

[Titolo](#) || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
[Autore](#) || Mauro Petruzzello
[Pubblicato](#) || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 1 di 13
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero¹

di Mauro Petruzzello

Una microstoria

Diversi gruppi nella prima decade del duemila si sono affacciati sulla scena del teatro italiano, tra questi Anagoor, Babilonia Teatri, Città di Ebla, Codice Ivan, Collettivo CineticO, Cosmesi, Dewey Dell, Fibre Parallele, gruppo nanou, Menoventi, Muta Imago, Opera, Orthographe, Pathosformel, Silvia Costa/Plumes Dans La Tête, ricci/forte, Santasangre, Alessandro Sciarroni, Teatro Sotterraneo. Essendo quasi tutte formazioni ancora in attività e in continua ridefinizione, non è possibile catturare una loro immagine definitiva, ma un'istantanea che fissi l'esistente a partire dalla sua condizione di movimento.

Un attendibile punto di partenza di una microstoria che raggruppi le formazioni che abitano la scena italiana degli anni Zero – da cui, per comodità, la definizione di gruppi degli anni Zero – sono i primi cinque anni del nuovo millennio. In questo periodo si assiste alla nascita di alcune esperienze che nel corso del decennio svilupperanno continuativi percorsi di ricerca e sperimentazione: tra il 2000 e il 2001 vengono alla luce Anagoor e Santasangre, nel 2003 Cosmesi, nel 2004 Città di Ebla, gruppo nanou, Pathosformel, Menoventi, Muta Imago e Teatro Sotterraneo e nel 2005 Opera e Orthographe. Volendo procedere a una localizzazione geografica dei loro luoghi di nascita si può osservare un addensamento in Romagna (Città di Ebla, gruppo nanou, Menoventi, Orthographe), area geografica che già negli anni Ottanta aveva prodotto compagnie che hanno segnato e continuano a segnare la sperimentazione sul linguaggio teatrale (Teatro delle Albe, Teatro Valdoca, Societas Raffaello Sanzio) e, successivamente, grazie ad amministrazioni politiche capaci di investire su cultura, arte, festival, aveva generato il fenomeno della 'Romagna Felix' nel quale hanno potuto cominciare ad articolarsi le ricerche di vari gruppi formati negli anni Novanta e tuttora in attività: Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino (sebbene questi ultimi non propriamente romagnoli, ma di Bologna). Non si può, invece, ricondurre ad un unico punto geografico di irradiazione il resto dei gruppi qui presi in esame: in Veneto vedono la luce Anagoor e nel 2006 Babilonia Teatri ma, frequentando entrambi un corso di teatro e arti visive allo IUAV di Venezia, si incontrano anche Daniel Blanga Gubbay e Paola Villani, ovvero i Pathosformel; nella provincia più estrema friulana nascono i Cosmesi, in Toscana il Teatro Sotterraneo, mentre a Roma Santasangre e Muta Imago.

Sia quelli dei singoli componenti che quelli dei gruppi sono percorsi fra loro differenti, accomunati, come sottolineerò più avanti, da un approdo al teatro inteso come medium capace di sintetizzare diversi linguaggi. C'è chi viene dalle arti visive (Eva Geatti e Nicola Toffolini dei Cosmesi, che proseguono una parallela attività in questo campo, ma anche Daniel Blanga Gubbay dei Pathosformel e Maria Carmela Milano, ex componente fondatrice dei Santasangre), chi da studi di scenografia (Diana Arbib e Pasquale Tricoli dei Santasangre), chi dal design (Paola Villani), chi da studi musicali (Roberto Rettura del gruppo nanou e Dario Salvagnini dei Santasangre), chi dalla ginnastica artistica (Rhuena Bracci del gruppo nanou), ma anche da scuole di teatro (Marco Valerio Amico del gruppo nanou e Claudia Sorace dei Muta Imago, entrambi dalla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano).

In molti casi, anche quando la provenienza non è teatrale stricto sensu, vale a dire che quella teatrale non si costituisce come cartina di tornasole dell'esperienza di formazione, essa appare accanto a numerose altre attività formative: è il caso di Claudio Angelini di Città di Ebla, che agli studi di ingegneria affianca esperienze con Antonio Latella, di Valentina Bravetti della stessa compagnia che frequenta un seminario sul personaggio condotto da Antonio Latella e partecipa alla Scuola di Formazione Superiore per l'Attore Non di Repertorio diretta da Cesare Ronconi e Mariangela Gualtieri (Teatro Valdoca), di Luca Brinchi dei Santasangre che prende parte ad alcuni seminari del Teatro del Lemming. In ogni caso molti di questi percorsi formativi passano anche attraverso il lavoro in produzioni di compagnie già consolidate che valgono come una sorta di praticantato attivo: Marco Valerio Amico del gruppo nanou nell'*Iliade* (2002) del Teatrino Clandestino; Eva Geatti dei Cosmesi in *Vacancy Room* (2001) dei Motus, *Madre e assassina* (2004) del Teatrino Clandestino fino a *Le cognate* (2008) di Teatri di Vita e partecipando alle performance di Teddy Bear Company; Valentina Bravetti di Città di Ebla con il Teatro Valdoca di *Imparare è anche bruciare* (2003) e con Paola Bianchi in alcune delle *Visioni irrazionali* (2007) e, per venire ad artisti il cui ingresso sulle scene avverrà con una leggera sfasatura temporale rispetto a quelli presi finora in considerazione, Alessandro Sciarroni con Lenz Rifrazioni e Licia Lanera e Fabrizio Spagnulo, ovvero Fibre Parallele, la cui formazione avviene in circuiti che esulano da quelli della ricerca e abbracciano il teatro popolare con la Compagnia Alfredo Vasco di Bari. Spesso quella teatrale può essere considerata una forma di 'alfabetizzazione secondaria' nel senso che, nel momento in cui vi è l'approdo al settore in mette in campo processi di formazione e autoformazione frequentando assiduamente sia spettacoli legati alla sperimentazione teatrale sia laboratori e workshop sia occasioni di scambio quali i momenti appositamente organizzati². Parimenti diversificata è la storia di ogni gruppo per quanto riguarda le infinite traiettorie che lo hanno orientato

¹ Allegati all'articolo: materiali video ed iconografici consultabili on line su Acting Archives Review, numero 8 – Novembre 2014 (www.actingarchives.it cliccando su 'Review'). Per visualizzare i video cliccare sui link o digitare ctrl + tasto sinistro del mouse.

