspro indica la presenza di un fonema, [h]; lo spirito dolce indica *l'assenza* di tale fonema e non ha alcun ruolo, se non quello di agevolare la lettura.

Come nasce l'esigenza di individuare un segno grafico per indicare un'assenza?

Nei manoscritti medievali, spesso di lettura disagiata, un tal segno ricopriva un ruolo tutt'altro che secondario: dal momento che potevano averlo soltanto le vocali iniziali, esso indicava chiaramente l'inizio delle parole.

Ma l'indicazione di assenza è anche un modo per indicare l'eco della presenza.

Daniel Heller-Roazen, nel suo saggio *Ecolalie*¹⁴ spiega come ogni lingua sia destinata all'oblio. E che la resistenza di una lingua è comunque a termine.

I processi di trasformazione o nascita di una lingua custodiscono sempre traccia di quelle da cui provengono. Una eco contenuta nei segni grafici e nel respiro.

La caratteristica dei dialetti, tutti improntati alla spontanea tendenza a economizzare l'uso dell'apparato fonatorio, ha una diversa regolamentazione dei suoni aspirati da una regione all'altra, poiché insieme a elementi culturali e antropologici incidentali che ne indirizzano il divenire, poggiano su un diverso sostrato di cui tali aspirazioni devono custodire la memoria.

Nel campo della lingua *codificata* (evoluta?) secondo regole di dizione, si può osservare quanto *il respiro* possa svolgere la funzione/guida dell'*aleph*. In particolare quella di *preparare* la fonazione: ognuno di noi, più o meno meccanicamente, *inspira* e poi parla; *inspira* e poi canta; *inspira* e poi *dice la battuta*.

I respiri guidano il proprio interlocutore a comprendere gli stati d'animo e il *punto* del discorso in cui ci si trova. Eppure, è molto comune durante le *prove* di un qualsiasi atto performativo, dover *ricordare* all'attore o al danzatore di *respirare*. È solo il respiro che rende organico ogni atto, che prepara e ri-prepara i singoli *gesti* e li rende necessari l'uno all'altro. Ma soprattutto è il respiro che fonda l'ipotesi, che quel suono, quella parola o quel gesto, potranno avvenire o non avvenire.

In Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd,¹⁵ uno dei meccanismi centrali è l'individua-

¹⁴ Cfr. Daniel Heller-Roazen, *Ecolalie – Saggio sull'oblio delle lingue*, Quodlibet, Macerata 2007.

¹⁵ Cfr. Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi inediti raccolti e presentati da Nicolaj

zione di un legame profondo tra gli snodi drammatici e le azioni degli attori. Tutte le *azioni* sono infatti caratterizzate, *anticipate* da un *otkaz* (*che si legge più o meno atcàs*). L'*otkaz* è quello che fa l'arciere prima di tirare la freccia; è quello che fa lo scattista un'istante prima del via; è quello che fa un padre violento prima di tirare uno schiaffo al figlio. O prima di trattenersi dal farlo. Se infatti l'*otkaz* è malamente tradotto dagli italiani con la parola *preparazione*, il suo reale significato è *rifiuto*. Come dire che ogni azione parte dal rifiuto, da una *scelta* a compiere un determinato atto e *non* un altro.

Se esiste una *drammaturgia* di tutte le azioni compiute e delle reazioni che esse producono, a maggior ragione ne esiste un'altra, sempre immanente e parallela, di tutte le azioni, di tutti gli atti che non saranno mai compiuti. Questi atti non nati sono comunque vivi, e influiscono sull'andamento dell'azione, così come nella vita ognuna delle nostre omissioni e dei nostri silenzi producono conseguenze. Quelle omissioni si *depositano* nel respiro e nello spazio, deviando il senso complessivo delle nostre future scelte e dei nostri futuri atti.

Parimenti qualsiasi performer deve tenere nella massima considerazione non solo le azioni che compie, ma anche la scia di tutte quelle che non ha compiuto, che renderanno il suo respiro più greve o più sottile e il suo corpo più contratto o più dinamico. Si potrebbe arrivare a dire che gli spettatori rimangono *fedeli* alla sequenza di ciò che accade al personaggio, *alle sue esperienze*, non se si trovano di fronte alla rappresentazione delle azioni compiute, ma se riescono a *riflettersi* nel *dubbio* del personaggio, che si rinnova a ogni piè sospinto, sul se compiere o meno la prossima azione; se dire o meno la prossima battuta.

Ci può essere un vantaggio, dal rendersi *cavi* e recettivi. Tale apertura tende ad amplificare la capacità di *raccogliere* i residui che ogni creazione nata e ogni creazione non nata lasciano nel mondo, arricchendo le chance dell'artista di accedere, attraverso la creazione, all'*unione con il mondo*.

Ecco un altro modo di configurare la cura di sé: mantenere il proprio corpo, a cui la mente appartiene, nella condizione spazio-temporale prolifica perché questo possa essere filtro e motore del mondo.

10. *Carattere sempre nascente della creazione*

Il tempo della creazione per me è un tempo diacronico. Ha una sua propria densità e non è misurabile con l'orologio, ma richiede un altro *misuratore*. Riesco a vedere gran parte dei frammenti di tempo e di spazio che hanno nutrito il mio immaginario durante la fase di incubazione e di creazione, ma il *periodo* in cui ogni opera si forma, dal punto di vista sensibile può essere lunghissimo anni o breve pochi atti-

mi. Il singolo atto di creazione viene concepito e realizzato all'interno di una sua unità di tempo uguale solo a sé stessa e impenetrabile dall'esterno.

Si prenda in considerazione il modo in cui T.S. Eliot parla del presente nella prima strofa dei suoi *Quattro quartetti*:

Tempo presente e tempo passato sono forse entrambi presenti nel tempo futuro e il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. Se tutto il tempo è eternamente presentetutto il tempo è irredimibile. Ciò che avrebbe potuto essere è astrazione che rimane possibilità perpetua solo nel mondo della speculazione. Ciò che avrebbe potuto essere e ciò che è stato mirano a un solo fine che è sempre presente. Eco di passi nella memoria giù per il corridoio che non prendemmo verso la porta che non apriamo mai, nel giardino delle rose. Eco delle mie parole, così, nella vostra mente. Ma a che fine disturbando la polvere su una coppa di foglie io non so. Altri echi abitano nel giardino. Li seguiremo noi? Presto, disse l'uccello, trovàteli girato l'angolo. Attraverso il primo cancello, nel nostro primo mondo, seguiremo noi l'inganno del tordo?¹⁶

Mi sembra che il poeta voglia ricondurre il flusso del tempo all'*utilità* che il passato svolge nei riguardi del presente, dando a quest'ultimo una centralità, un *dominio* per cui l'attività psichica riconduce a esso i residui delle *esperienze vissute* e i desideri delle esperienze auspiccate, che ancora nel *presente* trovano il loro senso e ricompongono la propria identità.

È questo un tentativo di restituire complessità a una misurazione orizzontale del tempo, che però mantiene la sua natura intrinsecamente lineare, pur aggravandosi del dato soggettivo di richiedere *un misuratore* che rende i propri desideri l'unità di misura con cui apprezzare il divenire. Una sorta di *egocentrismo del desiderio*.

Diverso e più *ricco*, è il senso di complessità incluso nella concezione del *tempo mobile* di Bergson:

Non c'è, del resto, stoffa più resistente o più sostanziale. Infatti, la nostra durata non è il susseguirsi di un istante a un altro istante: in tal caso esisterebbe solo il presente, il passato non si perpetuerebbe nel presente e non ci sarebbe evoluzione né durata concreta. La durata è l'incessante progredire del passato che intacca l'avvenire e che, progredendo, si accresce. E poiché si accresce continuamente, il passato si conserva indefinitamente. La memoria, come abbiamo tentato di dimostrare, non è la facoltà di classificare ricordi in un cassetto o di scriverli su di un registro. Non c'è registro, non c'è cassetto; anzi, a rigor di termini, non si può parlar di essa come di una "facoltà": giacché una facoltà funziona in modo intermittente, quando vuole o quando può, mentre l'accumularsi del passato su se stesso continua senza tregua. In realtà, il passato si conserva da se stesso, automaticamente. (...) Conseguenza di questa sopravvivenza del passato è l'impossibilità, per una coscienza, di passare due volte per l'identico stato. Le circostanze possono ben rimanere le stesse: la persona su cui agiscono non è più la stessa, perché la colgono

¹⁶ T. S. Eliot, *Quattro quartetti*, intr. di Attilio Brilli, Garzanti, Milano 1994, p. 21

in un momento nuovo della sua storia. La nostra personalità che va via via formandosi mediante il progressivo accumularsi dell'esperienza, muta continuamente; e però nessuno stato di coscienza, anche se resta identico alla superficie, si ripete mai in profondità. Questo perché la nostra durata è irreversibile: per poter riviverne anche un momento solo bisognerebbe annullare il ricordo di tutti i momenti successivi.¹⁷

In questo frammento si legge che l'unità temporale è un *istante* che cresce su se stesso sovrapponendosi ad altri istanti. Bergson contrappone il tempo omogeneo misurabile a un tempo geometrico e dinamico che ha una *durata interiore*, che è accrescimento qualitativo continuo, e dunque refrattario a ogni forma di misurazione.

Nel *tempo della creazione*, non solo la densità e il tessuto sono *autostratificanti*, ma lo è anche il *misuratore*: ciò che mi permette di misurare e percepire il tempo in cui la creazione è stata modificata dalle cose che mi sono accadute e il tempo in cui la creazione ha modificato i miei comportamenti. Visualizzo il misuratore come una sorta di *particella minima* della memoria. Questa *particella* oscilla ininterrottamente tra il passato e il futuro delle esperienze psichiche e sensibili, ed è in uno stato di continua vibrazione. Tale vibrazione, subisce un impazzimento, una eccedenza di accelerazione in funzione di certi *oggetti* con cui entra in contatto. La bellezza, il dolore possono essere alcuni di questi oggetti. Quando l'accelerazione avviene si crea un'eccedenza di luce che lascia una scia. Tutte le scie lasciate da questa particella creano una sorta di *griglia filiforme*: una ragnatela luminosa di sensazioni e di emozioni, che diviene la struttura base del mio atto di creazione.

Penso sia questo il motivo per cui tanti scrittori vanno in giro con un taccuino in tasca. A volte bisogna in qualche modo registrare questo fenomeno improvviso, questo incontro. E così quella vibrazione eccezionale si trasforma in un frammento, un nucleo narrativo, un'immagine: anche se non so perché, so che a un certo punto quell'appunto mi servirà: so che quella vibrazione sarà uno *sgorbio* di una composizione più grande, ovvero un frammento del mio prossimo testo.

“Il gioco degli sgorbi” è tra le esperienze più formative della mia infanzia. Mio padre, che vedevo poco poiché parte integrante di un mondo professionale che lo teneva lontano da casa molte ore al giorno, alla domenica si dedicava allo *stare in casa*. Durante le sue attività, parte delle quali condivise con me e i miei fratelli, mi faceva appunto giocare agli sgorbi: disegnava un piccolo segno, uno scarabocchio, su un foglio bianco e me lo consegnava. Io dovevo tornare da lui con un disegno che contenesse quello sgorbio e che avesse *senso*. Talvolta gli sgorbi erano due o tre sullo stesso foglio. Ed io dovevo anche connetterli tra di loro. Dovevo trovare dei “ponti di senso”. Alla fine mi metteva anche un voto.

¹⁷ Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Marinella Acerra, Rizzoli, Milano 2012, pp. 202-203.

Devo a mio padre la più importante lezione di drammaturgia che abbia mai ricevuto.

Dunque la particella di memoria svolge la funzione di raccogliere e disegnare frammenti di mondo deforme nella mia memoria. Svolge la funzione di un *cursore tridimensionale* che disegna nel mio corpo di artista una moltitudine di caotiche griglie.

Il mio compito di drammaturgo è dare forma alle figure che nascono dall'incontro tra gli *sgorbi* . Declinarle nel linguaggio necessario a che possano essere leggibili.

L'identità, la forma, *l'unità* di un'opera che concretamente *viene al mondo* è appunto più verosimilmente il risultato di una scelta razionale. A un certo punto, procedo a un'operazione di *montaggio o di scavo; compongo o estrapolo* da questa ragnatela di ragnatele una forma.

Così come per il *desiderio* ,¹⁸ infatti, anche l'atto di creazione non è declinabile nella sua dimensione singolare, ma solo nella sua accezione plurale di *catena* di atti. Non posso immaginare un atto di creazione che non faccia parte di un *grappolo di creazioni* , non autosufficienti all'interno del mio corpo. Queste creazioni a grappolo (ecco l'apparente paradosso) nascono da una possibilità di abitare il tempo che è in grado, attraverso la creazione, di modificare (anche) il passato. Il tempo divora se stesso in tutte le direzioni. È sempre troppo ed è continuamente troppo poco. La qualità di questo tempo sghembo, la possibilità di abitarlo in maniera bella e prolifica è un altro significato della cura di sé.

11. Conclusioni: la solitudine

La consapevolezza del tempo e dello spazio necessari ad alimentare e a osservare le proprie *ragnatele mnemoniche* , di fatto i propri *processi creativi* , è ciò che mi dà la possibilità di custodire la mia fertilità di autore e di costruire *senso* .

Solo questo mi può consentire di scavalcare il diaframma che divide il mio mondo interiore dal mondo esterno; solo questo mi può consentire di comporre opere che cristallizzino in scelte formali *l'invocazione* di sé rispetto al mondo e del mondo rispetto a un'opera.

La forma, in verità, è solo un'opzione contingente tra le tante che potevano essere isolate nello spazio e nel tempo: ogni opera può non nascere e rimanere a uno stato *ante rem* .

La forma diviene la *responsabilità* (che mi assumo) di mettere un *punto e virgola* ai miei *flussi creativi* . La forma, incapace di racchiudere in sé il *percorso globale* e complesso del corpo e dello spirito caratterizzato dallo stratificarsi e l'auto

¹⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Abecedario di Gilles Deleuze* , Intervista con Claire Parnet per la regia di Pierre-André Boutang, Derive e Approdi, Roma 2005; Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* , Cronopio, Napoli 2010.

corrodarsi di intermittenze e sovrapposizioni, blocca un fotogramma che è ogni volta, immediatamente *vecchio* ma anche necessario a dare concretezza sensibile *all'invocazione*.

La dispercezione deformante, consustanziale al mio punto di vista, è causa del mio allontanamento dal mondo e insieme motore del mio tentativo di ricongiungermi con esso.

Credo che il mondo chieda opere compiute e io mi sento profondamente inadeguato a rispondere a tale richiesta. Posso solo fingere, per sopravvivere.

Quando Giacometti dice: «Oltre tutto, finire qualcosa è semplicemente impossibile. Questa è la cosa terribile: più si lavora ad un quadro, più diventa impossibile finirlo»,¹⁹ svela che la *catena di desideri* di un artista si può tradurre solo in una *catena di incidenti formali*; una sequenza di testi, di opere incomplete.

Ogni frammento di creazione che viene *nominato* (intitolato) è solo lo spettro di un caleidoscopio modificato nella forma da tutti i cristallini che verranno, da tutte le opere future.

Il *senso di morte* che si accompagna all'apparente conclusione di un *lavoro*, il vuoto che ne resta, è apparentabile a quanto canta Lao-Tze nel celebre aforisma «Quello che il bruco chiama fine del mondo, il resto del mondo chiama farfalla».

Il mio regno è *il resto d'ipotesi*,²⁰ cioè il non luogo e il non tempo, in cui il senso e la poesia si ricongiungono in un atto conoscitivo che si fa e si disfa.

Nella misura in cui *testimone* di questo meccanismo, il pubblico è *cofondatore* dell'atto di creazione. Quando si fa *solo* spettatore, invece, ne è, inevitabilmente, il *virus*. Quello compiacente, il *killer*. Quello passivo, la pillola abortiva.

L'impossibilità di risolvere questo paradosso, il creare opere già morte o già parte di un'opera futura, è ciò che viene sovente chiamata *la solitudine dell'artista* e nulla ha a che fare con la povertà e la ricchezza, con il consenso e con il dissenso. Non so dire per gli altri, ma per quello che mi riguarda è il mio più fedele (e crudele) compagno di viaggio.

È l'oggetto stesso della *cura di sé*.

¹⁹ James Lord, *Un ritratto di Giacometti*, Nottetempom Roma 2004, p. 121.

²⁰ Cfr. *Epistolario tra Antonin Artaud e Jacques Rivière 1923-1924* in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H.J. Maxwell e Claudio Rugafiori, Adelphi, Milano 2009 p. 25.

Moving the Silence

A dialogue between art and spirituality

Gabriele Gorla

Not all men are called to be hermits,
but all men need enough silence and solitude in their lives
to enable the deep inner voice of their own true self
to be heard at least occasionally.
Thomas Merton²¹

I am an actor and theatre pedagogue specialized in oriental psycho-physical disciplines. My current interest is to explore and develop meditative ways of working in the field of art.

This article will illustrate the artistic research on silence I have conducted throughout the two years of my Master's degree programme in Theatre Pedagogy at the University of Arts-Theatre Academy of Helsinki (2011-2013). In particular I will focus on the creative process which led me towards the production of a performance built throughout a four-month-work without use of speech: *Moving the Silence*. I will conclude by briefly illustrating the future developments of my research, which is currently dealing with the challenge of integrating meditative, artistic and ascetic practices within the rhythm of an average working and family-life: *Hermits in Progress*.