² Fra questi mi preme ricordare Aksè. Si tratta di una serie di quattordici periodi di residenze creative non finalizzate alla produzione che, in vari luoghi fra il 2005 e il 2011, per iniziativa del gruppo nanou sono nate con lo scopo di generare

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 2 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

verso il teatro: i Santasangre provengono da una militanza nei rave e nei locali underground con una programmazione di musica elettronica e industrial nei quali facevano irruzione con azioni performative spesso legate alla body-art più estrema da cui si sono progressivamente allontanati quando l'impatto col teatro ha generato altri tipi di interrogativi legati a istanze drammaturgiche;³ i Cosmesi, come si è già accennato, considerano naturale far slittare nel teatro la loro esperienza nel campo delle arti visive e il loro interesse nei confronti dell'architettura; altri gruppi hanno il teatro più marcatamente iscritto nel DNA proprio in virtù di un'affinità elettiva che li ha sempre spinti verso questa forma artistica (Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Teatro Sotterraneo). Consolidando quella che è diventata una 'tradizione della sperimentazione', i primi spettacoli di queste formazioni non necessariamente nascono e vengono ospitati da strutture teatrali ufficiali, la cui programmazione si mostra recalcitrante ad accogliere e sostenere formati che non rispondono a canoni già cristallizzati. Dalla fine degli anni Sessanta, infatti, molti degli esponenti della ricerca sviluppano i loro percorsi artistici in case del popolo, dopolavoro, circoli ARCI e anche – fenomeno tipicamente romano – nelle cosiddette cantine. Ovviamente le diverse fisionomie di questi spazi, lungi dall'essere passivamente accettate come contenitori a cui adattare la proposta spettacolare, vengono introiettate nel processo costruttivo dell'opera, come nel caso degli 'studi per ambiente' del Carrozone in cui, con una volontà di azzeramento dell'elemento spettacolare, l'evento è determinato anche, se non soprattutto, dalle relazioni che intercorrono fra la presenza dei performer e gli spazi di volta in volta diversi. Come per le formazioni degli anni Novanta, in alcuni casi i primi spettacoli di questi gruppi nascono o circuitano in centri sociali e spazi autogestiti⁴, la cui abituale programmazione ospita forme d'arte disparate (fotografia, cinema, musica, videoarte) e altrettanto diversi formati (restrospective, mostre, installazioni, concerti, dj set, vj set) che nei gruppi che nascono e si sviluppano in queste situazioni, grazie a una sorta di processo osmotico, generano un'attitudine interdisciplinare al lavoro sul formato teatrale e viceversa una teatralizzazione degli altri linguaggi.

Allo stesso modo, come per le formazioni che li hanno preceduti, i primi spettacoli dei gruppi degli anni Zero sono essenzialmente delle autoproduzioni o delle produzioni che intercettano fondi occasionali che non consentono una progettualità a lunga gittata. Se, ad esempio, molte compagnie degli anni Novanta, una volta avviata e consolidata la loro attività artistica, avevano potuto contare su finanziamenti ministeriali, le nuove formazioni percepiscono subito che, in virtù di una situazione economica che ha reso il Paese più sofferente, occorre riconfigurare il sistema economico-produttivo con cui alimentare la propria necessità di esistere.⁵ Nemmeno i teatri stabili di innovazione, che avrebbero dovuto tutelare le nuove realtà, riescono a sollevarsi da una situazione di stasi, rinunciando così alla loro funzione. In alcuni casi la necessità di esistere in condizioni non più favorevoli porta alcuni gruppi a organizzare autonomamente spazi di confronto e di circuitazione. È il caso degli Anagoor, i quali nel 2003 creano In Forma Di Festival, che offre sia residenze creative sia una vetrina in cui far circuitare esperienze legate al mondo del teatro, della danza, della musica e dell'arte-video. Il progetto nasce a Castelfranco Veneto, città madre del gruppo, e dal 2008 si sposta a Castelminio di Resana, dove agli Anagoor viene affidato lo spazio de La Conigliera, che diventa il loro quartier generale. Sin dall'inizio il gruppo veneto si apre a una capillare operazione di promozione e diffusione dei linguaggi contemporanei sul suo territorio, non solo attraverso la propria attività creativa e il progetto di accoglienza In Forma Di Festival, che ben presto finisce per inserirsi nella programmazione del festival più strutturato OperaEstate ma anche istaurando rapporti con le scuole e creando laboratori per la formazione di un nuovo pubblico.⁶

Nel 2006, questa necessità di auto organizzarsi spinge i Santasangre, una volta ultimato il teatro che porta il loro nome negli spazi del Kollatino Underground, centro sociale occupato nella periferia di Roma, a rivolgersi ad altre giovani compagnie di ricerca tramite un appello in Rete, volto a reperire adesioni per costruire l'ossatura della prima edizione di Ipercorpo. Il festival prende il nome dall'omonimo libro curato da Paolo Ruffini,⁷ in cui una serie di registi, attori, architetti,

condivisione, apertura e confronto fra i gruppi, di volta in volta diversi, che partecipavano potendo osservare il lavoro degli altri e discutere insieme in momenti in cui la convivialità era il meccanismo generativo delle varie riflessioni. Per questa esperienza, mi permetto di segnalare il libro, da me curato, *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, Mondaino, L'arboreto edizioni, 2012.

³ Il primo spettacolo dei Santasangre, *Celle silenziose* (2003), nasce anche come montaggio di quanto sviluppato nelle performance per i rave e locali underground (*Dalla colonia penale*, 2001; *0-Trame*, 2001; *Wunderkammer*, 2002), ovvero come momento in cui all'irruzione performativa si sostituisce la necessità di un respiro drammaturgico più complesso.

⁴ Se per la 'stagione' teatrale degli anni Novanta erano stati attivi soprattutto Interzona di Verona, il Link di Bologna, Leoncavallo di Milano, per quella degli anni Zero mi preme sottolineare il Kollatino Underground e il Rialto Santambrogio di Roma, il circolo ARCI Officina 49 di Cesena e il TPO – Teatro Polivalente Occupato di Bologna, la cui attività, più che spettacoli, ha ospitato seminari e laboratori.

⁵ Attualmente i gruppi finanziati dal MiBACT sono solo gruppo nanou, Santasangre e CollettivO CINETIC – tutti con finanziamenti per il settore danza – e oltretutto con cifre notevolmente più basse rispetto a quelle delle compagnie degli anni precedenti.

⁶ Si tratta di un festival che attualmente coinvolge quaranta città del Veneto.

⁷ Paolo Ruffini è un intellettuale romano che col suo accompagnamento critico ha contribuito a far coagulare la scena della sperimentazione teatrale degli anni Novanta. Il libro da lui curato a cui faccio riferimento è *Ipercorpo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 3 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

sociologi, musicisti, fotografi, con i loro saggi contribuiscono alla riflessione sul concetto di corpo in rapporto alla contemporaneità. Nella primavera del 2006, negli spazi del Kollatino Underground va dunque in scena la prima edizione del festival, al quale, oltre agli organizzatori Santasangre, partecipano Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou e Offfour.⁸ Alla prima edizione fa subito seguito una seconda, tra settembre e novembre dello stesso anno, a Forlì: gli organizzatori, Città di Ebla, mettono in cartellone le altre quattro compagnie della rassegna romana (alle quali si aggiunge Paola Bianchi) e ne declinano a loro modo il formato aprendola a una serie di incontri con studiosi, filosofi, critici d'arte, designer (Da2 Strategic Design, Pier Luigi Tazzi e Andrea Lissoni, Elio Grazioli e Rocco Ronchi, Alessandra Violi, Matteo Roffilli, Viviana Gravano e il sottoscritto). Alla terza edizione, ancora una volta negli spazi del Kollatino Underground di Roma, partecipano i gruppi di questo nuovo network unitamente ad alcune compagnie che si sono formate prevalentemente negli anni Novanta: Accademia degli Artefatti, Habillé D'Eau, Margine Operativo, Masque Teatro, Motus e Teatro del Lemming.⁹ Quello che appare come il definitivo intensificarsi di una rassegna senza fissa dimora è invece l'ultima edizione con questo proposito: da allora fino ad oggi Ipercorpo, giunto alla sua quattordicesima edizione, viene organizzato annualmente a Forlì da Città di Ebla.¹⁰

A sopperire, in parte, al vuoto istituzionale intervengono dei progetti nati per sostenere la creatività giovanile. Sebbene declinati secondo modalità e finalità diverse, il tratto che li accomuna è la loro struttura a rete, vale a dire il loro essere organizzati come connessione fra associazioni, residenze creative, festival. Tale struttura organizzativa esprime sicuramente la volontà di esercitare un maggiore potere di affermazione, ma è anche il portato più esplicito del sistema modellizzante offerto da internet, che a metà del primo decennio del Duemila, dopo l'implosione della new economy di fine anni Novanta, vede nascere il web 2.0, basato non più su siti statici ma su piattaforme di condivisione, forum e blog e, in una seconda fase, sui social network. È per il mondo della danza contemporanea che in primo luogo nascono questi progetti di interconnessione volti alla diffusione di un linguaggio che in Italia ha sempre mostrato una difficoltà di affermazione e circuitazione. Ne sono alcuni esempi Anticorpi,¹¹ nata per promuovere la giovane danza d'autore con azioni fra le quali un bando annuale, e MOVING_movimento,¹² che ha offerto a giovani coreografi – e successivamente anche ad artisti di performing art in genere - residenze creative, monitoraggio da parte di osservatori e critici, opportunità di creazione e presentazione di spettacoli. Con l'ottica della rete di monitoraggio e sostegno, nel 2008 nasce anche una delle ultime iniziative dell'ETI, poco prima dello smantellamento dell'ente.¹³ Si tratta di Teatri del Tempo Presente, progetto che affida a compagnie teatrali, teatri stabili di vario tipo, residenze e festival, il compito di selezionare gruppi e artisti al di sotto dei trentacinque anni, con particolare attenzione a coloro che usano un approccio interdisciplinare. L'iniziativa mette in campo anche un circuito virtuoso secondo il quale, oltre al monitoraggio, gli enti preposti alla selezione offrono agli artisti e gruppi scelti un cofinanziamento di almeno il 50% della spesa per la produzione dell'opera e si impegnano alla presentazione dello spettacolo nei propri spazi per almeno due settimane. Se si vuole individuare uno svicolo fondamentale per la maggior parte delle compagnie qui prese in esame, occorre riferirsi, inoltre, al Premio Scenario, che, con cadenza biennale, è organizzato dall'omonima associazione nata nel 1987 e costruita anch'essa quale rete di compagnie teatrali, centri di ricerca, festival diffusi su tutto il territorio nazionale.¹⁴ Giunto alla quattordicesima edizione, questo premio offre un finanziamento allo spettacolo vincitore, selezionato attraverso lavori che gli artisti e i gruppi partecipanti mostrano in forma di studio breve.¹⁵

⁸ Fra queste compagnie dalle estetiche profondamente diverse si crea un legame-network embrionale non certo volto a moltiplicare le possibilità di mercato ma una strategia che permetta loro, attraverso il confronto paritario, di crescere artisticamente. Per una prima ricognizione su queste realtà, si veda il libro, da me curato, *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.