Introduction

The choice of silence as a topic of my artistic research is not a matter of chance. I was born in a multi-religious family: grandparents Catholic and parents followers of Paramahansa Yogananda (the first great Indian master who spent most of his life in the West, author of the spiritual classic *Autobiography of a Yogi* and founder of the Self-Realization Fellowship). As bilingual children naturally accept and learn two different languages as though they were one, I grew up with the Christian *Gospel* in one hand and the Hindu *Bhagavadgita* in the other. In the Catholic Church I was baptized with the name Gabriele, which means «the army of God», and in the Self-Realization Fellowship I received a second baptism with the name Shanti Deva: «divinity of peace». «War» and «peace»: this was the first

²¹ Thomas Merton, *The Silent Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1957.

symbolic contradiction of my life. As soon as I began to develop critical thinking, I started to notice differences between the two religious beliefs, and to question which one was the best, which one was my own, or should I abandon both and live without. At the age of nine I met my first master of traditional oriental martial arts: my thirst for spirituality awakened in a new perspective, and I became familiar with the concept of dynamic meditation too. Later I met the theatre, which opened me to the horizon of self-expression.

During the teenage period, I felt the urge to choose one path and at the same time the impossibility of doing it. I began a painful internal struggle to decide which discipline I should sacrifice. I was captured by the trap of rationalism and logic: the opposites exclude each other, they cannot live together. I proceeded very slowly, with frustration, discouragement, anger.

When I graduated from Theatre Academy (Roma, 2001), I started to mix my competences together, developing combinations of theatre and martial arts, experiencing art's potentialities in relation with particular areas of spirituality, such as Eastern meditation, Christian prayer and personal dialogue with the holy scriptures.

And finally, thanks to a series of encounters, the practice of silence entered into my daily life. It helped me to face my own inner reality: it gradually became the ground where different aspects of my life could find a connection. I realized that there was a very concrete link between all my passions, a place where everything could live together in peace at the same time: myself. I began questioning what kind of silence that was. I realized that the direct responsibility for my internal change lay not with silence itself, but with my attitude towards it. I was no longer passive, I was tasting silence with a constant effort to remain alert, awakened, opened and focused. I was walking on the path of *active* silence and I felt the urge to share my experience with other people.

The Italian biologist Giuseppe Barbiero suggests a distinction between *passive* and *active* silence.¹

Passive silence is externally imposed. Mind is like an empty container which needs to be continuously filled with new impulses. Attention is captured by means of increasingly entertaining and distracting stimulations.

Active silence, in contrast, is an act of commitment which comes from within and opens the attention to a new dimension, making the action, physical or intellectual, fluid and effective: the mind is full of awareness. Active silence forms the capacity of attention, by giving time for waiting, listening and elaborating.

I have found an interesting parallel to Barbiero's scientific view about passive and active silence in the mystical expression of Thomas Merton:

¹ Giuseppe Barbiero, Alice Benessia, Elsa Bianco, Elena Camino, Maria Ferrando, Dinajara Doju Freire, Rita Vittori, *Di silenzio in silenzio*, Anima Mundi Editrice, Rimini 2007.

Silence has many dimensions. It can be a regression and an escape, a loss of self, or it can be presence, awareness, unification, self-discovery. Negative silence blurs and confuses our identity, and we lapse into daydreams or diffuse anxieties. Positive silence pulls us together and makes us realize who we are, who we might be, and the distance between these two.²

In March 2012 I led a one-day workshop with the title *Living the Silence* in seven different environments (among them: a school, two monasteries and a Theatre Academy), where I explored many possible combinations of art and meditation, making use of analogic drawing, *Ch'i Kung* (Chinese breathing techniques developing inner energy), *T'ai Chi Ch'üan* (the *Supreme Polarity* -boxing), *Orazio Costa mimic method* (an Italian method of body expressivity), writing and reading exercises, in order to understand how the participants experienced silence. I collected their own written feedbacks, which became the main material of my analysis.

The experience of the *Living the Silence*-workshop reinforced my conviction that many artistic disciplines may be included in the practice of active silence, since they offer same conditions, facilitating processes of self-awareness. I believe that a parallel practice of meditation and art may produce empowering creative interactions.

Moving the Silence

In September 2012, the dance-pedagogue Eerika Arposalo and I started a research on the uses of silence in arts-teaching and on spiritual dialogue in relationship with arts.

Together with the University-Chaplain Rev. Henri Järvinen, we organized a two-week-workshop, where we explored several meditation-techniques, expressive movement and dance. Furthermore, we made use of Ikebana (the Japanese art of arranging flowers) and T'ai Chi-techniques. An exceptional characteristic of the workshop was that, after a brief introductory explanation, work proceeded in silence.

The working team developed the project into a performance, *Moving the Silence*, by deepening different methods of analysis and use of silence. Main purpose of the research was to look for meditative approaches to arts and on the other hand to maintain a creative attitude towards meditation-practice. The working method reminded silence-retreats: each rehearsal began with one-hour-meditation and continued in silence, including pauses and lunch-breaks. The same method was applied later on during performances.

² Thomas Merton, *Creative Silence*, «The Baptist Student», 48, 5, Southern Baptist Theological Seminary, Louisville 1969, <<http://www.monasticdialog.com/bulletins/67/merton.htm>>.

One question I have heard often is: how could you create and direct a performance without saying a single word? Of course, we had to develop a strategy: rehearsals followed the same structure every day. They become like a ritual, composed by moments of meditation, teaching and free explorations. But the most interesting surprise has been that silence allowed me to give up with my role of director: the more I put myself apart, the more the inner teacher of each performer awakened. The structure of our rehearsals changed gradually and evolved into a complex interactive game, where meditation and improvisation were affecting each other. I am not exaggerating by affirming that the performance generated by itself.

An interesting example is the creative interaction which spontaneously began to happen between T'ai Chi-practice, meditation and expressive movement: that actually shaped the whole performance.

In the *Moving the Silence*-rehearsals we always preceded the practice of T'ai Chi with meditation and Ch'i Kung. *T'ai Chi Ch'üan* (太極拳) literally means «Supreme Polarity boxing»: it is therefore a martial art based on the principles of Yin-Yang, rooted in the non-violent and highly mystical philosophy of Taoism. The breathing techniques used in T'ai Chi Ch'üan are dealing with the same energy-channels common to other oriental practices. That is why the practice of this discipline may be helped for example by a preliminary training in simple breathing exercises from Ch'i Kung and Yoga.

Relationships between T'ai Chi Ch'üan and static meditation have been explored for hundreds of years, and they are considered by Taoist tradition two complementary aspects of the same path:

After the practice of T'ai Chi Ch'üan for a long period you should stop and pass to the meditation. After you have reached a remarkable calmness, you should start again to practice the movements of T'ai Chi Ch'üan in order to stimulate the blood circulation, freeing yourself from the bodily inactivity and relaxing the mind.³

Recently the ascetic and mystical aspects of T'ai Chi Ch'üan have awakened the attention of Christian theologians, who have encountered the ancient Chinese discipline as an experience of prayer and meditation, not only in isolation but also in relationship with others.⁴ This dimension of “shared” meditation was one of the cores of *Moving the Silence*.

During our rehearsals, in complete silence I taught the first part of the long form of T'ai Chi Ch'üan Yang-style, as transmitted by the renowned Master Chang Dsu Yao, composed of 108 techniques.

³ Da Liu, *Tai Chi Chuan e meditazione*, Ubaldini, Roma 1988.

⁴ Roberto Fassi, Ignazio Cuturello, Davide Magni, Francesco Tomatis, *Corpo e preghiera*, Città Nuova, Roma 2012.

By teaching the form in silence, I encouraged the other performers to follow it without fear of mistakes and without the pressure to remember the movements exactly: the purpose of those sessions was simply to gain confidence with the form in order to taste a combination of movement and breathing technique. I believe that T'ai Chi represents a perfect combination of meditation and performative arts. I was confident that it could be a stimulating starting point.

Silence forced me to find new ways to teach the techniques. I was often questioning myself: should I explain some important detail or not, should I correct my fellows or not, should I just show the form as a model, letting them make their own mistakes and proceeding at their own speed or is there a way to help them to grasp more quickly some fundamental skill? I was afraid to step back to the old Chinese pedagogy, where some masters never gave corrections to their own pupils, since they thought it was useless to do so: «a pupil will always repeat the same mistakes as long as he is unaware and when he becomes aware he'll need no more corrections»,⁵ repeated ancient masters.

On the other hand I did not want to take the opposite position: to impose my procedures on the others, forcing them to learn “correctly”. Of course, the technique is something which presupposes precise rules, but I believe that every person has the right to attain the same skill walking on a personal path: I think knowledge can be really learnt only if there is an interest from within. I cannot force the awakening of this interest, but I can help it somehow, offering opportunities. Master Chang Dsu Yao believed it was important to correct the pupils with words, but most of all with practical examples, giving them the possibility to visualize the master and to observe themselves at the same time without the use of sight, just becoming aware of their own body-sensations. Since I could not use words, in the beginning I just invited the performers to follow the whole form of T'ai Chi Ch'üan several times, and then we repeated a single movement together several times. With the use of gestures every now and then I underlined some important details. Sometimes I showed the martial application of one movement, in order to help the understanding of the dynamic. In some cases I adjusted a performer's posture by touching her/him. I still felt I was instructing too much from outside, leading the attention of my fellows where it was supposed to go, but somehow forcing them to follow my own logic and speed.

Silence and repetition anyway led me naturally and gradually towards a change of attitude, which accidentally helped me to get closer to the original spirit of T'ai Chi Ch'üan: slowness, relaxation, meditation. I began more and more to slow down the rate of execution of the form together with my breath-rhythm and I attempted to work as deeply as possible for myself. At the place of detailed explanations on

⁵ Ivi, p. 41.

single techniques, I just remained still in one single posture for several minutes, giving time to the participants to feel their own bodies in that posture and to grasp from me all the details they wanted, according to their own interest and attention. This is actually an ancient Chinese practice, the Chan Chuang (站桩, «standing like a post»), extremely useful to accustom the body to a correct execution of the techniques.

In parallel with T'ai Chi and meditation-practice, I introduced some free bodily exploration-exercises, encouraging interaction with basic elements of nature such as water, air, fire, earth and so on, relying on the Orazio Costa mimic method as a supportive pedagogical tool: this made-in-Italy-method is based on a sequence of exercises meant to stimulate our capacity to empathize with any element of nature, animate or not.

Even though the method encourages the use of voice in synergy with body movements, the basic practice of experiencing the natural elements with the five senses is a fundamental training of active silence, which allows us to establish a strong link with our “sylvatic” dimension in order to recover our physical and psychological balance, and also to build a spiritual resonance with the natural world. It is interesting to notice that the spiritual importance of such training is underlined by many masters of T'ai Chi Ch'üan. Here below, for example, are the simple words of master Chang Dsu Yao, as recorded by his pupil, master Roberto Fassi: «Improving the sensorial perception is important not only in martial arts but also in meditation and... in everyday life. “Perceiving” means: to become aware».⁶

A remarkable experience was the moment when T'ai Chi Ch'üan and elements-mimic began to interact.

That happened as a spontaneous consequence, whenever we were practicing the T'ai Chi Ch'üan immediately after a long exploration of an element: after the water-mimic, for example, I became extremely aware of the fluidity connecting the movements of the T'ai Chi Ch'üan form and I felt I could connect one posture to the other much better. After the stone-mimic, my T'ai Chi Ch'üan became remarkably slow and rooted and I could distinguish much better the shifting of the weight from one leg to the other, in particular experiencing a sensation of fullness in the body parts which were more *Yang* (heavy and strong).

Among the performers there were two pupils of mine, from my ordinary Kung Fu-classes: it was interesting to notice how they could learn faster and more precisely by following such silent classes. In particular, they improved the sense of unity, the flow connecting all the steps and figures. Silence, repetition, stillness and slow speed somehow awakened from within their own capacity to watch, memorize and perform, as I could not do previously by means of many words.

⁶ Ivi, p. 33.

I believe such results should be taken into account by teachers of psycho-physical disciplines. For my immediate future, I am planning to develop further such a pedagogy of silence, as a privileged field for activating non-verbal ways of learning.

The *Moving the Silence* – performance had its première on 9th February 2013, after a four-month-work without use of speech.

The basic structure of the performance included long moments of stillness and silent meditation, mimic explorations of air, water, earth and stone, an exercise of authentic movement based on a mental visualization of a tree, weight shifting combined with a Ch'i Kung breathing technique, T'ai Chi Ch'üan and mimic interaction, a mimic improvisation with the fire element which could break the serious and slow flow, a final form of T'ai Chi Ch'üan performed by all performers in sync. In the meanwhile, an Ikebana composition would be created by Rev. Henri and our guest dancer Gesa Piper would be meditating in the lotus posture throughout the whole event.

The space would be flat, with no separation between performers and audience, the sitting places would be meditation cushions arranged in two concentric ellipses; in the center, a wide empty space for the main actions.

All performers were starting sitting-meditation one hour before the beginning of the performance and would continue meditating in stillness for other ten minutes together with the audience.

Spectators were free to choose whether to watch at the performance or to meditate with closed eyes throughout the whole event.

The last run through before the première was open to the audience. For the first time there was a huge number of spectators and I felt I could not maintain my own attention focused on the inner processes of the meditation throughout the performance. When the audience came in, after the first hour of meditation, my heart began to beat faster and a part of me was aware of all reactions of the people around me. It was a struggle. Fortunately, the structure of the event was so meditation-oriented as to recall my attention back to my inner work many and many times. At the end of the run through I felt tired and I could recognise same kind of doubts on the faces of my fellows: could it be that it is impossible to meditate, in the presence of spectators? Cannot we definitively learn not to be afraid of others' judgements or dependent on others' expectations?

Then we looked at the audience. Some of them did not move from their sitting places and remained with their eyes closed. One woman had tears in her eyes: she shared later that she felt a healing process happening in herself during the performance and some deep trouble of hers melted into peace: this was the first of a long series of similar sharing that we have collected after each performance. Here below is a short quotation from an article published on the web, talking about our performance, which describes the process from the point of view of one spectator.

But is there a place for judgment, estimation, or interpretation when the meditation is brought to the stage? And how does the spectator's experience change if he stays non-judging, non-estimating and non-interpreting? The brightly lighted lotus-ikebana is truly captivating. The performance is over now and I have none inner impulse to leave this space but a strong one to stay witnessing. Still body, non-judging mind. I recognize my kinesthetic response to this space – space full of silence (Maria, dancer and columnist)⁷

We realized that the audience was not actually looking at us: many people were witnessing our actions, dealing with their own inner processes, as well as we were doing. I felt a big relief: we were not responsible for the success of the meditation of the audience; we had to leave it in the hands of the spectators.

The day of the première I no longer had anxiety. When the audience came in, I was so focused in my meditation that I did not experience any remarkable change in my inner peaceful attitude. The sole variation was that it felt easy to spread my love all around me, towards our visitors.

Of course, I cannot force myself to love, if I intend love merely as an emotion. But love is not just feeling, it requires will. Love is an inner attitude which may be trained in order to become a stable habit, it is «an act of courage»,⁸ as the great Brazilian pedagogue Paulo Freire (1921-1997) wrote, and «commitment to the others»:⁹ in the case of our performance, that meant for me to welcome the audience in the silence of my heart, in an attitude of acceptance of every single spectator as a special person, taking the risk and the commitment towards them to be just myself, without acting for the whole duration of the event, remaining faithful to my tasks. An inner silent dialogue between me and the others aroused without use of any mental word, in the simple terms of being present with them, sharing same silent space.

As Freire said: «Love is at the same time foundation of the dialogue and dialogue itself».¹⁰

I started to enjoy the new situation of shared silence. Day by day, I could deepen the interaction between my creative expressivity and meditation, maintaining my attention focused on my inner processes and letting the movements happen freely. Some feedbacks from the audience underlined the importance of such events in contemporary society, describing the performance as a beautiful and *holy* space where people could just be, free from any definition. Even though in the *Moving the*

⁷ Abstract from an article about *Moving the Silence*. You may read the full version on line: Maria Prokhorova, *Moving the Silence: the most silent performance in the busiest time*, 2013, <<http://www.liikekieli.com/archives/5671>>.

⁸ Paulo Freire, *Pedagogy of the oppressed*, The Continuum International Publishing Group, New York 2006, p. 89

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

Silence-performance we put on the stage our own specific spiritual practices, the artistic event was free from any religious connotation. Differently from churches, synagogues or meditation-centres of several traditions, our space was not selecting people in terms of beliefs and religion, since it was a place for art, but still it maintained a declared meditative purpose.

The renowned Catholic theologian Romano Guardini (1885-1968) defines a *holy* place as «a space denied to any profane use and consecrated to the religious cult»:¹¹ Guardini wrote that «a place becomes holy just if God consecrates it, and that happens when God enters into it»,¹² reminding the reader that of course Christians believe that God is omnipresent, but there are places where God is present in a «new and particular way»,¹³ which are «separated from the purposes of everyday life».¹⁴

I think that the stage of our performance became *holy*, in the extent that it opened us to an honest attitude of introspection, to the wonder of witnessing, and to the “religious cult” of worshipping the presence of the “God within us”: our own deep essence. For example, many spectators shared that they had an opportunity to reflect about their own inner silence or about the place that silence had in their own life. Some others could face their own automatic pattern to judge and could train the counterbalancing attitude of witnessing. The most recurrent words were:

- Being
- Beauty/beautiful
- Peace/calmness
- Holy
- Inner silence

The structure of the event proved to be rich in symbols, which I could not even imagine before. For example, the two polarities Yin and Yang came out from the presence of Rev. Henri and Gesa, disposed on the two opposite sides of the room: one man working with water, scissors and flowers and a woman meditating with her eyes closed, in perfect stillness. Action and peace, daily life and spiritual search: they were harmonically mirroring each other.

By entering the space, some people felt that we were isolated, separate beings in the same place, and the whole performance was a slow process of mutual attunement until we could move in sync performing the T'ai Chi Ch'üan: the ending represented our perfect attunement, transforming our own individual meditation into a shared prayer. Other spectators could discover uplifting messages of hope, recal-

¹¹ Romano Guardini, *Il testamento di Gesù*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 54.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 55.

¹⁴ *Ibid.*

ling human beings to their own noblest ideals. The following quotation is another fascinating interpretation in the words of a spectator.

Beautiful and strong, also a holy experience. It made me think of all the monasteries, meditation places, temples, people who meditate together or alone as a net of silent oases around the world that actually keep this crazy world together and prevent it from falling apart (Katja, musician and theatre pedagogue).

Personally, during the performances I experienced same kind of challenges that I face in meditation, such as restless thoughts and emotions coming and going, and the same processes and effects, such as concentration, expansion of a sense of inner peace, awareness, vitality. The slow rhythm of the performance and the silent atmosphere allowed us to spend a long time in each phase of the structure for waiting and listening. In many occasions I had the feeling that things were happening by themselves just at the right moment and surprisingly they were different every time.

The performance resonated in tune with the different backgrounds of the spectators, allowing them to grasp new meanings and links with their own professional or spiritual interests. Some of them were glad to have the challenging opportunity not to analyze, but just to be there. Some others spontaneously wanted to write their own feedbacks and in many cases I had the impression of reading the descriptions of many different performances. For example, here below I quote two feedbacks, describing the performance.

The first one is clearly reflecting the professional-dancer-background of the spectator.

Gradually and slowly like a flower blossom two of the performers move out of the blankets. Eyes closed, movements abstract and formless still not chaotic. The two happen to meet each other and remarkably the duet does not get captured into a movement flow common to contact improvisation technique. It simply keeps the two aware and curious about each other.

As gradual and slow other performers come out of still meditation. And after a while with all my knowledge and experience in Authentic Movement, an expressive improvisational movement practice, I find myself witnessing its session happening as a performance. I witness the participants sensing their inner body-mind processes, recognizing their intuitive impulses and following them expressing movement. Nothing is directed nor predicted to them. And as an essential part of Authentic Movement practices the movers are passively observed – observed by us, the audience of the performance.¹⁵

¹⁵ M. Prokhorova, *Op. cit.*

The second feedback has been written by a spectator with Christian religious background.

I heard the murmur of the water. The meditator sitting close to me seemed to be rinsing his hands in the bowl in front of him, dropped his cloak and began to open himself. I do not know if he was washing away some stain from his past but as he rose up gently he was more and more light and was moving with firm and light steps, with ability and control, raising his arms and legs. In the end all the meditators had risen up and were moving alone, without looking at each other. I thought they were together but alone. It made me sad. When all the meditators had “opened up from their shells” and had danced, each on his own place, now light without their own burden, the dance became happier and they danced in a circle, together, happier and happier. They smiled at each other mildly and looked happy together and their faces were shining. “Alone together” became “all together”. Only one meditator sat during the whole performance still on her place with a calm face. Maybe the cup of her prayers had not yet been filled enough for the purification (Liisi, spectator).

I suppose that such a variety of interpretations has been possible because of the simplicity of the structure of our performance. While building the sequence of our actions, we attempted to apply the basic principle of the Ikebana, the Japanese art of arranging flowers: taking away all the unnecessary and keeping only the few elements which gave harmony. We attempted to never push the action and we tried to let it happen, listening to the same silence together with the audience. The ten minutes of silent meditation with the audience, in the beginning, and the long period of standing meditation during the weight shifting, in the halfway through the performance, were in this sense very important moments to restore our capacity of listening. There were no sounds, no entertaining movements. We took the risk to break the rhythm generated by the flow of the movements. But we never interrupted the inner flow of meditation. I believe that especially these two moments allowed our performance to become a meditation: both the performers and the audience had the opportunity to go back into themselves. As performers, I think we have been able to use those periods to root ourselves in meditation, and to maintain a meditative attitude during the phases of movement.

In other words, I believe that our performance could become a meditation because we were not performing meditation, but we were meditating while performing.

Conclusion

Throughout our rehearsals of the *Moving the Silence*-performance, I realized that the core of my interest was not silence in itself, but the meditative attitude generated in silence. Among all the positive after-effects of our practice, I could affirm that our working atmosphere has been a concrete answer to the problem of the

stress caused by a dispersive environment. At the beginning of our experience, for example, I had to fight against my own rooted habit of looking for false relaxation by means of distractions, especially during the pauses: it was not easy to accept just to be. I noticed that at the end of our working days I was tired, because of my effort in concentration. I felt tired, but not stressed at all. And little by little I became capable of working for many hours in a condition of relaxed concentration. I could observe similar changes in the whole group.

The next step of my artistic research is developing creative strategies to retaliate periods for silence, solitude or ascetic practices within the frame of an average working and family-day. Even better: how to integrate our own inner hermit with our own social nature? My intention is not to escape society, by renouncing the world: I believe that a certain amount of solitude may help me to be more rooted into reality and to better live my life.

What is the difference between isolation and loneliness? How to balance the propaganda pro-extroversion of a society based on communication with the need to withdraw into ourselves, at a times, and with the possibility of making introvert choices?

In September 2013 we began a creative journey through voluntary seclusion: the *Hermits in Progress*-project. Our research-team is currently composed by artists, monks, nuns, hermits and spiritual seekers from different religious backgrounds. Some of them were performing in *Moving the Silence*.

Our basic idea is to gently taste hermitic life (= voluntary seclusion from the world), diving into some of its various possibilities, maintaining an approach comprehensive both of artistic and spiritual dimensions.

The *Hermits in Progress*-project provides about twelve experiences of voluntary solitude in form of short retreats, throughout a whole year, aiming towards the birth of a performance.

We are aiming to transform such a direct personal experience into an event open to audience: as artists, we want to awaken questions about the meanings and the potential of such an extreme spiritual choice in our mass-mediatic society. As spiritual researchers, we are interested in developing new creative ways to make hermitic experiences available in everyday life.

Regular reports about our retreats are available on my blog: gabrielegoria.wordpress.com.

The rehearsals of the *Hermits in Progress*-performance will start in October 2014, after a preliminary work of recollection of all our retreat-experiences: again, we are not pre-selecting the shape of the event, but we rely on an organic and slow work of spontaneous maturation.

I am confident that the score of the performance will reveal by itself.

Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I.

Profili di registi della seconda generazione russa

Massimo Lenzi

In questo terzo *obraz* dedicato a Simonov, la peculiare, caleidoscopica qualità del protagonista ci indurrà ad esorbitare dai rigidi ambiti selettivi indicati dal sottotitolo redazionale della serie.

Rendere adeguato conto della sua attività post-bellica, infatti, ci è sembrato impossibile senza porla a confronto con una ricostruzione succinta ma dettagliata delle ricerche perseguite nel Teatr im. Vachtangova (TIV) da lui diretto, che in buona parte, come si è detto rilevandone la difformità rispetto al Teatro del Soviet di Mosca (TeMos) di Jurij Zavadskij,¹ non saranno riconducibili direttamente ai suoi allestimenti, bensì a porzioni più o meno cruciali ed estese delle carriere registiche di personaggi come Aleksandra Remizova, peraltro già appartenente al nucleo storico della compagine vachtangoviana, o – laddove il termine «generazione» risale al suo primo significato – Evgenij Simonov, figlio di Ruben.

Ancor prima delle famigerate risoluzioni del 1946 che, come vedremo tra poco, avrebbero paralizzato per lunghi anni le consolidate, elastiche virtù del teatro drammatico russo-sovietico nel piegarsi ai cangianti indirizzi politico-culturali dettati dall'alto, ovvero aggirarli, i primi mesi di pace furono dettati dalla volontà di sopprimere «le possibili conseguenze della guerra vittoriosa contro il fascismo. Bisognava senza indugio annichilire nei liberatori dell'Europa lo spirito orgoglioso e indipendente, la capacità di riflessione e sinanche di allegria».²

L'efficace sintesi di Anatolij Smeljanskij, da noi già riportata verso la conclusione del precedente *obraz* simonoviano, si attaglia egregiamente a spiegare perché fu stroncato il nuovo spettacolo dello sfortunato Babočkin, che dopo l'uscita dal TIV di Aleksej Dikij e Nikolaj Ochlopkov³ aveva finalmente trovato lo spazio per

¹ Cfr. Massimo Lenzi, *Obrazy. 2. Ruben Nikolaevič Simonov: dall'aurora al mezzodì*, «Mimesis Journal», 1, 2, dicembre 2012, pp. 41-42 (qui oltre il saggio sarà citato con la sigla Ob2).

² Anatolij Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva. Iz žizni russkogo teatra vtoroj poloviny XX veka* [Le circostanze date. Dalla vita del teatro russo della seconda metà del XX secolo], Artist. Rezissër. Teatr, Moskva 1999, p. 14.

³ Cfr. Massimo Lenzi, *Obrazy. 3. Ruben Nikolaevič Simonov: ora panica con incipiente eclisse*, «Mimesis Journal», 2, 1, giugno 2013, pp. 129-139 (qui oltre il saggio sarà citato con la sigla Ob3)..

cimentarsi nuovamente nella regia. Per quanto – o forse, se si accede alla succitata lettura di Smeljanskij, proprio perché – reduce dagli strepitosi successi ottenuti durante la guerra dal suo «vaudeville storico» *Davnym-davno* (C'era una volta),⁴ nel nuovo *Novogodnjaja noč'* (La notte di San Silvestro, 1945) il drammaturgo Aleksandr Gladkov aveva creduto di trasporne le atmosfere gioiose e sbarazzine all'attualità della Pace riconquistata. Ne fece le spese la *première* di Babočkin, che la critica bollò come «odiosamente frivola».⁵

Per quanto effimere, le ultime due *première* di quella stagione valgono bene a delineare le opposte pulsioni maturate anche al TIV sull'orlo dell'abisso imminente. Così Remizova firmò *Komu podčinjaetsja vremja* (A chi soggiace il tempo, 1946), nuovo poliziesco della premiata ditta di gialli teatrali dei (fittizi) fratelli Tur, specializzata in miscele sceniche di pronta cassa tra *detective* all'americana ed esaltazione delle campagne repressive di turno, e stavolta per di più coadiuvata dal pubblico ministero Lev Šejnin, già stretto collaboratore del Grande Inquisitore Andrej Vyšinskij sin dai tempi del processo a Kamenev e Zinov'ev, nonché provetto drammaturgo. Simonov stesso avrebbe poi concluso la stagione con un *unicum* inconsulto nella sua teatrografia: una *Elettra* (1946) sofoclea la cui scelta stessa non poteva che tradire la goffa ansietà con cui il riconosciuto maestro della lievità commedistica, nonché decantato erede ufficiale della «teatralità festante» vachtangoviana, temeva di vederla agguagliata di punto in bianco a chi sa quale «odiosa frivolezza».

Per tutti la morsa si chiuse nell'estate successiva, quando il Comitato centrale del partito (14 agosto) emise la risoluzione *O žurnalach "Zvezda" i "Leningrad"* (Sulle riviste "Z." e "L."), in cui si condannava «lo spirito di accondiscendenza» manifestato da quegli organi di stampa «al cospetto della contemporanea cultura borghese dell'Occidente», chiudendo così le porte alla coeva produzione drammaturgica straniera, e aprendo la strada alla «lotta anticospopolita», peraltro rivolta precipuamente contro l'*intelligencija* ebraica, le cui vittime teatrali principali ed esemplari sarebbero state la persona di Solomon Michoels, assassinato il 13 gennaio 1948,⁶ e la carriera di Aleksandr Tairov, che il 9 maggio 1949 fu espulso dal suo Kamernyi teatr (KT).⁷ (Un mese e mezzo dopo, peraltro, Tairov e Alisa

⁴ Cfr. Massimo Lenzi, *Obrazy. I. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», 1, 1, marzo 2012, pp. 78-79 (qui oltre il saggio sarà citato con la sigla Ob1).

⁵ Cfr. A. Smeljanskij, *Predlagaemye obstojatel'stva...*, cit., p. 14. Babočkin si volse allora al cinema, ambito ove poteva contare sullo statuto d'icona vivente assicuratogli dalla creazione del protagonista di *Čapaev*. Nel 1948 anch'egli avrebbe lasciato il TIV per raggiungere Dikij al Malyj.

⁶ Una ricostruzione completa, puntuale e approfondita della vicenda creativa ed esistenziale di Michoels è stata recentemente fornita da Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, Torino 2013.

⁷ Poche settimane dopo anche il glorioso teatro fu chiuso, e l'anno dopo parte della sua troupe andò a costituire il nucleo del nuovo Moskovskij dramatičeskij teatr im. Puškina (Teatro Drammatico Puškin di Mosca; DTP).

Koonen furono assegnati proprio al TIV di Simonov, dove nei sedici mesi residui della propria esistenza i due maestri sarebbero rimasti sostanzialmente inattivi). Quel primo editto fu seguito a ruota (26 agosto) dal più specifico *O repertuare dramatičeskich teatrov i merach po ego ulučšeniju* (Sul repertorio dei teatri drammatici e le misure da intraprendere per migliorarlo), ove si prescriveva ai teatri di allestire ogni stagione tre «nuovi spettacoli di alta qualità sotto il profilo ideologico e artistico dedicati a temi sovietici contemporanei».

Come sintetizza efficacemente il sito ufficiale del TIV, per quanto concerneva le nuove produzioni «il repertorio lirico-commedistico amato dai vachtangoviani venne a trovarsi di fatto sottoposto a divieto».⁸

Su un piano più generale, la risoluzione si sommava in modo perverso all'ennesima riorganizzazione amministrativa dei teatri decretata quello stesso anno da un'apposita legge: se la totale subordinazione al Ministero della cultura ne accentuava l'assfissa burocratica, e la ratifica della loro natura stanziale fu attuata secondo la *ratio* carceraria di impedirne le tourné anche all'interno del Paese, la norma secondo cui ogni città al di sopra dei 30.000 abitanti avrebbe dovuto ospitare almeno un teatro drammatico, un teatro musicale, un teatro di figura e un TJUZ⁹ condusse a una proliferazione di nuovi centri produttivi bisognosi di maestranze artistiche e tecniche, e le crescenti aspettative d'impiego così alimentate indussero anche le più prestigiose istituzioni formative ad allargare criteri selettivi tradizionalmente assai severi, portando in breve all'iperfezione dei maggiori collettivi del Paese e a una caduta verticale della qualità nelle distribuzioni. Se pure non conobbe le vere e proprie sindromi di elefantiasi verificatesi allora a Mosca (MCHAT e Malyj) e Leningrado (GosDrama e BDT), anche la direzione simonoviana del TIV fu affetta allora da questo ulteriore problema, che si sarebbe trascinato a lungo.¹⁰

⁸ Cfr. <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>> (dal sito ufficiale del TIV).

⁹ Sigla stante a designare la tipologia dei Teatry junich zritelej, ovvero Teatri dei giovani spettatori.

¹⁰ Sul medio termine, la normativa avrebbe prodotto anche una sorta di eterogenesi dei fini, saldandosi con gli effetti delle «riorganizzazioni» prebelliche di kerženceviana memoria, allorché – come già si è visto avvenire con la “deportazione volontaria” a Rostov del TŠZ di Zavadskij (cfr. Ob1, pp. 77-78) – misure più o meno larvamente punitive avevano sortito l'effetto di disseminare in tutto il Paese la presenza di molti tra gli allievi più insigni di Stanislavskij, Mejerchol'd e Vachtangov. Allorché sopravvenne il «disgelo», si era così consolidata una sterminata infrastruttura teatrale che poté rilanciare in tutta l'URSS, oltre alle maggiori tradizioni, gli standard produttivi sempre più audaci elaborati a Mosca e Leningrado, fornendo al contempo (sia pure entro situazioni di norma condizionate da occhiate vigilanze) occasioni sempre più ampie e variegiate di crescita artistico-professionale e contaminazioni reciproche tra gli stili scenici, incentivate altresì dall'estensione ai maggiori centri della provincia del sistema di formazione teatrale da sempre vigente nelle capitali. Qui peraltro, già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, si assistette a una crescente pressione generazionale: interi corsi di strutture formative superiori statali o scuole e Studi attinenti ai singoli teatri, una volta licenziata una leva di iscritti, davano vita a nuove scene autonome dirette dai propri maestri e docenti. Su tutti, il «Sovremennik» di Efremov e il Taganka di Ljubimov.

Del resto, anche solo la routine quantitativa prescritta dalla risoluzione sul repertorio non poteva che scardinare l'inscindibile nesso tra sistema di formazione e tempi della produzione che in epoca sovietica, anche durante le ricorrenti folate repressive, aveva lasciato intatto e veicolato, ed anzi eretto a norma, le condizioni fisiologiche su cui si basava (e si basa) la qualità del teatro drammatico russo, che, quanto alla qualità, e a prescindere da qualsiasi considerazione ideologica, si trovava adesso alla mercé di un sottobosco di drammaturghi-funzionari *parvenu* reso vieppiù rigoglioso dall'impossibilità pressoché assoluta di attingere alla drammaturgia extra-sovietica, sorta d'immensa quanto acefala bottega di Scribe pansovietica, infestata da un'implacabile congerie di pubblicisti collusi, quando non coincidenti, con critici e recensori.