⁹ I romani Margine Operativo e il Teatro del Lemming di Rovigo sono le uniche formazioni non nate durante gli anni Novanta. I primi iniziano la loro attività nel 2001 mentre i secondi nel 1987.

¹⁰ Dall'edizione 2013 Ipercorpo ospita anche Italian Performance Platform, sezione del festival in cui alcune compagnie italiane presentano i loro lavori ad organizzatori e programmatori italiani e soprattutto europei.

¹¹ Rete di rassegne, festival, residenze creative legate alla danza. Il progetto è nato nel 2006 da alcuni operatori dello spettacolo dal vivo emiliano-romagnoli. Grazie all'opera di promozione di questo network il gruppo nanou porta lo spettacolo *Namoro* nell'importante vetrina del festival di Santarcangelo 2006. Cfr. www.anticorpi.org.

¹² Nato nel 2005 in seno al festival Fabbrica Europa, il progetto è sostenuto da Officina Giovani – Cantieri Culturali Ex Macelli di Prato, Associazione Santarcangelo dei Teatri, Giardino Chiuso/Teatro dei Leggieri di San Gimignano, Movi | mentale di Napoli, CDTM di Napoli, Fondazione Teatro Vittorio Emanuele di Noto.

¹³ Ente teatrale Italiano, nato nel 1948 per promuovere attività legate alla prosa, alla danza e alla musica attraverso attività di coordinamento, gestione diretta di teatri sul territorio nazionale e organizzazione di iniziative e progetti. L'ETI è stato soppresso dal Decreto Legge n. 78 del 31 maggio 2010.

¹⁴ Cfr. www.associazionescenario.it.

¹⁵ Solo per citare alcuni nomi, all'edizione 2003 del premio partecipa, l'anno prima di formare il gruppo nanou, Marco Valerio Amico con *Kostia*; a quella del 2004 Città di Ebla con uno studio preliminare di *Pharmakos*, Cosmesi con *Prove di condizionamento* (fuori concorso), Teatro Sotterraneo con *11/10 in apnea* (che ottiene la segnalazione speciale) Santasangre con *Frame60*; nel 2007 Babilonia Teatri vince con *Made In Italy* e Pathosformel ottiene la segnalazione speciale con *La timidezza*

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 4 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Il 2007 sembra essere un anno spartiacque in questa microstoria, per numerosi motivi. Il primo riguarda un piano eminentemente estetico. Dopo una serie di tentativi, i gruppi degli anni Zero approdano a quegli spettacoli che registrano uno scarto rispetto alle prime produzioni e sono il segno di una più matura consapevolezza dei mezzi artistici a disposizione. In altre parole, in questa fase si assiste a un rapido processo di crescita che li porta a precisare con maggiore nettezza la propria visione, gettando le basi per le evoluzioni future. Occorre ricordare che è l'anno centrale in cui Città di Ebla porta avanti il complesso progetto in cinque movimenti-spettacolo *Pharmakos*; quello in cui il gruppo nanou elabora il work in progress *Tracce verso il nulla* che diventerà, l'anno successivo, *Sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto*; in cui Muta Imago inaugura con $(a + b)^3$ una personale Trilogia della Memoria che comprenderà anche *Lev* (2008) e *Madeleine* (2009); in cui il debutto dei Pathosformel con *Volta* e *La timidezza delle ossa* si segnala per una cifra stilistica già molto precisa; il Teatro Sotterraneo mette in scena *Post It* e i Santasangre con *Spettacolo sintetico per la stabilità sociale* approfondiscono lo scarto, già evidenziato dal precedente *84.06* (2006), con l'estetica più cruenta della body-art interrogandosi sulla presenza del corpo non più a partire dalle pratiche di lacerazione fisica ma facendo definitivamente cortocircuitare in scena attori in carne ed ossa e proiezioni olografiche.

Contemporaneamente a questa dichiarazione di maturità, vi è una nuova fioritura di gruppi, anticipata, l'anno precedente, dalla nascita di Babilonia Teatri e ricci/forte: il 2007 si propongono sulla scena della ricerca italiana CollettivO CineticO, Silvia Costa/Plumes Dans La Tête, Dewey Dell, Fibre Parallele,¹⁶ Alessandro Sciarroni e, l'anno successivo, Codice Ivan. Ma il 2007 ha un ruolo importante nella ricostruzione di questi avvenimenti anche perché, per la prima volta, ben quattro nuovi gruppi vengono inseriti nel programma di Santarcangelo International Festival Of The Arts: si tratta di Cosmesi con *Lo sfarzo nella tempesta*, gruppo nanou con *Tracce verso il nulla*, *Ooffouro con ABQ* e *Santasangre con 84.06*.¹⁷ In realtà Santarcangelo non è l'unico festival che garantisce l'ingresso ai nuovi gruppi, visto che altre rassegne colgono il loro emergere inserendoli nella loro programmazione. È anche il caso di Fabbrica Europa,¹⁸ di Contemporanea,¹⁹ del Festival Colline Torinesi²⁰ e di Vie – Scena Contemporanea.²¹ Non ultimo motivo per cui la storicizzazione dei fenomeni legati ai gruppi degli anni Zero trova in quell'anno una serie di felici convergenze è anche la fondazione di Fies Factory One, progetto di Centrale Fies. Oltre a fornire gli spazi della centrale idroelettrica, in parte ancora funzionante, per Drodsera, festival che durante il primo decennio degli anni Zero ha fortemente rappresentato l'istanza di apertura ai nuovi fermenti culturali non solo di matrice teatrale, Centrale Fies ha creato una factory di artisti offrendo loro possibilità di residenza, producendone gli spettacoli, aiutandoli nella ricerca di eventuali coproduttori, assistendoli nella gestione finanziaria, nella promozione e nella distribuzione dei lavori. Ad oggi, fanno parte di questa struttura Anagoor, Marta Cuscutà, Codice Ivan, Dewey Dell, Francesca Grilli, Pathosformel e Teatro Sotterraneo.