Prima della fine del decennio, il mondo teatrale sarebbe stato ulteriormente fiaccato dal venefico, ufficioso diffondersi della cosiddetta «teoria dell'aconflittualità», secondo la quale «si supponeva che in una *pièce* sovietica il conflitto potesse essere soltanto fra personaggi buoni e migliori»,¹¹ col che le confezioni della suddetta bottega di Scribe assunsero le forme, ulteriormente grottesche (e, verrebbe da dire, oltremodo «accondiscendenti») ai meccanismi di consenso più rodati «della contemporanea cultura borghese dell'Occidente») di macchine da *happy ending* retrodatati all'apertura del sipario. Tale situazione permarrà immutata fino agli inizi della stagione 1952/1953.

A prescindere da qualsiasi giudizio di merito, sino ad allora sarebbe stata di fatto sospesa ogni pulsione dialettica nella formazione del repertorio. Quel processo d'incessante ri-calibrazione delle ricerche stilistiche nella costituzione dell'identità di un collettivo scenico alla ricerca di punti d'equilibrio sempre sfuggenti e cangianti, e per ciò stesso tanto più dinamici e vitali, che abbiamo visto esercitarsi con gradi di efficacia i più variabili nelle contingenze storiche in continuo mutamento, e in presenza dei relativi, mutevoli condizionamenti esterni, sinanche i più pesanti e tragici, – quel processo geometricamente vettoriale e geneticamente strutturale (struttura sociale, politica, pedagogica, produttiva) che al TIV come altrove alimentò la più grande cultura teatrale del Novecento, quel processo precipitò dunque in una rete sconfinata di anfratti carsici. E, quel che più conta, nella coscienza dei contemporanei, e massimamente in quella dei Zavadskij e dei Simonov, ovvero della generazione che attraversando quell'oceano in continua tempesta era approdata alla piena maturità biografico-artistica e alla conduzione del movimento teatrale russo-sovietico, tale sospensione non poteva che essere presagita *ad libitum*. Almeno sulle scene maggiori,¹² quella generazione ammutoli

¹¹ A. Smeljanskij, *Op. cit.*, p. 14.

¹² Riserva doverosa, quando si pensi anche solo al CDT (cfr. Ob2, p. 48, n. 44) dove sin dal 1949 si trovarono a interagire generazioni artistiche rappresentate da personaggi come Malevič, Knebel',

di botto per sei, sette anni, e quando riprese voce in moltissimi casi la raucedine era diventata cronica, o semplicemente attorno si parlava un'altra lingua, ignota, l'idioma di nuove generazioni.

Questa prolungata cesura non può non riflettersi anche nella nostra narrazione. Né intendiamo limitarci a replicarla con gli interminabili minuti di silenzio di cui sostanzialmente consta una storiografia teatrale che in Occidente troppo spesso discetta di Stanislavskij e Dodin o Vasil'ev, di Mejerchol'd, Vachtangov e Ljubimov, saltando la questione generale delle origini e derubricando a inestricabile babele di apodittiche specificità "nazionali" e obnubilanti incubi totalitari la questione particolare delle due-tre generazioni che coi loro corpi d'artista gettarono un ponte tra questi e quelli.

A quest'altezza, e per un lungo tratto, non diciamo lo storico, ma il cronista prende atto che cessa semplicemente di esistere il repertorio, riferimento contestuale primario che sin qui gli è ben valso a disporre la sua materia in costellazione relativamente significativa. E quando quel quadro riemergerà vieppiù nitido, non si potrà far finta che niente sia successo. Nell'esposizione delle vicende ulteriori del TIV simonoviano ci par dunque che la natura dell'oggetto richieda di sostituire l'approccio cronologico-analitico sin qui seguito con un approccio paradigmatico volto a enucleare il contributo in divenire delle principali personalità registiche: quelle che dapprima, negli angustissimi limiti del possibile, contribuirono a saggiare o assecondare quel silenzio (e Simonov stesso, come vedremo, fu allora piuttosto tra questi ultimi), e connotarono poi la riemersione della scena vachtangoviana ad atmosfere assai più respirabili, peraltro aggettanti su un panorama ormai irreversibilmente mutato ben oltre i limiti generazionali cui è programmaticamente dedicata questa serie di saggi.

A tal fine, per inquadrare l'ulteriore ventennio abbondante della direzione simonoviana sarà sufficiente richiamarne gli snodi macrostorici più acclarati. Nel grande silenzio una prima breccia si sarebbe aperta il 7 aprile 1952, giorno in cui la "Pravda" ricusò e sconfessò la teoria dell'aconfittualità. Nei mesi successivi si scorsero le prime avvisaglie del cosiddetto «rinascimento scenico-drammatico» russo,¹³ giunto a rigoglio dopo la morte di Stalin (5 marzo 1953) e saldatosi all'incipiente era del «disgelo», temperie politico-culturale che si sarebbe affermata definitivamente nel febbraio 1956, con il XX congresso del PCUS, culminando nello scorcio iniziale del decennio successivo e scivolando poi lentamente nella fase della cosiddetta «stagnazione», i cui prodromi gli storici sono soliti datare

Tovstonogov, Efremov, Anatolij Efros e Viktor Rozov, drammaturgo-simbolo della «rinascita scenico-drammatica».

¹³ Cfr. Ob1, pp. 81-82 e n. 49.

convenzionalmente al 14 ottobre 1964, giorno in cui Chruščëv fu destituito dalle massime cariche del partito e dello Stato.

Nel primo tratto post-bellico spettò soprattutto a Boris Zachava il compito di effettuare qualche sortita dalle nebbie pressoché impenetrabili del repertorio, ove Simonov reggeva il timone del TIV navigando a vista. Le usate corde sceniche con cui sin dal lodatissimo *Egor Bulyčov i drugie* (E. B. e gli altri) del 1932¹⁴ l'altro maggiore allievo di Vachtangov aveva insinuato tra le quinte del teatro intitolato al Maestro una seconda anima, per così dire, compuntamente gor'kijana, si rivelarono allora preziosissime nel soffocare in fasce qualsiasi sospetto di «frivolezza». In *Molodaja gvardija* (La giovane guardia, 1947), adattamento dell'omonimo romanzo di Aleksandr Fadeev redatto da Gleb Grakov, Jurij Ljubimov¹⁵ fornì un ritratto complesso e credibile del protagonista Oleg Koševoj, teso tra accensioni ostentatamente infantili e subitanee «prove da adulto» contraddistinte da inflessibili rigidità. Lo spettacolo fu così salutato come sobria alternativa al coevo, «monumentale» *Molodaja gvardija* realizzato da Ochlopkov al Moskovskij teatr dramy (Teatro moscovita del dramma; MTD).¹⁶

Dopo aver firmato un'*Ognennaja reka* (Il fiume di fuoco, 1949) ove Vadim Koževnikov, autore noto per la sua prosa di guerra, aveva giocato le sue carte nell'atmosfera particolarmente propizia ai suddetti *parvenu* della scrittura drammaturgica, Zachava cercò di risollevarne il tono del cartellone instaurando almeno un nesso tra l'obbligatoria routine e quell'infima parte delle tradizioni del TIV che risultasse veicolabile nelle contingenze dell'epoca. Così, quand'anche afflitta da toni e soluzioni inopportunamente minuziose e quotidianiste,¹⁷ la nuova edizione di *Egor Bulyčov i drugie* (1951)¹⁸ valse da terapia disintossicante per un rinnovato *ensemble*, ove alla «splendida» Šurka di Galina Paškova¹⁹ si sommarono i primi lavori cospicui di Michail Ul'janov, nella parte di Laptev, e soprattutto Sergej Luk'janov, che ereditò da Ščukin il protagonista del dramma gor'kijano.²⁰

Ma quando Zachava tentò di costruire sul successo di *Molodaja gvardija* ulteriori articolazioni del proprio stil gor'kijano, avvalendosi di testi pur timidamente propizi

¹⁴ Cfr. Ob3, p. 126.

¹⁵ Sugli esordi al TIV del futuro maestro e fondatore del Taganka cfr. Ob3, pp. 128; 134 n. 54; 137.

¹⁶ *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. V (1941-1953), a cura di I. L. Višnevskaja, pp. 102; 105-106 (più oltre citeremo questa edizione come ISDT). Cfr. anche <<http://www.vakhtangov.ru/shows/gvardia>> (dal sito ufficiale del TIV).

¹⁷ Cfr. ISDT, V, pp. 102; 170-171.

¹⁸ Alla scomparsa di Boris Ščukin (1939) il teatro aveva deciso di togliere dal repertorio il fortunato allestimento gor'kijano dopo sette anni di repliche. Per i riflessi della morte di Ščukin sui destini del TIV e dello stesso Simonov, cfr. Ob3, pp. 127-128.

¹⁹ Su Galina Paškova cfr. Ob3, pp. 131; 134; 139.

²⁰ <<http://www.vakhtangov.ru/theatre/history-3>>, cit. Cfr. anche ISDT, pp. 170-171.

a reperire più efficaci sintesi sceniche tra fervore ideologico e dimessa quotidianità edificante, i risultati furono fallimentari. Fu questo il caso del dittico composto da *Pervye radosti* (Prime gioie, 1950) e *Kirill Izvekov* (K. I., 1951), che Konstantin Fedin adattò dai propri romanzi²¹ con l'ausilio di Vladimir Mescheteli: spettacoli che il regista aveva ambiziosamente concepito come occasione per una definitiva saldatura tra l'ultima generazione di giovani talenti del TIV (i vari Ljubimov, Luk'janov, Paškova, Ul'janov, Nikolaj Gricenko),²² stelle come Anna Oročko²³ o Michail Astangov²⁴ e altri veterani come Viktor Kol'cov, Marija Sinel'nikova o Varvara Popova.²⁵

Nel 1953, cogliendo i primi spiragli del disgelo, Simonov e Zachava – quasi a segnare l'avvenuto ricongiungimento delle due anime del TIV sotto il segno emblematico di un comune retaggio convenzionalista di cui altri spettacoli coevi andavano riaffermando, non che la lungamente denegata legittimità estetica, l'intatta vitalità – invitarono dal Malyj il mejerchol'diano Igor' Il'inskij per co-firmare *Raki* (I gamberi), satira palesemente modellata dal poeta-drammaturgo Sergej Michalkov²⁶ su un'attualizzazione anti-burocratica del *Revizor* gogoliano e rinvigorita dal Lopuchov di Kol'cov, «nomenclaturista» non meno bolso che truce.²⁷ Zachava cercò poi di cogliere i primi refoli del disgelo allestendo *Kandidat partii* (Il candidato del partito, 1953), lavoro di Aleksandr Kron che pubblicato due anni prima, e nonostante l'autore appartenesse alla schiera degli autori più ligi ai nuovi canoni di regime, era stato aspramente criticato perché non abbastanza «aconflittuale». Come spesso avvenne in quei mesi, il successo della première²⁸ fu dovuto meno a meriti intrinseci che alla gratitudine di un pubblico boccheggianti, pronto ad aggrapparsi ad ogni minimo segnale di novità, e alla solerzia di recensori-funzionari puntati sul vivo dalla tematica (un giovane che, alla vigilia del colloquio d'accettazione della richiesta d'iscrizione al partito, discute sul lavoro e in famiglia delle proprie future responsabilità) nonché ansiosi di allinearsi al nuovo corso post-staliniano. Vantaggi su cui Zachava non

²¹ Il secondo originariamente intitolato *Neobyknovennoe leto* (Un'estate straordinaria).

²² Sugli esordi di Gricenko cfr. Ob2, p. 62 n. 124 e Ob3, pp. 137; 139.

²³ Su Oročko cfr. Ob1, pp. 73; 76; Ob2, pp. 44; 46-48; 50 e n. 56; 56.

²⁴ Ricongiuntosi al compagno-studista Simonov nel 1945, dopo gli allori mietuti a più riprese presso il Teatr Revoljucii (Teatro della Rivoluzione; TR) tra 1925 e 1941 e un passaggio al TeMos di Zavadskij nell'ultimo biennio di guerra. Su Astangov cfr. Ob1, pp. 76; 78-79; Ob2, pp. 43 n. 11; 49 n. 45; 52.

²⁵ Cfr. ISDT, V, p. 140, e <<http://www.vakhtangov.ru/shows/pervyeradosti>> (dal sito ufficiale del TIV). Su Kol'cov cfr. Ob2, pp. 46-47; 58 n. 96-59 n. 102; 61 e Ob3, pp. 132; 139. Su Sinel'nikova cfr. Ob2, 48 (n. 42), 49, 58 (n. 100). Su Popova cfr. Ob2, pp. 46; 48 n. 42; 58 n. 96.

²⁶ Autore del testo russo dell'inno dell'URSS, nonché padre dei cineasti Andrej Michalkov-Končalovskij e Nikita Michalkov.

²⁷ Cfr. ISDT, VI, pp. 52-53; *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], Prosveščenie, Moskva 1984, vol. II (1946-1980), a cura di K. L. Rudnickij, A. M. Smeljanskij, T. K. Šach-Azizova, p. 55. (Più oltre citeremo questa edizione come IRSDT).

²⁸ Cfr. ISDT, V, pp. 118-119.

poté certo contare allorché volle spostarsi su uno dei terreni prediletti dal «rinascimento scenico-drammatico»: il nuovo approccio ai classici.

Né, a fronte del clamore suscitato dal trattamento cui Marija Knebel' aveva sottoposto la poetica di Čechov nel coevo Ivanov del Dramatičeskij teatr im. Puškina (Teatro Drammatico Puškin; DTP), poteva certo bastare a Zachava ricondurre *Il gabbiano* (1954) – ove Larisa Paškova, sorella minore di Galina, dette in Maša la sua prima parte di spicco – al proprio rodato “stil quotidianista”, ormai avvertito come anacronistico ed anzi addirittura retrovertito rispetto alla memoria ancor viva di allestimenti “pre-rinascimento” del capolavoro čechoviano come quelli firmati dieci anni prima da Tairov al KT o nel 1952 da Vera Redlich al teatro del circolo «Krasnyj fabel» (Fiaccola rossa).

Così, l'ombra imponente dell'*Amleto* con cui nel 1954, al Moskovskij teatr im. Majakovskogo (Teatro Majakovskij di Mosca; MTM),²⁹ Ochlopkov si era inserito a pieno titolo in quella vigorosa ondata di rinnovamento, acquisendo il Bardo al retaggio convenzionalista mejerchol'diano, si sarebbe stagliata netta su Zachava allorché, dopo avere diretto il minore *Ostry dyžur* (Un compito aspro, 1956) del drammaturgo polacco Jerzy Lutowski, egli si accinse a un'operazione parallela, dando al TIV un *Amleto* (1958) ispirato alla lettura vitalistica di Romain Rolland, già vagheggiata da Vachtangov, che toccò ad Astangov (anche co-regista dello spettacolo) insufflare nel protagonista. Quella sarebbe stata l'ultima regia di Zachava. Probabilmente egli comprese che la propria funzione di traghettatore del TIV verso tempi migliori si era ormai esaurita, e con scelta d'insolita umiltà intraprese una nuova carriera di ricercatore di scienze artistiche,³⁰ tornando episodicamente a recitare.³¹

Ma nell'epoca più buia, come vedremo, era stato Simonov stesso ad assumersi in prima persona la responsabilità del lavoro più sporco, lasciando agli altri registi del teatro, meno autorevoli di Zachava, le premiere di autori-monumento a prova di bomba. Fu questo soprattutto il caso del fido Rapoport, che dopo aver diretto l'imprescindibile *Russkij vopros* (La questione russa, 1947) di Konstantin Simonov, *pièce-manifesto* dell'incipiente guerra fredda,³² firmò *Makar Dubrava* (M. D., 1948) di Kornejčuk, che segnò l'esordio professionale della minore delle sorelle Paškova, e un capolavoro dell'«aconflittualità» come l'idilliaco *Pojut žavoronki* (Cantano le allodole, 1951) del bielorusso Kandrat Krapiva, ove debuttò Dar'ja Peškova, ventunenne nipote di Gor'kij.

A Gabovič toccò invece la minore delle due incursioni effettuate allora dal TIV nel campo minato della «contemporanea cultura borghese dell'Occidente»: *Deep*

²⁹ Come nel 1953 era stato ribattezzato il MTD.

³⁰ Disciplina in cui avrebbe conseguito il dottorato nel 1964.

³¹ Ad esempio, interpretando il generale Kutuzov nel colossale cinematografico di Sergej Bondarčuk *Guerra e pace* (1968).

³² Cfr. Ob1, pp. 79-80.

Are the Roots (1947), robusto lavoro antirazzista degli statunitensi James Gow e Arnaud d'Usseau dove primeggiò la Belle di Sinel'nikova. Peraltro, la pièce ebbe allora grande diffusione sulle scene sovietiche,³³ circostanza che sarebbe valsa agli autori l'inclusione nelle «liste nere» maccartiste.³⁴ Nel poco spazio che le circostanze lasciavano al repertorio classico, *refugium peccatorum* della pericolosissima «frivolezza», s'inserì Sidorkin con la commedia di Ostrovskij *Serdce ne kamen'* (Il cuore non è pietra, 1948).

A una versione più austera delle “cineserie” di *Princessa Turandot* gli osservatori più superficiali delle vicende del TIV vollero invece ricondurre *Bái Máo Nǚ* (La ragazza dai capelli bianchi, 1952), opera-balletto che He Jingzhi e Ding Yi, su incarico del Partito Comunista Cinese, avevano redatto in base a una precedente stesura poetico-narrativa ove nel 1945 i membri dell'Accademia di Letteratura e Arte Yan'an Lu Xun avevano rielaborato collettivamente una serie di testimonianze dirette delle vessazioni subite dalle popolazioni rurali (soprattutto femminili) negli anni Venti e Trenta. L'enorme rilievo politico-culturale attribuito in patria al film tratto dallo scenario³⁵ indusse Simonov a reclutare per l'occasione Gerasimov, che (affiancato dai colleghi cineasti e sceneggiatori Samson Samsonov e Tat'jana Lioznova) ne ricondusse l'ordito complesso e le scansioni eterogenee alla più digeribile forma del «dramma popolare», cui le scenografie «finemente stilizzate» di Ryndin conferirono l'aspetto di una «leggenda contemporanea» incarnata tra gli altri da Mansurova, Alekseeva, Golovina, Paškova, Sinel'nikova, Šuchmin e Ul'janov.³⁶

In questo quadro, entro il cordone sanitario eretto da Simonov emersero con tratti marcati e peculiari due personalità registiche, chiamate ad articolare con continuità la proposta del TIV a cavallo dell'epoca del disgelo, e proiettarne le due “anime” in territori stilistici ed espressivi più consoni ai tempi e al nuovo pubblico. Compito che le produzioni di Remizova³⁷ e Evgenij Simonov, più di quelle firmate dal padre di quest'ultimo e da Zachava, seppero allora assolvere con efficacia.

Su queste due figure s'incentrerà una parte sostanziale del prossimo, ultimo *obraz* dedicato a Ruben Simonov.³⁸

³³ Cfr. ISDT, V, p. 130.

³⁴ Negli USA la pièce sarebbe tornata d'attualità nel 1960, allorché fu ripresa sulle scene Off Broadway destando grande attenzione sui maggiori organi di stampa in relazione ai coevi movimenti antirazzisti e alle relative posizioni dei candidati nella campagna per le imminenti elezioni presidenziali.

³⁵ Soggetto a plurimi rifacimenti di natura ideologica, il lavoro sarebbe andato in scena all'Opera Nazionale di Pechino solo nel 1958, ma già nel 1950 ne era stato tratto l'omonimo film di Shui Hua e Wáng Bīn che viene solitamente considerato il capostipite della cinematografia cinese post-rivoluzionaria.

³⁶ <<http://www.vakhtangov.ru/shows/sedaya>> (dal sito ufficiale del TIV).

³⁷ Su Remizova cfr. Ob2, pp. 46; 48 n. 42; 58 n. 100 e Ob3, pp. 128; 130; 133.

³⁸ Diversamente da quanto annunciato in chiusura di Ob3, si è convenuto per motivi editoriali di suddividere in due saggi distinti l'analisi dell'attività post-bellica dell'allievo di Vachtangov.

Variations Radeau, 10-12 aprile 2014

Claudia D'Angelo, Giulia Randone

Nel mese di aprile si è svolto a Le Mans, in Francia, un “non-colloque” intitolato *Variations Radeau. Un atelier de recherches sur le Théâtre de Radeau*. Promotore dell’incontro è stato un gruppo di ricerca fondato a Parigi nel 2011, coordinato dai professori Christophe Triau (HAR Paris-Ouest) e Eric Vautrin (Laslar-Unicaen), che riunisce una ventina di ricercatori e studenti interessati a confrontarsi con la pratica di una delle compagnie più importanti del panorama contemporaneo, il Théâtre du Radeau, e con gli interrogativi che sorgono dalla sua frequentazione. L’esperienza dell’incontro con il Radeau e il riconoscimento di un’affinità elettiva accomunava gli organizzatori e i partecipanti: certo ognuno ha il proprio legame privilegiato con alcuni spettacoli diretti da François Tanguy, a seconda del momento in cui li ha incrociati sul proprio cammino, ma il desiderio che ha animato questa inusuale assemblea è stato quello di mettere in comune riflessioni, aspettative e desideri emersi dalla propria relazione con la poetica della compagnia. Un’esigenza nata, come si è detto, in ambito universitario, ma che ha saputo incarnarsi in un’iniziativa che ha poco da spartire con l’usuale offerta accademica. Nelle intenzioni degli organizzatori si trattava di incontrarsi «non per intraprendere una sintesi o per individuare definizioni, ma per riflettere insieme sulla *voie tierce* che caratterizza il Radeau, su come questo teatro fatto di variazioni e incontri, movimenti e assemblaggi, sposti le formulazioni correnti sulle questioni che riguardano la scena e l’esistenza».¹ Un obiettivo riuscito. Anche grazie alla scelta del luogo e della modalità di incontro, che questo reportage intende documentare. La nostra relazione non si propone di essere una trascrizione fedele di ciò che è stato detto e fatto in questi tre giorni: si tratterebbe di un’operazione poco utile, sia perché alcuni contributi saranno pubblicati sulla rivista *Théâtre/Public*, sia perché ci sembra più proficuo accompagnare con lo sguardo la traiettoria del movimento (di pensiero e corpo) compiuto nei giorni di aprile dal gruppo che ha partecipato a *Variations Radeau*. Quella che emerge è una voce collettiva e in gran parte anonima, all’interno della quale si riconoscono alcune voci che hanno fatto deviare il corso del ragionamento, incanalandolo temporaneamente in una direzione diversa. Seguire questo percorso può essere interessante anche per chi non conosca o non sia interessato alla proposta del Théâtre du Radeau: ovviamente l’invito di chi

¹ Cfr. <<http://www.recherchesradeau.org>>, ultima consultazione 25.05.2014.

scrive è a entrare in confidenza con questa straordinaria avventura teatrale, colpevolmente poco considerata in Italia, attraverso le testimonianze di chi lo ha già fatto,² oppure, per esempio, mettendosi in viaggio per Parigi, dove in autunno la compagnia presenterà la propria ultima creazione, *Passim*.³ Tuttavia, se a convocarci a Le Mans è stato il legame con questo teatro, in fondo non si è trattato che di un pretesto: un pretesto essenziale per affrontare alcuni interrogativi vitali per chiunque guardi all'intreccio tra il teatro e la vita dalla propria prospettiva, che può essere quella di studente o di studioso, ma soprattutto e anzitutto di spettatore. Che cos'è il teatro? Che cosa accade? Come si fa? Che effetto produce ciò che vedo e percepisco sulla mia vita? È qualcosa di cui si può parlare (e scrivere) o è un'esperienza di trasformazione che invita al silenzio? E, se si sceglie di riportare ad altri questa esperienza, attraverso quali modalità e a che scopo?

1° giorno

Partendo in treno da Parigi, dopo un paio di ore di viaggio si arriva alla stazione di Le Mans, da lì si sale su un tram che, dopo avere attraversato il centro della città, ferma in rue Gambetta, all'incrocio con rue de la Fonderie. In fondo a un parcheggio si intravede l'ingresso del luogo in cui si terrà il convegno, la Fonderie (ex fonderia, poi filiale della Renault e infine garage per autoveicoli di proprietà del comune, nel 1992 divenuta luogo di creazione aperto al pubblico).⁴ Entrati nella Grande Salle si è accolti da Laurence Chable, fondatrice e attrice storica del Théâtre du Radeau, e da alcuni organizzatori, che assegnano agli ospiti le camere nella foresteria ricavata al piano superiore della struttura e li invitano a pranzo. Il refettorio, insieme alla sala della conferenza, diventerà per i convenuti il principale luogo di dialogo e di scambio.

Ore 14. In una delle molte sale della Fonderie, tavoli, panche, spalti, un divano, sedie e poltrone sono disposti in orbite concentriche per permettere a tutti di guardarsi e parlarsi in condizione di assoluta parità. Si raccolgono una cinquantina

² Il contributo più recente in lingua italiana è di Antonio Attisani, studioso di lunga data del Radeau, che ha di recente curato un dossier sulla compagnia: Cfr. Laurence Chable, *Il Theatre du Radeau, invenzione di un'idea di teatro*, intervista e introduzione di A. Attisani; A. Attisani, *Au théâtre comme à la guerre. La rigorosa erranza poetica del Théâtre du Radeau e François Tanguy*; Théâtre du Radeau, *Un luogo di cui impadronirsi. Questo non è un teatro*, «Acting Archives Review», III, 6, novembre 2013, pp. 154-220. I contributi essenziali in altre lingue sono indicati sul sito della compagnia: <<http://www.lafonderie.fr/Theatre-du-Radeau/article/ecrits-sur-le-theatre-du-radeau>>.

³ Per seguire la tournée di *Passim* si può consultare il sito della compagnia: <<http://www.lafonderie.fr/theatre-du-radeau/passim/article/l-itineraire>>.

⁴ Nell'intervista rilasciata nel 2011 a un gruppo di studenti dell'Università di Torino, Laurence Chable racconta nel dettaglio la nascita della Fonderie e del Radeau: <<http://www.turindamsreview.unito.it/link/randomeworkcenter.pdf>>.

di persone, studiosi di differenti generazioni che provengono da studi eterogenei, insieme a critici, artisti, alcuni attori della compagnia del Radeau, numerosi studenti e spettatori. Nei giorni precedenti, ognuno dei partecipanti, dopo essersi iscritto gratuitamente all'incontro, ha ricevuto un *livret* contenente alcuni testi critici, documenti e fotografie, con l'invito a prenderne visione così che il dibattito potesse avviarsi a partire da materiali noti a tutti. I testi che orientano la discussione sono presentati brevemente, in modo da lasciare più tempo alle reazioni del pubblico che, incoraggiato dall'accogliente configurazione dell'assemblea, è libero di prendere la parola restando al proprio posto, grazie a un efficiente sistema di amplificazione.

La sessione di lavoro è intitolata *Ressembler/rassembler/assembler* (somigliare/riunire/assemblare) e trae spunto dai primi tre testi contenuti nel *livret*, a cura del germanista Philippe Ivernel e dei giovani ricercatori Flore Garcin-Marrou, Clare Finburgh e Jérémie Majorel. Il confronto si appunta sulla relazione tra scena e sala e in particolare sul tema dello sguardo, che suscita interrogativi legati al ruolo dello spettatore e al concetto di montaggio. Sempre in riferimento al caso del Théâtre du Radeau, si discute della possibilità per lo spettatore di non essere un consumatore, ma di diventare a propria volta un *monteur* (responsabile di un montaggio). Qualcuno propone di definire strabico lo sguardo dello spettatore, che con un occhio guarderebbe alla scena e con l'altro alla storia; altri, con Benjamin, individuano nella distrazione un elemento chiave della percezione. Dopo una lunga digressione, torniamo a concentrarci sul lavoro del Radeau e qualcuno sostiene che chi siede in platea è chiamato a «varier son regard» sullo spettacolo e ad «agir son propre cadre». Una ragazza esprime il suo dissenso affermando di non sentire alcuna necessità di fare montaggio durante lo spettacolo, bensì di preferire il godimento dell'istante e di rinviare l'eventuale ricomposizione di quanto visto al ritorno a casa. Qualcuno reagisce sostenendo che si sia parlato troppo di sguardo e poco di ascolto e che colui che assiste a un'opera di François Tanguy sia da considerarsi un uditore più che uno spettatore. Jean-Paul Manganaro si inserisce nella discussione per segnalare la propria distanza dagli interventi di chi ha preso la parola fino a quel momento e dalla necessità di ricerca di significato che, a suo giudizio, non avrebbe nulla a che fare con l'attività dello spettatore. L'esperienza di Manganaro è, piuttosto, quella di un'immersione nell'attualità di qualcosa che gli appartiene, per cui egli giudica sbagliato porsi il problema del senso, dal momento che l'unico problema autentico è quello dell'attualizzazione: del rapporto tra sé e ciò che si vede, in un esercizio di lettura. Altri concordano nel ritenere l'attualizzazione il fulcro della relazione tra chi guarda e ciò che è guardato e pongono il problema di che cosa fare con ciò che si è visto.

Interviene a questo punto Laurence Chable, esprimendo il desiderio di spostare la discussione dal tema dello sguardo a quello del luogo e dello spazio: riferimenti a

lei particolarmente cari poiché, racconta, nella sua esperienza quarantennale sulla scena si è trattato sempre di *jouer avec* e non *dans* lo spazio.

Dopo quattro ore il dibattito si chiude e i partecipanti si mettono a tavola.

Ore 21. Ci si incontra in una sala della Fonderie attrezzata per le proiezioni per osservare una scelta di lavori fotografici di Jacquie Bablet, Didier Grappe e Brigitte Enguerand dedicati al Théâtre du Radeau. I primi due autori presentano personalmente le proprie opere. Jacquie Bablet, nota fotografa di teatro, cita il *Credo* di Tadeusz Kantor per chiarire la propria posizione di spettatrice e fotografa degli spettacoli del Théâtre du Radeau: «On ne regarde pas une pièce de théâtre comme un tableau, pour les émotions esthétiques qu'elle procure, mais on la vit concrètement». Bablet descrive il modo in cui si prepara alla sessione fotografica, sottolinea la centralità della componente istintiva e animalesca connessa al proprio lavoro, la sua esigenza di non tenere conto dello spettatore ma soltanto delle proprie necessità. La fotografa commenta uno a uno gli scatti che ha scelto di mostrare: una immagine la affascina per la sua qualità «bruyante», altre per la loro bellezza plastica, altre ancora perché vi riconosce il vocabolario del Radeau. Per la prima volta da quando ci siamo incontrati e abbiamo cominciato a parlare e ascoltare, tutti noi partecipanti abbiamo l'impressione di guardare la stessa cosa, ma è poi veramente così? Sullo schermo scorrono le fotografie degli ultimi quattro lavori della compagnia (da *Coda* a *Passim*), varia il numero di spettacoli che ciascuno riconosce, che ricorda di avere visto, varia la frequenza con la quale ci si è trovati di fronte allo stesso spettacolo, cambiano i luoghi in cui si è incontrato il Radeau. La tentazione è quella di aspettare che compaia un'immagine familiare per ritrovarsi nelle sue inquadrature, per rassicurarsi rievocando in solitudine o con il vicino un'esperienza sedimentata e distante per mezzo di una registrazione fedele di ciò che si è visto (e che non si è potuto ri-vedere perché le fotografie degli spettacoli del Radeau disponibili in rete sono poche). Ma è una fedeltà fittizia e l'osservatore ingenuo comprende la portata del suo inganno quando vede l'ultima fotografia scelta da Bablet, un'immagine alla quale l'autrice è particolarmente legata e che ritrae un uomo e una donna (Laurence Chable e Jean-Louis Coulloc'h) con il volto dipinto di bianco, protagonisti di un superbo *tableau*. Commenta la fotografa: «In quel momento ho scattato poche fotografie, ma mi sento di dire che questa si "autonomizza"». ⁵ Il gioco di rimandi tra l'immagine e l'esperienza dello spettatore si rivela in questo caso inutile, non perché si tratta di uno spettacolo più antico (*Orphéon*, del 1998), ma perché la qualità pittorica di questa composizione dice chiaramente ciò che affermano, di comune accordo, sia Bablet che Grappe, ovvero che le loro fotografie non sono testimonianze degli spettacoli del Radeau in quanto «non hanno alcun referente al di fuori di sé». I due eccellenti fotografi

⁵ Dal libretto distribuito ai partecipanti al convegno, p. 35.

sono accomunati da questa convinzione e anche dalla sensazione di mettere in campo uno sguardo simile, nonostante il risultato sia completamente differente. Le fotografie scelte da Didier Grappe, che prima di incontrare il Radeau non si era mai interessato di fotografia teatrale, ci mostrano gli attori sulla scena, ma anche il palcoscenico deserto, i momenti che precedono e seguono l'inizio dello spettacolo, le quinte mobili e i pannelli, ritratti da prospettive sconosciute allo spettatore. Il suo lavoro non è volto alla trasposizione fotografica del Radeau, che non ne ha alcun bisogno, ma si configura nei termini di una «proposta a partire dallo spazio di pensiero che esso crea».⁶

2° giorno

Ore 10. L'atelier di venerdì mattina prende a prestito il titolo da una frase di François Tanguy, *Prendre le temp de restituer, dans l'espace public, les constituants* (Prendere il tempo di restituire, nello spazio pubblico, i costituenti). Con le parole di Tanguy gli organizzatori vogliono introdurre l'idea di teatro come luogo alternativo, capace di attivare una percezione differente da quella a cui ci costringono le abitudini e la routine, e come tempo inscritto nello spazio pubblico, che si pone tra l'esperienza individuale e la coscienza collettiva. Il teatro è un'arte pubblica e collettiva, che si pratica e si apprezza "in molti" e può diventare uno dei luoghi in cui gli esseri umani possono sperimentare una forma di comunione. Si presentano i testi di Emmanuel Wallon, professore di sociologia politica, Eric Vautrin, Yannick Butel, Christophe Bident e Arnaud Maisetti, docenti di teatro appartenenti a generazioni differenti. Sia gli interventi che il dibattito si appuntano sui lemmi scelti da Tanguy, in particolare "spazio pubblico" e "restituire". I partecipanti all'incontro si soffermano a lungo sul concetto di spazio in relazione al teatro e sulla possibilità di quest'ultimo di essere uno spazio pubblico non autoritario: secondo una giovane studiosa la cucina della Fonderie e la scena del Radeau sono una prova del fatto che ciò che si è appena descritto è possibile (osservazione che risulta incomprensibile a chi non sia stato ospite della Fonderie). Qualcun altro mette in guardia i presenti dal fare riferimento allo spazio pubblico in modo astratto: tale atteggiamento potrebbe alimentare l'idea di una netta distinzione tra lingua comune (nella sua accezione triviale) e lingua essenziale (come lingua della resistenza), determinando un errore di diagnosi. Yannick Butel vede nello spazio pubblico «le lieu de la langue» e dell'organizzazione ideologica dei segni, mentre del Radeau dice che «ça parle different» ed è piuttosto il luogo della drammatizzazione della *langue*. Secondo alcuni, i frammenti poetici pronunciati dagli attori del

⁶ Ivi, p. 55.