Se, in una prima fase, l'assenza di sistematici finanziamenti e la conseguente ricerca di produttori, che impongono ai gruppi il vincolo dell'anteprima o del debutto, toglie a molti la possibilità di sviluppare tempi più morbidi per la ricerca, spingendoli a una produzione a getto continuo, dall'altra, negli ultimi anni del primo decennio del nuovo secolo, la recrudescenza della crisi che devasta il Paese genera un mortificante piano di tagli sulla cultura e sullo spettacolo dal vivo da cui le nuove realtà sono gravemente colpite. È anche vero che molte delle compagnie che si sono formate nel primo quinquennio degli anni Zero sono alle prese con progetti più complessi, e spesso più costosi, che sono il portato di quel fisiologico processo evolutivo di cui si scriveva più su: Città di Ebla costruisce l'articolato dispositivo scenico di *The Dead* sperimentandolo attraverso una serie di studi (2011-2012), il gruppo nanou affronta la composizione della trilogia *Motel* (2008-2011), Muta Imago dà vita al progetto *Displace* (2010-2011) che si articola attraverso studi fra loro profondamente diversi, i Santasangre lavorano ad un progetto (2009-2010) che si avvale di diversi esperimenti e che porterà allo spettacolo *Bestiale Improvviso* con Teodora Castellucci (componente di Dewey Dell) e Cristina Rizzo, oltre che con Roberta Zardo, membro del collettivo romano.²²

delle ossa, nel 2009 il premio è assegnato a Codice Ivan con *Pink Me & The Roses* e la segnalazione speciale va agli Anagoor con *Tempesta*.

¹⁶ In realtà la formazione guidata da Licia Lanera e Riccardo Spagnolo è attiva dal 2005, ma, da una conversazione privata, è emerso che la data simbolica stabilita quale atto di nascita di Fibre Parallele è per i due fondatori il novembre 2007, quando il loro *Mangiami l'anima e poi sputala* debuttò al Rialto Santambrogio di Roma.

¹⁷ Nel 2007 il Festival di Santarcangelo assume questo nome che segnala la volontà del direttore Olivier Bouin e del condirettore Paolo Ruffini di costruire una rassegna con un epicentro nel teatro, ma aperta anche ad altre forme artistiche.

¹⁸ Nell'edizione di quell'anno vengono schierati Città di Ebla con *Pharmakos V_Anatomia del sacro*, il gruppo nanou con *Tracce verso il nulla* e il Teatro Sotterraneo con *La cosa I*.

¹⁹ La sezione 'Alveare', appositamente dedicata alle nuove realtà, offre spazio a Cosmesi con *Cumulonembi alla mia porta*, Menoventi con *Semiramis* e Teatro Sotterraneo con *Post It*.

²⁰ Nella programmazione vi sono Orthographe con *Erinnerung* e Vincenzo Schino con *Opera*, spettacolo che dal 2010 finirà per dare il nome alla compagnia.

²¹ Sono presenti gli Orthographe con *Tentativi di volo*.

²² Per la realizzazione di progetti così composti i gruppi devono costruire altrettanto complesse reti di produttori. *The Dead* è

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 5 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Nel frattempo i festival ospitano sempre più nei loro cartelloni gli esponenti della scena degli anni Zero, a cui si affiancano anche quelli della seconda gittata (post 2005), offrono residenze creative e, in alcuni casi, come si è visto, diventano veri e propri produttori. Inoltre nel 2005 a Roma nasce il Festival Equilibrio, dedicato alla nuova danza che dal 2008 promuove anche il Premio Equilibrio, volto a finanziare il progetto vincitore; nel 2006, sempre a Roma, va in scena la prima edizione del festival Short Theatre e a Terni il Festival es.terni, entrambi molto attenti a cartografare le geografie del teatro di ricerca. Nel 2010 a Roma viene costruita una nuova piattaforma per le arti sceniche legate alla sperimentazione, la cui direzione è affidata a Giorgio Barberio Corsetti: gli obiettivi di quella che, ad oggi, è l'unica edizione di Vertigine sono la promozione delle nuove tendenze a un pubblico più eterogeneo rispetto a quello che frequenta gli spettacoli di ricerca e la possibilità di creare eventuali circuiti all'estero per le nuove compagnie che, in quest'occasione, presentano i loro spettacoli anche di fronte a trentacinque operatori internazionali che assegneranno a Babilonia Teatri il premio di diecimila euro.²³ La fitta partecipazione di gruppi sia di recente formazione che già con una storia alle spalle sta a indicare una sempre più sentita speranza di varcare i confini nazionali, all'interno dei quali la situazione si fa sempre più asfittica.²⁴

All'inizio del secondo decennio del Duemila la situazione della cultura in Italia è ormai in fase di stallo completo. Quei pochi teatri, festival e centri di produzione culturale che nel precedente decennio avevano sostenuto e promosso le realtà legate alla sperimentazione, resistendo ai continui tagli operati sui budget, ora lamentano, in maniera generalizzata, l'inasprimento di una situazione che ne riduce notevolmente la portata culturale, spesso fino ad azzerarla. In questo orizzonte radicalmente depauperato, le possibilità di affermarsi sono sempre meno e eventuali nuovi gruppi vengono confinati in una situazione di spinto precariato e relegati in condizioni di lavoro che non permettono lo spostamento dall'attività semiamatoriale al professionismo.