Radeau in lingue come l'italiano, il tedesco, il greco antico, sempre con numerose variazioni nell'intensità acustica, giungono spesso all'orecchio dello spettatore come un mormorio, mentre la musica è «eccezionalmente parlante».

Manganaro interviene a questo punto per criticare l'utilizzo di termini come spazio e temporalità, che giudica vecchi come Aristotele, ed esorta gli studiosi ad abbandonare l'esercizio della critica per porsi, invece, il problema di descrivere ciò che accade sulla scena. Stimolate dall'intervento di Manganaro e da una chiacchierata informale con Butel, ci domandiamo se quello della scrittura (sul teatro) possa essere uno degli atti di restituzione invocato da Tanguy. Di certo questa sessione, a differenza della precedente, che aveva seguito una direzione più "tecnica", si è mossa su un terreno più marcatamente politico e, talvolta, anche più scivolosamente retorico. Dopo avere discusso a lungo su quale sia l'effetto del lavoro del Théâtre du Radeau sul cittadino e sul corpo pubblico di cui facciamo parte, siamo approdati non a una soluzione ma a una impressione apparentemente condivisa: l'opera Radeau ci interroga senza avere la pretesa di offrire una risposta – non è compito dello spettacolo spiegare come si possa essere un individuo politico o compiere un gesto politico –, più che avvicinare lo spettatore, con un messaggio o l'illusione di una visione comune, sembra che il teatro di Tanguy introduca una distanza alla quale non siamo più abituati ma che forse è il solo presupposto per essere davvero liberi di agire.

La discussione si conclude per lasciare posto al pranzo: i numerosi partecipanti (una settantina circa) si mettono in fila per ricevere la propria porzione di *choucroute*, servita dagli organizzatori, e prendono posto attorno ai lunghi tavoli di legno che occupano la sala più grande della Fonderie.

Ore 15. La sessione pomeridiana mira a dare voce ai ricercatori e agli studiosi più giovani, invitandoli a raccontare che cosa li abbia spinti a dedicare le proprie ricerche al Théâtre du Radeau e quali difficoltà abbiano incontrato nell'analisi del lavoro della compagnia. L'incontro è moderato da Cécile Bosc e Bénédicte Boisson, membri del gruppo di ricerca sul Théâtre du Radeau, e coinvolge Amandine Livet, Flavia Lorenzi, Rafaella Uhiara e un gruppo di studenti del corso di laurea in Scenografia della Facoltà di Architettura di Nantes. Per Bosc, il lavoro di ricerca permette di trattenere e prolungare il piacere che contraddistingue la sua esperienza di spettatrice del Radeau, ponendole con urgenza la questione di individuare una terminologia adeguata a descrivere questo fenomeno teatrale. La stessa difficoltà è condivisa da Vautrin, che avverte il bisogno di riformulare continuamente il proprio vocabolario attingendo anche a campi differenti da quello teatrologico: soltanto un aggiornamento costante della propria terminologia permette all'indagine di progredire. La frequentazione del Radeau è, per Vautrin, anche una risorsa per affrontare le responsabilità di docente universitario.

Un giovane studente di scenografia racconta il proprio lavoro dietro le quinte di *Passim*, ipotizzando di avere avuto accesso a un punto di osservazione privilegia-

to, ma Chable risponde chiarendo che Tanguy progetta sempre la composizione scenica dalla platea. Qualcuno propone di sostituire il concetto di “punto di vista” con quello di “punto di appoggio”; anche i testi pronunciati dagli attori e distribuiti all’ingresso in forma stampata vanno considerati come tali: si tratta di *tables des matières* e non di un invito all’approfondimento filologico. Ad avvalorare questa posizione – su cui i partecipanti si sono a lungo confrontati – contribuisce l’intervento dell’attore Jean Rochereau, il quale precisa che il Théâtre du Radeau è un teatro popolare e non intellettuale e che ogni spettatore ha la possibilità di individuare una via per «fare apprendistato della propria scrittura».

Ore 21. Ci ritroviamo nella sala *cinéma* per assistere alla proiezione di due film del regista sperimentale Patrick Bokanowski: *Eclats d’Orphée*, un cortometraggio realizzato nel 2002 a partire da alcuni frammenti di *Orphéon*, e *Un Rêve*, ultima opera del cineasta. Alle proiezioni segue un interessante dialogo con il regista e con la moglie Michèle Bokanowski, autrice di musiche per il cinema e il teatro.

3° giorno

Ore 10. *Jouer?* La sessione mattutina dell’ultimo giorno di convegno si svolge all’insegna di un interrogativo cruciale. La maggiore accuratezza della lingua francese ci libera dagli equivoci sottesi alla parola italiana “recitare” e ci porta a riflettere sulla differenza tra “*réciter*”, «un exercice de la mémoire qui répète ce qu’elle a appris “par coeur”, sans savoir pourtant quel coeur y mettre» (un esercizio della memoria che ripete ciò che ha imparato a memoria [in francese *par coeur*], senza che nel farlo si sappia che cuore metterci),⁷ e “*jouer*”. Anche con questa precisazione, tuttavia, tentiamo di comprendere insieme cosa intendiamo quando diciamo che gli attori del Théâtre du Radeau – che nel corso dei colloqui precedenti è sempre stato definito *in negativo* come un teatro senza storie e senza personaggi – recitano. Ammesso che “attore” sia un termine corretto, come ha confermato in un recente incontro François Tanguy rispondendo ai dubbi espressi da Laurence Chable,⁸ il compito che attende ognuno di noi è quello di liberarsi delle definizioni, dei preconcetti e delle personali superstizioni connesse a questa parola. L’atelier si caratterizza per i frequenti interventi dei membri della compagnia: prendono la parola quasi tutti gli attori di *Passim*, Laurence Chable, Patrick Condé, Fosco Corliano, Muriel Hélar, Carole Paimpol, Karine Pierre, Jean Rochereau e Anne Baudoux, ma anche Dominique Bénard, ex attore del Radeau, oggi presidente della cooperativa e professore di matematica all’università di Le Mans. Dapprima si tenta di definire l’ensemble servendosi di alcune metafore: ad esempio per Bénard gli attori del Radeau sono «fantasmi molto concreti», che

⁷ Jean-Paul Manganaro, *Que peut faire le corps?*, ivi, p. 133.

⁸ Cécile Bosc, Serge Nail, Christophe Triau, *Notes, pistes, remarques, divagations*, ivi, p. 136.

realizzano una tensione corporale, carnale e vocale che è anche tensione dello spazio e del tempo, mentre Triau li vede come «operai della scena».

In seguito si cerca di investigare e comprendere il *jeu* dell'attore scomponendolo artificialmente in alcuni dei suoi elementi: corpo, voce, movimento, spazio, improvvisazione. Ivernel chiede agli attori in che misura sia presente l'improvvisazione, dove inizi e dove finisca. Per qualcuno l'attore improvvisa il rapporto con ciò che fa, aprendo così i campi del possibile; per l'attrice Héлары improvvisare significa moltiplicare il possibile, mentre Manganaro preferisce non parlare di improvvisazione, bensì di «messa in attesa costante del provvisorio» e, richiamandosi a un'azione di Chable, afferma che chi è in scena «fa nel provvisorio tutto l'improbabile possibile».

La discussione si sposta sul tema del *lieu* (luogo e spazio) e, anche su questo punto, la novità della compagnia francese reclama uno sforzo descrittivo di responsabilità. Se infatti è emerso più volte che la descrizione è il primo livello di lettura possibile, tra tutti si diffonde l'esigenza di trovare le parole per descrivere uno spazio nuovo, differente da quello di Aristotele o Artaud, e in continua mutazione. È uno spazio ipersaturato di musica, tanto da spingere alcuni ad affermare che la musica del Radeau è lo spazio. Altri preferiscono, invece, evocare una scatola magica, altri ancora descrivono il lavoro del Radeau giocando con l'omofonia tra i termini *entre* (tra) e *antre* (antro). Manganaro parla del Radeau come di un antro, di una grotta, scegliendo questo vocabolo per la sua immediata evocazione della poetica grottesca di Tanguy. Chable si ricollega alla domanda sull'improvvisazione, definendola come il luogo del “tra”, come il modo in cui la materia si compone, non a partire dalla scena ma nella relazione tra la scena e la platea.

A tratti affiora l'esigenza di plasmare alcune parole per renderle più vicine al fenomeno di cui si è stati testimoni: l'*incarnation*, ad esempio, è sostituita con l'*excar-nation*, a indicare che non siamo di fronte a una parola incarnata in un soggetto o in un ruolo, ma che la carne resta il presupposto di ciò che accade.

«Che cosa accade?»: è un interrogativo che ritorna spesso e al quale gli attori tentano di rispondere intrecciando una serie di suggestioni. C'è chi introduce l'immagine di un flusso che coinvolge elementi come la voce, il movimento di una mano e lo spostamento di un tavolo (Karine Pierre); chi fa riferimento a «gesti e parole che contengono, nel loro movimento [...] il percorso stesso di un'oggettivazione. Un'oggettivazione che deve diventare materia vivente, emozione» (Laurence Chable);⁹ chi ne parla in termini di depistaggio di strutture già consolidate, di una guerra condotta contro i fantasmi che impediscono di essere pienamente presenti, di una *quête* infinita che chiede di essere continuamente ripresa (Fosco Corliano); chi racconta di uno stato di coscienza acuta, di un dialogo costante con un altro

⁹ Laurence Chable, *Jeu: Et prolongation*, ivi, p. 131.

essere umano, in questo caso con François Tanguy, dialogo che ha la forma di una *surveillance* non poliziesca, di una veglia comune, di un confronto che, riprendendo le parole del regista, implica «stare nel contenzioso» (Chable).

Nello sforzo continuo di descrivere ciò che accade sulla scena, la conversazione si sposta sulle possibilità e sui limiti del corpo umano. Quelli degli attori del Radeau sono corpi di operai che trafficano in continuazione, intenzionalmente messi in una condizione di disequilibrio, corpi che si devono difendere da un pericolo e che si devono relazionare con ostacoli e resistenze che per loro, paradossalmente, si rivelano liberatori (*contraintes liberatoires*). Il rapporto dell'attore con le cosiddette *contraintes*, impedimenti solo in apparenza, diventa la condizione necessaria del *jeu*: i costumi, le maschere, le parrucche voluminose, gli accessori, i tavoli su cui ci si arrampica, i pannelli da spostare e maneggiare, i compagni da reggere e trasportare, fanno, insieme ai corpi viventi, la provvisoria costruzione e costituzione dello spazio che è la scena.

Gli artisti del Radeau vivono in scena una condizione duplice di abbandono e controllo (*maitrise*), che è una forma di *savoir faire* e una occasione per lasciarsi attraversare da qualcosa che trascende l'individualità dell'attore. Si tratta, per qualcuno, di lasciarsi prendere in carico da qualcosa che non è "tu", dal momento che il "tu" è ingombrante. Per Corlianò, infatti, il compito dell'attore ha molto a che fare proprio con l'azione di *desancombrier* (*encombrer* = sovraccaricare, perciò "de-sovraccaricare", "sgombrare"). L'attore italiano riflette sulla necessità di diventare esseri coscienti che non fanno la morale, di passare dalla *mise en force*, dallo «sforzo di organizzare le parole», alla sensualità, che libera dal dominio della sentenza, del figurativo e dell'astratto. Riacciandosi a un'osservazione della collega Hélyary – che apparenta il lavoro d'attrice a una condizione di "infermità fertile", confessando di sentirsi sulla scena come un cavallo con i paraocchi che, a differenza degli spettatori, non è in grado di controllare tutto ciò che avviene – Corlianò propone di pensare alla sordità come a una meta e a una forma di igiene: diventare sordi consentirebbe, infatti, di offrire una resistenza alle parole d'ordine in cui siamo costantemente immersi.

Dopo aver trascorso i primi due giorni ad ascoltare in silenzio gli interventi, sul finire della mattina François Tanguy prende la parola per tornare su alcune delle questioni emerse. Calibrando con sapienza e poesia flussi di parole e silenzi, propone di pensare all'improvvisazione come a una «attesa inversa», come a un «ritirarsi», che non significa affatto fuggire, bensì «stare nell'attesa dell'imprevedibile», dell'incidente. La visione del teatro che prende forma dalle sue parole è quella di una organizzazione «par inadvertence, par accidence» della molteplicità, che comprende «action, subtraction, affirmation, interval, interaction, interstice, un nouveau contentieux». La teatralità ha a che fare, per Tanguy, con questa molteplicità di contenziosi, si tratta di «théâtraliser, théâtractualiser une instance».

Ore 15. Dopo la consueta pausa, ci incontriamo per l'ultima volta per riflettere su

ciò che si è condiviso in questi giorni e per chiederci: *qu'est ce qu'on fait maintenant?* Tra i partecipanti si avverte una generale soddisfazione per la modalità in cui si sono svolti questi incontri, per gli stimoli nati dal confronto e per l'opportunità, in qualche caso, di chiarire il proprio pensiero attraverso le considerazioni altrui. Chi proviene dall'ambito accademico si interroga su come si possa provare a costruire a livello universitario un rapporto con il Radeau senza fare della compagnia un'icona o un tema d'esame. Qualcuno reagisce alle molte citazioni del pensiero dei filosofi (Gilles Deleuze, soprattutto, ma anche Jacques Derrida, Gaston Bachelard, Walter Benjamin...) invitando ognuno a guardare il Radeau con i propri occhi, senza sentire il bisogno dell'aiuto del filosofo o dell'oftalmologo. Nel corso dell'incontro prendono la parola interlocutori che hanno fatto sentire frequentemente la propria voce, ma anche persone che fino a questo momento sono rimaste in silenzio. Una giovane studiosa interviene a proposito della difficoltà di fissare ciò che si osserva e si studia in definizioni, che nella sua percezione sono destinate a perdere di significato non appena si giunge a una formulazione. Inserendosi in questa riflessione sui limiti del linguaggio, Manganaro invita a prestare attenzione all'uso delle metafore per parlare del lavoro teatrale: come Omero non utilizza metafore ma solo similitudini, come una madre non si serve mai di metafore per comunicare con il figlio, così il discorso del critico non dovrebbe avvalersi di metafore, strumenti di imitazione, ma comprendere la metamorfosi, una trasformazione e una variazione non confinate alle forme.

Infine, la riproposizione della questione del pubblico e del suo rapporto con l'attore, già affrontata nel corso della mattinata, offre l'occasione per una riflessione di straordinario interesse sul comico e il riso. Patrick Condé introduce l'argomento osservando come un tempo si andasse a teatro per essere stupiti, mentre oggi ciò che muove lo spettatore sia piuttosto la volontà di capire: un'esigenza che spesso aggrava, trasformando la tragedia in dramma e impedendo di vedere che il Radeau è anche comico e buffonesco e che si può ridere. «Perché il pubblico non ride più?», si domanda Condé. Tanguy ritiene utile puntualizzare, con Bergson, che è necessario distinguere tra ciò che nel comico e nel riso è vivo e ciò che è meccanico. Secondo Corliano è possibile che gli spettatori del Radeau «si divertano senza ridere» (*ils rigolent sans rigoler*), che si divertano cioè sotto una maschera impassibile che li metterebbe sulla buona strada per un processo di "keatonizzazione", rendendoli protagonisti di un processo di evoluzione del riso, una questione – come altre sollevate nel corso di questi tre giorni – su cui sarebbe interessante continuare a riflettere.

Questo atipico convegno ha offerto ai partecipanti la preziosa possibilità di ascoltare gli attori del Théâtre du Radeau, impegnati in una riflessione sul proprio lavoro, sul lavoro dell'attore e sul teatro, e di constatare la vivacità degli studi teatrali svolti in Francia in ambito universitario. I giovani ricercatori e gli studiosi sono abituati al confronto e incoraggiati alla riflessione comune, è chiaro che sono

stimolo reciproco gli uni per gli altri, lo sono gli studenti per i docenti, e non solo il contrario. L'impressione è quella di una realtà fertile, viva, pronta a crescere e fare passi avanti prendendosi cura di un dialogo costante e dinamico tra giovani ricercatori, studenti e docenti e realtà contemporanee di eccellenza come il Théâtre du Radeau e la Fonderie.

Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre?