Punto di chiusura puramente indicativo e provvisorio di questo primo abbozzo di microstoria è il 2014. All'inizio di gennaio, una mail dei Pathosformel raggiunge gli iscritti alla loro newsletter segnalando che il duo ha deciso di sciogliersi per proseguire singolarmente l'attività di ricerca in altri ambiti. Un avvenimento che sicuramente priva la scena italiana di una delle esperienze più interessanti e fa seguito a una serie di mutamenti interni che sembrano interessare numerose compagnie: Cosmesi, la cui attività è stata sempre più discontinua rispetto a quella degli altri gruppi, decidono di aggirare completamente le logiche del mercato teatrale;²⁵ la struttura di compagnie quali Codice Ivan e Santasangre diventa più fluida aprendosi alla possibilità di lavori firmati sia collettivamente sia singolarmente dai componenti; da Teatro Sotterraneo fuoriescono Iacopo Braca e Matteo Ceccarelli e la sigla del gruppo fiorentino rimane a Sara Bonaventura, Claudio Cirri e al dramaturg Daniele Villa. Cambiamenti che talvolta mettono in discussione strategie operative e scelte estetiche, riconfigurando la fisionomia di alcuni gruppi e con essa le modalità di intervento nel panorama del teatro contemporaneo italiano. Non una fine. Un nuovo inizio.

prodotto da Città di Ebla con Romaeuropa Festival 2012, il Teatro Diego Fabbri, il Comune di Forlì, con il sostegno della Regione Emilia Romagna e la Provincia di Forlì-Cesena, e ha potuto avvalersi delle residenze di Santarcangelo 2012 - Anno Solare, Teatro Goldoni di Bagnacavallo/Accademia Perduta. Per *Motel*, oltre allo sforzo produttivo dello stesso gruppo nanou, sono coinvolti i coproduttori Fondo Fare Anticorpi, Fondazione Pontedera Teatro, Fondazione Fabbrica Europa, ZTL-Pro, Armunia, Schloss Broellin, la collaborazione di Palladium-Università Roma Tre e il sostegno di Cantieri, Centrale Fies, L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, Città di Ebla, Teatro Fondamenta Nuove, Ravenna Teatro e il contributo del MiBAC, Regione Emilia-Romagna, Assessorato alla Cultura. Per *Displace* occorre la sinergia produttiva di Muta Imago, Romaeuropa Festival 2011, Festival delle Colline Torinesi 2011, Focus On Art And Science In The Performing Arts e il sostegno dell'Assessorato alla Cultura, Spettacolo e Sport della Regione Lazio, nonché di un percorso di residenze articolato fra L'arboreto – Teatro Dimora di Mondaino, La Corte Ospitale – Teatro Herberia di Reggio Emilia, Inteatro di Polverigi, Città di Ebla e la collaborazione di Centrale Preneste, Kollatino Underground e Angelo Mai di Roma. *Bestiale Improvviso* si avvale della produzione dei Santasangre insieme a Romaeuropa Festival 2010, Centrale Fies, Festival delle Colline Torinesi, Fabbrica Europa, il sostegno del MiBAC-Programma Cultura della Commissione Europea per il progetto Focus On Art and Science In The Performing Arts, il contributo della Regione Lazio, ma anche forme di sostegno, attraverso residenze, del festival Opera Estate, di Fabbrica Europa/Stazione Leopolda, Centrale Fies, Kollatino Underground e Lavanderia a Vapore di Collegno.

²³ Ciò avviene intercettando il pubblico dell'Auditorium Parco della Musica di Roma, dove si tiene la rassegna.

²⁴ Alla piattaforma partecipano i vincitori Babilonia Teatri con *Made In Italy*, Cosmesi con *Periodonero*, Fibre Parallele con *Mangiami l'anima e poi sputala*, gruppo nanou con la *Prima stanza* del trittico *Motel*, *MenoVenti* con *Invisibilmente*, Vincenzo Schino/Opera con *Voilà*. Non sono ammessi, invece, Muta Imago, Pathosformel e Santasangre proprio perché le loro produzioni hanno già avuto modo di circuitare all'estero.

²⁵ In una conversazione privata in occasione della rassegna Tropici all'Angelo Mai di Roma, organizzata da Michele Di Stefano della compagnia MK, il 7 giugno 2013, Nicola Toffolini mi dice: «Siamo molto meno schiavi delle dinamiche lavorative. Se ci va di fare qualcosa la facciamo e non ci sentiamo nemmeno in dovere di farla in un posto o in un circuito preciso», dichiarazione a cui Eva Geatti fa eco: «Non userei la parola schiavitù. Abbiamo meno voglia di 'stare dentro' un mondo. Se desideriamo fare un lavoro, lo facciamo e basta. Non importa dove debuttiamo».

Una scrittura per stratificazione mediale

Nel discutere di questi fenomeni di nuovo teatro il ricorso alla categoria di ‘generazione’ che potrebbe essere tentati di utilizzare appare, invece, di scarsa utilità. Il termine generazione, infatti, tende a stabilire una cesura rigida, laddove in questo caso sono più sfumati i confini fra il ‘prima’ e il ‘dopo’ e lo stesso presente è abitato dalla prosecuzione delle ricerche dei gruppi nati prima degli anni Zero e da quelle dei nuovi gruppi. E, in definitiva, è morbido il rapporto che le realtà prese in esame istaurano col passato. Non vi sono fratture, né dichiarazioni di intenti che, in nome di un’ esigenza di rinnovamento teatrale, praticino un taglio netto con quanto accaduto prima. L’atto di nascita dei nuovi gruppi, quindi, non si segnala attraverso lacerazioni, ma avviene in un ambiente che, negli anni e nei decenni precedenti, ha già tematizzato il mutuo scambio fra arti visive e arti performative, portando le prime a performativizzarsi e le seconde a declinarsi in maniera visiva; in cui l’attraversamento di generi e formati è diventato pratica consolidata nei territori della sperimentazione; in cui i linguaggi che compongono la scena sono stati fatti esplodere e rimontati; in cui il testo drammatico è stato sostituito (o è stato affiancato) da scritture sceniche, a partire dalla drammaturgia dello spazio, della luce, del suono accanto alle quali l’attore si configura come segno fra segni. La scena degli anni Zero raccoglie e radicalizza queste tensioni, ponendo sullo stesso piano i diversi linguaggi accolti dal medium teatrale. Un teatro che si articola attraverso un processo di scrittura scenica di diverse drammaturgie non è più, quindi, un fenomeno che nasce con l’esigenza di rottura rispetto a vecchi codici teatrali, o di un ripristino di un ‘grado zero’ del teatro, ma un assunto di partenza, un dato di fatto, un codice genetico iscritto nella maggior parte delle compagnie, i cui membri provengono da discipline diverse. Talvolta lo stesso termine di compagnia teatrale è inadeguato, laddove il secondo termine di tale binomio tende a polarizzare il primo, mentre ci troviamo, spesso, di fronte a formazioni configurate come collettivi che nel teatro riconoscono l’unico medium capace di sintetizzare linguaggi fra loro differenti.

Tale configurazione interna rende naturale, se non fisiologico, un approccio ad esperienze di natura disparata, in un palese allargamento del raggio produttivo: il teatro è senz’altro una delle forme espressive, se non quella principale, ma accanto ad esso vi è la produzione di dj-set, di installazioni transmediali, site-specific, conferenze-spettacolo. Questo dipende sia da motivazioni artistiche che riguardano la necessità di sondare campi diversi, sia dalla sfaccettata composizione interna di ogni gruppo, sia da ragioni economiche legate a una committenza differenziata che, sempre più, richiede formati inediti e adattabili agli spazi e alle risorse di danaro.²⁶

Ancora una volta, come fu per quelle compagnie che dagli anni Sessanta in poi riformularono il lessico teatrale aprendosi a suggestioni provenienti dalle arti visive, dalla musica, dal cinema, per i gruppi degli Anni Zero rischia di essere limitativo ricostruire precisi percorsi di filiazione legati soltanto al teatro, visto che la matrice di queste esperienze non è solo essenzialmente teatrale. Rispetto a questo problema c’è un termine forte che sento di sposare: bastardaggine. È una definizione coniata da Marco Valerio Amico del gruppo nanou durante una conversazione privata, e solo successivamente formalizzata,²⁷ che può essere estesa con facilità a molti altri gruppi. Quando gli chiedevo di una possibile orfananza, cioè di padri che per il loro teatro non erano facilmente identificabili o addirittura non esistevano, mi è stato risposto:

Più che di orfananza parlerei di bastardaggine. Insomma, di una non riconoscibilità diretta dei padri: non sono cresciuto, ad esempio, con gli spettacoli di un determinato gruppo. Non sviluppo quello che era ‘il mestiere di famiglia’ dei teatranti, cioè non esco fuori da una compagnia per sviluppare il linguaggio appreso in seno ad essa. È il contrario di quello che è successo al Terzo Teatro, che ha avuto un grande impatto estetico e ha generato una filiazione molto importante e rilevante, così come possiamo dire che Stanislavskij ha generato Mejerchol’d e Brecht ha generato Heiner Müller. Nel nostro caso, avendo a disposizione più riferimenti, l’esperienza che si cerca di mettere in campo non fa capo soltanto a quello che ha realizzato quindici anni fa un determinato regista. Il nostro riferimento è quello che è successo nella performance, nel cinema, nella

²⁶ Oltre ai formati già menzionati, vale la pena sottolineare quanto gruppi come Santasangre e Città di Ebla siano approdati anche a produzioni eminentemente legate alla musica, i primi con *Harawi* (2012) di Olivier Messiaen, ciclo di dodici canti per soprano e pianoforte ispirati alla leggenda di Tristano e Isotta, e i secondi con *Suite Michelangelo* (2013), undici poemi di Michelangelo Buonarroti messi in musica da Dimitri Šostakovič. Vorrei inoltre ricordare l’installazione sonora *Source* (2012) del gruppo nanou in cui Roberto Rettura, sound designer e membro interno del gruppo, in una sala completamente vuota espone per quattro minuti l’ascoltatore a suoni metamorfici che spesso diventano inascoltabili e si collocano sulla soglia del dolore. Cito anche anche *Tuono* (2012) di Dewey Dell, spettacolo che si pone a metà fra il live-set di Black Fanfare (ovvero il progetto di musica elettronica di Demetrio Castellucci, che è anche parte del collettivo) e l’azione coreografica degli altri membri del gruppo. Esempio di ‘eccedenza’ rispetto al formato teatrale è il progetto *KING* (2013) di Strasse, chiusura di un ciclo di laboratori, *Camminare nella frana*, a cura di Leonardo Delogu. Pensato come ponte fra i Festival Inequilibrio e Santarcangelo 13, *KING* analizza il rapporto fra corpo e paesaggio attraverso un percorso che si articola in una costellazione di eventi: l’abitazione delle spiagge bianche di Rosignano Solvay; un cammino di diciannove giorni in cui il gruppo attraversa l’Appennino da ovest a est, aprendosi all’imprevedibilità del contatto con le comunità locali e lasciando tracce residuali attraverso scritti, video, materiali sonori; la creazione di un sito in cui i materiali prodotti durante il cammino vengono raccolti di giorno in giorno in attesa dell’arrivo del gruppo e di un accampamento realizzato con materiali di riciclo, nella periferia di Santarcangelo di Romagna.