Vincenza Di Vita

È costituito da tre parti densissime il saggio di Marco De Marinis edito da Bulzoni e recante un titolo non privo di possibili malintesi storiografici: *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*.¹ Se davvero sia possibile parlare di un "oltre" che segua il Novecento teatrale e che si configuri altrettanto valido, anch'esso dorato evo come quello che lo precede, è una questione che l'autore si pone come primigenia ed essenziale. Pertanto non è trascurabile la porzione introduttiva del volume che mette in luce irrisolti tentativi, da parte degli studiosi contemporanei, di definire una tipologia o meglio una nomenclatura di fenomeni ancora profondamente radicati nel passato eppure alquanto tangibili ed esistenti, tanto da rientrare in una dimensione trasformativa che ha reso il teatro «oggetto di scienza». ² La crisi generatrice della ricerca artistica trova in figure esemplificative, quali ad esempio Artaud, Beckett, Decroux, Grotowski, i maestri e gli ambasciatori veggenti di istanze coeve. D'altronde la criticità del contemporaneo è irrisolto e paradossale campo d'indagine, non sarebbe altrimenti una esplorazione tanto valida da rendere necessario e meritevole un approfondimento ulteriore:

è questo *paradosso* che mi ha sempre affascinato e che ho sempre cercato di indagare nelle mie ricerche sul Novecento: dal libro sul nuovo teatro a quello sui rapporti fra mimo e teatro, al già citato *In cerca dell'attore*, fino al più recente contributo sulla relazione con l'alterità. Dico il paradosso per il quale il Novecento mette in crisi acutamente (irreversibilmente?) la forma spettacolo e la nozione di rappresentazione, e quindi in qualche modo il teatro stesso in quanto tale, proprio mentre ne indaga con una profondità e una sistematicità del tutto inedite i fondamenti tecnici ed estetici, riuscendo anche ad arrivare ad esiti artistici non di rado straordinari e a proporre nuove, impensate modalità d'uso.³

L'autore assume un punto di vista ben delineabile nella necessità di evidenziare il rapporto dialogico della vicenda teatrale, attraversando la sua privilegiata vicenda

¹ Cfr. Marco De Marinis, *Introduzione*, in *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, pp. 11-22.

² Nella sua introduzione De Marinis cita Ferdinando Taviani in *Teatro Novecento: ovvietà*, «Teatro e Storia», 22, 2000, p. 293.

³ M. De Marinis, *Op. cit.*, p.13.

biografica, ovvero quella di chi costituisce una presenza attiva e partecipa nella dinamica teatrale, studiando le ragioni antropologiche del teatro, mediante la collaborazione con l'ISTA di Eugenio Barba, come egli stesso precisa.⁴ Il corpo dell'attore è al centro di una densa riflessione che raccoglie gli studi elaborati nel corso di un quarantennio. È necessario che finalmente il soggetto divenga oggetto favorito e non irrisolto da integrare agli studi scientifici senza escludere pertanto la corporeità; ne consegue che in una concezione teatologica che abbracci le neuroscienze e con esse si confronti ininterrottamente bisognerebbe evitare l'incombente rischio di «partorire nuovi mostri disciplinari».⁵ Il rapporto con la tradizione, precedente al Novecento ma in esso radicata, non è mai descritto senza porre adeguati ponti con il contemporaneo ed è per tale ragione che ad esempio la *Commedia dell'Arte* viene presentata in rapporto a Leo De Berardinis e al suo spettacolo del 1994 dal titolo *Il ritorno di Scaramouche*, ricordando infine come tuttavia si ritroverà in Pippo Delbono «una miscela altrettanto irresistibile ed esplosiva di gioiosa poesia scenica e indignazione, farsa rivistaiola e lucida, implacabile denuncia».⁶ Il corpo è pertanto anche scrittura, veicolo quindi carne sulla quale tatuare molteplici testi, è un necessario «corpo-memoria». La figura di Grotowski è quella di un performer tradotto e quindi tradito e viene collocata come punto nodale di una urgenza di «trasmissione» definita attraverso un quesito attualissimo che problematizza l'eredità di un sapere artistico e interiore: «È possibile immaginare un apprendistato senza trasmissione?».⁷ È possibile eliminare l'elemento iniziatico tra *teacher*⁸ e «apprendista»? De Marinis sostiene che tuttavia una metodologia tra i discepoli di Grotowski si sia verificata ed esiste già in proposito un fondo bibliografico importante, ma ritiene fondamentale che esso venga ulteriormente integrato. Questa preoccupazione dell'autore, confortata da elementi di interesse per il tema enunciato, chiude la seconda parte del testo, aprendo una densa riflessione su «età dell'oro e suo dopo» in Italia.⁹ È Luigi Nono con il suo teatro musicale a introdurre la parte del saggio dedicata all'attualità italiana. Il teatrologo De Marinis sembrerebbe pertanto tracciare una continuità in direzione di una mitopoiesi che scaturisce dall'uso della musica a teatro, veicolando ricerche sull'ambito spaziale, comunicativo e trasformativo della performance odierna, quindi prediletta modalità evocata dall'impegno profuso da Giuliano Scabia. Attraverso la spinta chiara ed

⁴ Si vedano tra l'altro le «due premesse (quasi) personali» sulla riscoperta della *Commedia dell'Arte* che seguono la parte su teatro politico e politica teatrale e su teatro autobiografico, non per caso d'altro canto, pp. 129-131.

⁵ Ivi, p. 74.

⁶ Ivi, p. 140.

⁷ Ivi, p. 257.

⁸ In corsivo nel testo.

⁹ Ivi, pp. 263-399.

evidente del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, orientata verso una rigorosa analisi dell'oralità, secondo e *dopo* i dettami del maestro polacco, si dà vita a una serialità metodica in spettacoli sulla poetica di Ginsberg, mediante veri e propri concerti per corpi e voci con attori provenienti da ogni latitudine. Armonia, impegno intellettuale e cosmopolitismo hanno nondimeno caratterizzato e qualificano personalità quali Pasolini, De Berardinis, Ovadia, Celestini e infine Fanny & Alexander. Quindi ancora una volta viene ribadita la presenza di una ritualità orale che troverebbe un "azzeramento" epistemologico nei tentativi ipermediali e tecnologici di Romeo Castellucci e della Societas Raffaello Sanzio. Tuttavia De Marinis sostiene una diversità rintracciabile in una trasmutazione: «l'attore post-novecentesco non recide completamente un legame di continuità sia pure problematica con l'eredità novecentesca, anche se la riformula, la trasmuta appunto, su basi originali e spesso del tutto inedite».¹⁰

¹⁰ Ivi, pp. 359-360.

La Tempesta

Una nota sul teatro di Valerio Binasco
e sulla Popular Shakespeare Kompany

Armando Petrini

Quello che manca oggi nel panorama teatrale non è certo l'offerta e la varietà degli spettacoli. I cartelloni sono tutto sommato ricchi, le compagnie numerose, le proposte in campo molte. Ciò che è raro incontrare oggi è il "teatro". Qualcosa pensato per *accadere* davvero di fronte a un pubblico, in un determinato momento, su un certo palcoscenico. Non semplicemente la replica di uno spettacolo più o meno riuscito e più o meno rodato, ma un accadimento che provi a misurarsi fino in fondo con il tempo del teatro, che è il tempo *del presente*. Lo ha spiegato con molta efficacia Carlo Cecchi diversi anni fa nel programma di sala di un suo lavoro, *Leonce e Lena*.

Il tempo del teatro è il presente. Questa non è un'opinione, ma un dato di fatto. E se i registi non se ne sono accorti – e anzi insistano caparbiamente (mediante nuove serrature e nuove chiavi laddove non c'è nessuna porta) a imporre agli attori il tempo futuro (le prove che provano come *sarà* la prima) e, agli attori e agli spettatori, il tempo *passato* (le rappresentazioni come ripetizioni della prima) – fatti loro. Qui, in questo spettacolo, bello o brutto non so, di certo si cerca di cogliere *immediatamente* l'evento in atto, qui e ora. Non sempre succede: e questo succedere dipende *anche* dagli spettatori.

Nella sua *Tempesta*, Valerio Binasco cerca di realizzare insieme agli attori della compagnia un'operazione semplice ma essenziale: far accadere il teatro. Agire sul palcoscenico nel tempo presente. Sottrarre – per quello che è possibile – il teatro alla replica. Non è un caso che Binasco si sia formato proprio con Carlo Cecchi, e che insieme a lui abbia lavorato per diversi anni. Anche se la scuola di Cecchi – come sempre accade nel caso dei magisteri migliori, e meglio assimilati – viene da Binasco reinterpretata in un modo del tutto personale: resta una traccia, un segno di fondo (e profondo), che consente un percorso in parte diverso e ben individuato. La compagnia di cui Binasco è fondatore e animatore si chiama «Popular Shakespeare Kompany». La scelta del testo dunque è importante. Motivata da un forte amore per Shakespeare e dal riconoscimento del carattere intimamente *teatrale* dei suoi lavori. Una drammaturgia che offre come poche altre – ancora prima che occasioni interpretative (le «chiavi» di cui parla Cecchi) – partiture su cui lavorare per liberare il teatro. Il che vuol anche dire naturalmente occasioni critiche. Nel

duplice senso di punti di vista sul testo e di scintille per indurre gli spettatori alla riflessione. Ma queste sono subordinate alla riuscita del primo cimento, così essenziale, e da quello possono derivare di conseguenza.

La scelta di Shakespeare coincide perciò con una vera e propria idea di teatro. Sottrarre quanto più è possibile lo spettacolo al teatro, costruire le condizioni affinché sulla scena, nel rapporto fra i diversi attori e nel rapporto fra gli attori e gli spettatori, possa dispiegarsi la relazione nel tempo presente che è la base e la condizione necessaria perché possa darsi effettivamente teatro. Un lavoro dunque dove c'è *regia* solo in un'accezione molto particolare. Non nel senso della messa a punto di un «registro interpretativo» (ancora Cecchi) ma nella prospettiva di un lavoro che cerchi pazientemente e sapientemente di predisporre al meglio le cose della scena affinché si realizzi quello a cui tutto lo spettacolo tende, e cioè l'accadimento teatrale. Un percorso concentrato perciò essenzialmente sull'attore e sulla sua presenza, e che trova nell'espressione dell'arte di chi recita la sua ragion d'essere e a ben vedere il suo fine ultimo. Per questo motivo il lavoro di Binasco risulta apparentemente così disinteressato ad aspetti come la scenografia o la coreografia. Perché il centro dell'attenzione è l'attore. Si tratta però di un disinteresse solo apparente, perché l'essenzialità della scenografia (che è qui quasi assenza) e l'elementarità della concertazione dei movimenti e degli spostamenti per i cambi di scena sono perfettamente funzionali allo sforzo di tutta la compagnia di dare risalto alla recitazione in quanto momento centrale dell'espressione artistica.

Gli attori della compagnia sono infatti tutti particolarmente bravi. Non tanto perché padroneggiano bene la tecnica che consente loro di supportare il disegno registico. Piuttosto, perché si inseriscono in una sorta di partitura (che loro stessi contribuiscono in ogni momento a creare e a mantenere viva) che permette a ciascuno di esprimere al meglio la propria arte. Ognuno di questi attori, così come ha trovato la propria cadenza, il proprio *tic*, ha recuperato e incontrato la propria cifra, la propria chiave, il proprio tempo teatrale. E tutto viene costruito – e ogni sera *ricostruito* in scena – insieme agli altri attori e insieme al pubblico. Si tratta di attori che *cercano*, anche fisicamente, i compagni di scena (e gli spettatori) per dare vita alla propria espressione artistica. Non si ha mai l'impressione di trovarsi di fronte ad attori che si chiudono, accontentandosi, nell'interpretazione o nella ripetizione di temi di già fissati, piuttosto di artisti che realizzano qualcosa di molto studiato ma che sta prendendo forma in quel momento.

Questo modo di concepire il lavoro teatrale porta lo spettacolo – quasi naturalmente, per così dire – ad assestarsi su una cifra di “realismo” (tutto è “vero”) che ben poco ha a che fare con il naturalismo. C'è un delizioso e scoperto gioco sulla finzione in scena – mai intellettualistico o aridamente premeditato – che elude il falso, la trappola mortale del teatro. Una recitazione “vera” perché non scivola nell'equivoco del naturalismo, e riconsegna al contrario allo spettatore la realtà della scena e del teatro: la presenza di una compagnia di attori che dà vita a un “play”, finto e

vero allo stesso tempo. Finto perché teatralmente vero e mai *naturale*, vero perché mai falso e profondamente finto. Dunque foriero di coscienza critica. Il teatro che mostra la scena quale essa effettivamente è, e lo fa attraverso un gesto estetico, squarcia a suo modo (e nel modo che gli è proprio) un velo, apre gli occhi, stimola la crescita critica nello spettatore. Non espone una tesi né scioglie scopertamente alcuni nodi, ma instilla attraverso una forma di bellezza particolare e non esornativa la consapevolezza di quello che è – che è *in nuce* la consapevolezza di quello che può essere. Il realismo – inteso in questa accezione – è una forma dell’utopia, poiché ne è uno dei viatici migliori e più autentici.

La presenza in scena di Valerio Binasco riassume molti degli elementi sin qui richiamati. Binasco è a tutti gli effetti l’artefice di questa *Tempesta*. Anche sul palcoscenico interpreta fino in fondo il ruolo che gli è proprio. Si presenta scopertamente come regista-attore-conduttore dello spettacolo. Il testo naturalmente lo aiuta. Ma c’è soprattutto il lavoro sulla recitazione. Binasco unisce una singolare capacità di restituire la parola, cesellandola e dandole un rilievo tutto particolare (davvero notevole in questo senso il *Filippo* alfieriano di qualche anno fa) a una evidente, sottolineata musicalità della battuta, che traduce un ritmo e una cadenza personali. Una recitazione di grande fascino, la cui forza è accentuata da una dizione volutamente non accademica – e ciononostante molto rigorosa e dotata di una precisa coerenza interna – con una leggera cadenza, “sporcata” da piccoli allungamenti delle parole, impercettibili suoni e interiezioni, strane pause. Una presenza scenica intensa, che porta Binasco a cercare in continuazione il contatto fisico con gli altri attori, con un impeto e un’irruenza che traducono la ricerca instancabile del *qui e ora* e trasmettono una forza e un realismo scenico che è fra l’altro uno degli elementi costanti nella recitazione del grande attore nelle sue varie declinazioni, da Modena alla Duse, da Bene a Cecchi.

Una *Tempesta* essenziale, semplice, intelligente negli intendimenti ed estremamente efficace nella riuscita. Un lavoro che riesce a unire il piacere del teatro con il senso critico che la profondità sempre comporta. Non è poco di questi tempi, così avari di piacere e di senso critico.

Libri ricevuti e in lettura

AA VV, *Le cirque au risque de l'art*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Actes Sud Papiers, Arles 2013.

Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, préf. de Luc Boltanski, Éditions de l'Entretemps, Lavérune 2013.

Virginie Magnat, *Grotowski, Women, and Contemporary Theatre – Meetings with Remarkable Women*, Routledge, New York-London 2014.

Kris Salata, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter*, Routledge, New York-London 2013.

Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, Éditions de l'Entretemps, Lavérune 2014.

Groupe Anthropologie et Théâtre, *Des accords équivoques. Ce qui se joue dans la représentation, acontrario*, Campus-BSN Press, Lausanne 2013.

AA VV, *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, a cura di Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio, Edizioni di Pagina, Bari 2014.

AA VV, *Pasolini e il teatro*, a cura di Stefano Casi, Angela Felice e Gerardo Guccini, Marsilio, Venezia 2012.

Alfredo Baldi, *Le nove vite di Valentina Cortese – con l'affettuosa partecipazione di Valentina Cortese*, ETS, Pisa 2013.

«Biblioteca Teatrale», 101-103, gennaio-settembre 2012, *Memorie dalle cantine – Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*. Con scritti di Silvia Carandini, Ferruccio Marotti, Luciano Mariti, Silvana Sinisi, Renzo Tian, Roberto Ciancarelli, Lorenzo Mango, Valentina Valentini, Mario Ricci, Remondi e Caporossi, Giancarlo Nanni, Rossella Or, Marco Solari, Giuliano Vasilicò, Pippo Di Marca, Fabio Sargentini, Renato Nicolini, Italo Moscati, Mario Prospero, Carlo Infante, Stefano Ruggeri, Isabella Diani, Annamaria Corea, Leonardo Angelini.

Rosanna Brusegan, a cura di, *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*, Bulzoni, Roma 2014.

Annamaria Cascetta, a cura di, *Il teatro verso la performance*, «Comunicazioni sociali», xxxvi, gennaio-aprile 2014. Con scritti di Ludvik Flaszen, Laura Peja, Marco De Marinis, Tancredi Gusman, Davide Carnevali, Matteo Bergamaschi, Roberta Carpani, Francesca Barbieri, Alessandra Mignatti, Arianna Frattali, Annamaria Cascetta, Diana Del Monte, Laura Aimò, Rossella Carrocetto, Caterina Iaquina, Francesco Toniolo.

Giuliano D'Amico, *Domesticating Ibsen for Italy*, Edizioni di Pagina, Bari 2013.

Carla Di Donato, *L'invisibile reso visibile – Alexandre Salzmann (1874-1934). Vita, opera e ricerca tra teatro, luce e movimento*, prefazione di Alessandro Pontremoli, Aracne, Roma 2013.

Pippo Di Marca, *Sotto la tenda dell'avanguardia*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Maria Fedi, *L'archivio di Andres Neuman. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, pres. di Renzo Guardenti e una testimonianza di Giada Petrone, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014.

Alessandro Fersen, *L'universo come giuoco*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Akropolis Libri - Le Mani, Genova 2012.

Alessandro Fersen, *Critica del teatro puro*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Akropolis Libri - Le Mani, Genova 2013.

Roberto Giambrone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria. Con un'appendice su Alain Platel e Jan Fabre*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I*, a cura di Maria Franca Frola, ETS, Pisa 2013.

Henrik Ibsen, *Le colonne della società*, a cura di Franco Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari 2014.

Giovanni Isgrò, *Tra le forme del teatro en plein air*, Bulzoni, Roma 2014.

«Mantichora», Periodico del Centro Interdipartimentale di Studi sulle Arti Performative, 3, 2013.

Samantha Marenzi, *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*, Bulzoni, Roma 2014.

Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, pref. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013.

Fabio Nicolosi, *Storia e Teatro nell'Età Moderna. Drammaturgia e sperimentazione scenica dal Rinascimento al Futurismo*, pref. di Maria Luisa Grilli, Aracne, Roma 2014.

Franco Perrelli, *Tre film da «Le grand Meaulnes»*, Edizioni di Pagina, Bari 2014.

Freddie Rokem, *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, a cura di Annalisa Sacchi, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Abstracts

Da Elsinore alla tecnosolitudine americana di Maria Pia Pagani

Questo contributo presenta la prima traduzione italiana del dramma postmoderno *Opheliamachine* di Magda Romanska, studiosa polacca emigrata negli Stati Uniti ora docente all'Emerson College di Boston, voce emergente della drammaturgia americana contemporanea. Scritto nell'arco di una decina d'anni e pensato come una risposta/polemica a *Die Hamletmaschine* di Heiner Müller, offre una riflessione aperta sulle trappole e le contraddizioni del nuovo mondo globalizzato, tra amore patologico, valori discutibili, conflittualità, egoismo, mancanza di certezze, dissoluzione delle identità, dipendenza tecnologica. Ofelia è crudelmente intrappolata in una macchina che ha creato la sua stessa coscienza, e che usa per mettere a fuoco il suo problematico rapporto con Amleto. Senza imbarazzo né mezze misure. Parole chiave: Magda Romanska, *Opheliamachine*, Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, Amleto.

From Elsinore to American techno-solitude

This paper presents the first Italian translation of the postmodern play *Opheliamachine* by Magda Romanska, the emerging voice of contemporary American drama. She is a Polish scholar emigrated to the United States and now a professor at Emerson College in Boston. Written over a period of ten years and conceived as a response/dispute to *Die Hamletmaschine* by Heiner Müller, it offers a reflection on the open traps and contradictions of the new globalized world, including pathological love, questionable values, infighting, selfishness, absence of certainty, dissolution of identity, technological dependence. Ophelia is cruelly trapped into a machine created by her own conscience, and she uses it to focus her problematic relationship with Hamlet. With neither embarrassment nor half-measures.

Keywords: Magda Romanska, *Opheliamachine*, Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, Hamlet.

Scrivere per scrivere di Tindaro Granata

Da dove nasce la mia passione per la scrittura? Dalle scuole. Inizio da lì, a percorrere una breve storia di come sono riuscito ad amare e apprezzare la parola scritta e successivamente che idea mi sono fatto sull'importanza di scrivere oggi. Divenuto autore dei miei spettacoli, ho analizzato quali sono le metodologie (se ce ne sono) che utilizzo per scrivere un testo. Giocando con me stesso mi sono intervistato per esternare pensieri su cosa significa per me scrivere, oggi, in un mondo dove le immagini sostituiscono i concetti esprimibili con maggiore precisione delle parole. Parlo del mio percorso, per i più giovani di me che desiderano fare questo lavoro.

ro, e anche per me parlo, per non dimenticare mai che l'umiltà è la chiave per aprire le porte dell'arte.

Parole chiave: drammaturgia, scrittura, sperimentazione, tradizione, Sicilia.

Writing for writing

Where does my passion for writing come from? From school. Everything began there. A short story of how I learned to love and appreciate the written word, and what I think about the importance of writing today. When I became the author of my plays, I have analysed the methods (if any) I use to write a text. Like in a little game, I interviewed myself to express what writing means to me, today, in a world where images seem to replace concepts with greater power and precision. I describe my career for younger people who want to do this work. But I also speak to myself, to never forget that humility is the key to open the doors of art.

Keywords: drama, writing, testing, tradition, Sicily.

Naveneva: l'essere metafisico e l'ingranaggio umano di Paolo Ottoboni

Naveneva è lo spettacolo di danza realizzato con il contributo della Compagnia Naturalis Labor nel 2013 per un pubblico di giovanissimi fruitori. Paolo Ottoboni, attore e ballerino, racconta la vicenda performativa che crea la scaturigine di un progetto artistico, attraverso una serie di tappe compositive. L'opera racchiude in sé il lavoro di un team che dirige la propria attenzione su vicende marine, leggendarie e mimetiche. D'altro canto «il bambino è un essere metafisico».

Parole chiave: Naturalis Labor, *Naveneva*, infanzia, mare, danza, composizione.

Naveneva: metaphysical being and the human gear

Naveneva is the dance performance produced by the Company Naturalis Labor in 2013 for a young audience. Paolo Ottoboni, actor and dancer, recalls the performative and compositional process which led to the project. The performance is the work of a team and is focused on marine stories which are legendary and mimetic. The dancers are persuaded that «the child is a metaphysical being».

Keywords: Naturalis Labor, *Naveneva*, childhood, sea, dance, composition.

Questa sedia è un cavallo di Benedetto Sicca

Una riflessione sul rapporto tra il mio modo di creare e la cura di (sé) me. Un tentativo di indagare, a partire da me, i meccanismi della creazione dal punto di vista dell'incidenza che il divenire della vita ha sulla creazione. Una riflessione sull'illusione di poter governare in qualche modo gli incidenti. Una riflessione, utile a un processo di autoscienza, sulla solitudine in cui mi trovo nei processi di creazione e su come questa solitudine possa divenire un oggetto, talvolta doloroso, ma vitale con cui fare i conti per poter creare e scrivere.

Parole chiave: drammaturgia, scrittura, sguardo, deformazione, memoria.

This chair is a horse

I propose a reflection on the relationship between the way I create and the care of myself. I try to investigate, starting from myself, the mechanisms of creation from the point of view of the impact the evolution of life has on it. I want to reflect on the illusion of being able to control incidents. The solitude I find myself in during the creative process can be useful in a process of self-consciousness. This loneliness may become a painful but vital object to deal with in order to create and write.

Keywords: drama, writing, look, deformation, memory.

Moving the Silence - un dialogo tra l'arte e la spiritualità di Gabriele Gorla

Questo articolo illustra la ricerca artistica sul silenzio che ho condotto durante i due anni del Master in Teatro Pedagogia che ho seguito presso la University of the Arts-Theatre Academy of Helsinki (2011-2013). Metto a fuoco in particolare il processo creativo che mi ha portato verso la produzione di una performance costruita in quattro mesi di lavoro senza l'uso della parola: *Moving the Silence*. Il silenzio si è rivelato essere un terreno fertile per un dialogo tra arte e spiritualità, diventando una piattaforma generativa per lo sviluppo di metodi meditativi di lavoro nel campo dell'arte. *Moving the Silence* ha avuto la sua prima rappresentazione nel febbraio 2013. Le conclusioni illustrano brevemente gli sviluppi futuri della mia ricerca, che attualmente si occupa della sfida di integrare pratiche meditative, artistiche e ascetiche all'interno dei ritmi di una normale vita lavorativa e familiare: Hermits in Progress Project.

Parole chiave: silenzio, spiritualità, performance, meditazione, T'ai Chi Ch'üan, Orazio Costa.

Moving the Silence – a dialogue between art and spirituality

This article will illustrate the artistic research on silence I have conducted throughout the two years of my Master's degree programme in Theatre Pedagogy at the University of Arts-Theatre Academy of Helsinki (2011-2013). In particular I focus on the creative process which led me towards the production of a performance built throughout a four-month-work without use of speech: *Moving the Silence*. Silence proved to be a fruitful ground for a dialogue between art and spirituality, becoming a generative platform for developing meditative ways of working in the field of art. The *Moving the Silence* performance had its première on February 2013. I conclude by briefly illustrating the future developments of my research, which is currently dealing with the challenge of integrating meditative, artistic and ascetic practices within the rhythm of an average working and family-life: the Hermits in Progress Project.

Keywords: silence, spirituality, performance, meditation, T'ai Chi Ch'üan, Orazio Costa.

Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov di Massimo Lenzi

Terza parte del profilo dedicato a Ruben Nikolaevič Simonov (1899-1968), che ricostruisce il periodo iniziale della sua direzione del Teatro Vachtangov di Mosca, a cui fu interamente legata la sua vita artistica. Il saggio ricostruisce il singolare sovrapporsi tra l'acme della carriera attoriale e registica di Simonov e le tragiche vicende storiche coeve nel periodo che va dal 1946 al 1953.

Parole chiave: teatro russo, Teatro Vachtangov, Ruben Simonov, dopoguerra.

Obrazy. 4. (The others) Ruben Simonov Nikolayevich

The third part of the profile dedicated to Ruben Simonov Nikolayevich (1899-1968) reconstructs the initial period of his leadership at the Vakhtangov Theatre in Moscow. The essay retraces the peak of Simonov acting and directing career and the tragic events of contemporary history in the period 1946-1953.

Keywords: Russian theatre, Vakhtangov Theatre, Ruben Simonov, war.

Gli autori

Maria Pia Pagani è attualmente docente di Letteratura Teatrale e di Discipline dello Spettacolo all'Università di Pavia. Dottore di ricerca in Filologia Moderna, è autrice di monografie e saggi scientifici sul teatro nell'Europa Orientale, i "folli in Cristo" della tradizione bizantino-slava, la fortuna del teatro italiano in Russia (con particolare attenzione alla Commedia dell'Arte, Goldoni e d'Annunzio), l'emigrazione teatrale russa, la figura e l'arte di Eleonora Duse, il mito dusiano di Marilyn Monroe. È la traduttrice italiana del medico scrittore e drammaturgo Michail Berman-Čikinovskij. Ha ricevuto, tra gli altri, il Premio Internazionale Foyer des Artistes (2006) per i suoi studi e le sue traduzioni di letteratura teatrale dell'Europa Orientale.

Magda Romanska, nata in Polonia ed emigrata nel 1994 negli Stati Uniti, è Associate Professor all'Emerson College di Boston (Department of Performing Arts) e collabora con due importanti istituzioni di Harvard: il Davis Center for Russian and Eurasian Studies e il Minda de Gunzburg Center for European Studies. Si è laureata a Stanford, ha studiato alla Yale School of Drama e alla Mellon School of Theatre and Performance Research di Harvard, e ha conseguito il Ph.D in Theatre and Film alla Cornell University con una tesi sulla rappresentazione della morte e della femminilità. Dal 2010 fa parte del comitato editoriale della rivista «Polish Theatre Perspective Journal» del Grotowski Institute. Ha ricevuto vari premi per la sua attività di studio e di ricerca e, tra le sue numerose pubblicazioni scientifiche, spiccano i recenti volumi: *The Post-Traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in "Akropolis" and "Dead Class"* (Anthem Press, London 2012), *Boguslaw Schaeffer: an Anthology* (Oberon Books, London 2012), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (Routledge, New York 2014), *Comedy: an Anthology of Theory and Criticism* (Palgrave MacMillan, New York 2014).

Tindaro Granata nasce a Tindari (Me) alla fine della seconda metà del '900. Diplomatosi come geometra, appena ventenne si imbarca su Nave Spica, in qualità di Meccanico Artigliere. In seguito si trasferisce a Roma per fare l'attore. Artisticamente non ha una formazione accademica. Il suo percorso teatrale inizia nel 2002 con Massimo Ranieri, in occasione della messa in scena dello spettacolo *Pulcinella*, diretto da Maurizio Scaparro. È uno dei tre attori italiani che, al festival di Belgrado, lavorano con il regista Nikita Milivojevic nello spettacolo *Noushurid Fruit*. Con Cristina Pezzoli prende parte al progetto "PPP teatro"; successivamente è in scena con una sua regia, *Blitz*. Con il monologo *Antropolaroid*, sulla storia

della sua famiglia, vince il concorso Borsa Teatrale Anna Pancirolli (2010) e il Premio della Critica (2011), assegnato dall'Associazione Nazionale Critici Teatrali. Nel 2012 riceve il Premio Fersen in qualità di "Attore Creativo". Per lo spettacolo *Invidiatemi come io ho invidiato voi* gli viene assegnato il Premio Fersen alla Regia (2013) e il Premio Mariangela Melato per l'interpretazione. Nel 2014 è diretto da Serena Sinigaglia nella messa in scena de *Il libro del buio*, tratto dal romanzo di Tahar Ben Jelloun.

Paolo Ottoboni ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Filosofia nel 2013 presso l'Università degli Studi di Verona. Nel 2010 si è diplomato presso l'Accademia Teatrale Veneta di Venezia. Ha seguito laboratori di teatro e danza con Lindsay Kemp, Marcello Bartoli, Antonio Caporilli, Pippo Delbono, Josef Nadj, Alfonso Santagata. Ha lavorato come attore per la coreografa slovena Mateja Bučar per il DUM di Lubiana, per la Compagnia Angelo Costantini di Verona e per la compagnia Venezia in Scena. Dal 2011 collabora come attore e danzatore con la Compagnia Naturalis Labor di Luciano Padovani.

Benedetto Sicca è presidente dell'Associazione Culturale LUDWIG-officina di linguaggi contemporanei e membro del cda di BAAM! Srl-i.s. Dopo la laurea in giurisprudenza si diploma come attore presso l'ANAD "Silvio D'Amico". Lavora per il cinema, la radio e la televisione. In teatro con Luca Ronconi, Massimo Castri, Mario Martone, Lorenzo Salvetti, Giuseppe Marini e Ninni Bruschetta. Al cinema con Abel Ferrara, Michele Placido e Antonio Capuano. Nel 2008 si perfeziona in tecniche di vocalità molecolare e lavora con la Societas Raffaello Sanzio. Come drammaturgo e regista vince alcuni premi ed è prodotto da importanti festival internazionali. Scrive per il teatro, il teatro musicale, il cinema e la televisione. Collabora con Luca Ronconi come regista assistente per l'opera lirica e assistente didattico presso il Centro Teatrale Santa Cristina. Nel 2012 collabora con Robert Wilson presso il Watermill Center come produttore esecutivo e regista associato. Nel 2013 è regista residente della Compagnia Internazionale Looking for Michele e all'Atir-Teatro Ringhiera di Milano. Collabora stabilmente con "Insonnia Team", con cui scrive e realizza concept di cartoni animati in 3D. È docente presso l'Accademia di Perfezionamento della Fondazione Paolo Grassi di Martina Franca e attualmente selezionatore per la sezione teatro europeo della Fondazione Bogliasco di New York. Debutterà nel luglio 2014 con la sua prima regia lirica in occasione della quarantesima edizione del Festival della Valle d'Itria.

Gabriele Gorja, actor and theatre pedagogue specialized in Oriental psycho-physical disciplines. Since his childhood, he has been practicing meditation and Eastern martial arts. He currently teaches Kung Fu. After his graduation at Italian Theatre Academy Silvio D'Amico (2001), he has worked as an actor and director with

two renowned companies in Torino, and as a teacher of acting in many different contexts, including primary schools, universities, and corporate entities. He moved to Finland in 2008. Throughout his Master Degree Programme at Theatre Academy of Helsinki (*TeaK*, 2011-2013), he has been conducting a research on silence, as a space of dialogue between art and spirituality. His current interest is to explore and develop meditative ways of working in the field of art. He leads workshops and seminars on acting, expressive movement, meditation and T'ai Chi in Finland and Italy.

MIMESIS JOURNAL BOOKS

1. **Jerzy Grotowski. L'eredità vivente**
a cura di Antonio Attisani
pp. 224 isbn 978-88-97523-29-1
ebook www.aAccademia.it/grotowski

2. **Logiche della performance.**
Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi
di Antonio Attisani
pp. 160 isbn 978-88-97523-27-7
ebook www.aAccademia.it/performance

3. **Neodrammatico digitale.**
Scena multimediale e racconto interattivo
di Antonio Pizzo
pp. 240 isbn 978-88-97523-37-6
ebook www.aAccademia.it/heodrammatico

in uscita:

4. **Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista.**
Una biografia teatrale (1869-1899)
di Giuliana Altamura

5. **Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".**
L'arte performativa tra natura e cultura
di Edoardo Giovanni Carlotti

Scritture della performance

Antonio Pizzo

Da Elsinore alla tecnosolidità americana

Maria Pia Pagani

Opheliamachine

Magda Romanska

Scrivere per scrivere

Tindaro Granata

Navevena. L'essere metafisico e l'ingranaggio umano

Paolo Ottoboni

Questa sedia è un cavallo. Riflessioni sulla relazione tra la cura di sé e l'atto di creazione

Benedetto Sicca

Moving the Silence – A dialogue between art and spirituality

Gabriele Gorla

Obrazy. 4. (Gli altri e) Ruben Nikolaevič Simonov: buio e resto del giorno. I.

Massimo Lenzi

LETTURE E VISIONI

Variations Radeau, 10-12 aprile 2014

Claudia D'Angelo, Giulia Randone

Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre?

Vincenza Di Vita

La Tempesta. Una nota sul teatro di Valerio Binasco
e sulla Popular Shakespeare Kompany

Armando Petrini

aAaAaAaAaAaAaAaAa