²⁷ Cfr. M. V. Amico/gruppo nanou, *Realtà artistiche apolidi e bastarde*, in «Alfabeta2», anno III, n. 30, giugno 2013.

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 7 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

fotografia e in tutti i linguaggi che a noi sono accessibili. Questo rende il tutto più complicato, perché in realtà qualcuno ha sempre fatto prima di te quel che tu vuoi fare ed è difficile usare l'aggettivo 'nuovo'. Portiamo avanti, tuttavia, una continua rielaborazione di cosa è successo e cosa potrebbe succedere in un altro campo, usando degli strumenti e delle domande che si sono aperte e non necessariamente chiuse.²⁸

Solo per fare un esempio di questa stratificazione, vorrei evidenziare proprio il lavoro del gruppo nanou su *Motel*. Si tratta di una trilogia articolata in 'stanze'. Nella *Prima stanza* un uomo e una donna²⁹ abitano lo spazio e con minimi movimenti coreografici si mettono in relazione fra loro e con gli oggetti (un tavolo, due poltroncine, un tappeto-tovaglia, una gabbia per uccelli) che, così come la luce e il suono, hanno lo stesso peso drammaturgico dei corpi dei performer. Attraverso le loro azioni l'uomo e la donna evocano sempre un altrove, rendendo palese che il vero motore drammaturgico è esterno al campo visivo offerto dalla scena. Nella *Seconda stanza* viene dato per scontato un avvenimento già accaduto (un omicidio, ma ai danni di chi? Chi è l'assassino?) di cui sono percepibili le tracce e la necessità di occultarle. Alcune scene vengono reiterate, facendo esplodere la consequenzialità logico-temporale dello spettacolo che, come nella precedente stanza, si dà invece per indizi, per residui narrativi, baluginii di senso. Nell'ultima stanza, *Anticamera*, una figura femminile indietreggia fino a sprofondare nello spazio angusto di un cubo bianco contenente elementi visivi che rimandano agli spettacoli precedenti (il tessuto del tappeto e una delle poltroncine della *Prima stanza*). All'interno del cubo i movimenti del corpo si congelano come in fotografie che vengono scattate da prospettive diverse (dall'alto, da un lato, da quello opposto) o che mettono a fuoco dettagli precisi (una gamba, il ventre, la testa). *Anticamera* chiude la trilogia connettendosi con il suddetto sistema visivo alle precedenti stanze e chiamando definitivamente in causa lo spettatore a conferire un'ipotesi di senso non solo a quest'ultimo episodio ma anche ai precedenti che ad esso si raccordano.

Motel si compone, quindi, di tre spettacoli fra loro diversi tenuti insieme non tanto dal sistema iconografico che certamente rimanda, fra gli altri, alla pittura di Edward Hopper così come alla fotografia di Gregory Crewdson, quanto alla modellizzazione del dispositivo drammaturgico sulla qualità che il pittore e il fotografo statunitensi riservano alle loro immagini, ovvero la capacità sia di definire un attimo preciso sia di evocare un altrove rispetto a quanto raffigurato. Non tanto sul piano visivo – dove si manifesta un'adesione al cinema noir americano anni '40 e '50 – quanto su quello diegetico, i riferimenti più evidenti sono al cinema di David Lynch e di Wong Kar-Wai per la logica che agisce sulla frattura della fabula.³⁰ 'Bastardaggine', quindi, non come rifiuto di paternità, ma come riconoscimento di un più complesso sistema di filiazione che comprende anche padri che appartengono a discipline extrateatrali e che variano non solo di compagnia in compagnia ma anche di spettacolo in spettacolo. I modelli messi in campo da questi padri oltretutto non si presentano mai in maniera omogenea, come pura citazione, ma, come si è visto nel caso del gruppo nanou, stratificati e costantemente metabolizzati in un disegno complessivo che li rende materiali d'uso e strategie operative nella costruzione di una scena che diviene sempre altro rispetto alla somma degli elementi che la compongono. Vale la pena citare, solo in passant, anche la fascinazione esercitata su Alessandro Sciarroni dalla fotografia di Diane Arbus; il riferimento alla musica elettroacustica così come all'orizzonte del glitch³¹ (gruppo nanou, Santasangre); la pittura di Giorgione accanto alla video-arte di Bill Viola che fanno da paradigma visivo per gli Anagor di *Tempesta*.

Nella mappatura dei riferimenti, teatrali ed extrateatrali, che vanno a comporre lo sfaccettato orizzonte dal quale attingere, vi è anche, sebbene in maniera e con gradazioni diverse, l'universo della cultura pop. Fanno il loro ingresso sulla scena, quando non la modellizzano, la televisione, la musica leggera, la moda. Anche se preceduto da una serie di irruzioni in alcuni spettacoli andati in scena fra la fine degli anni Sessanta e i Settanta,³² il pop fa la sua comparsa definitiva nel mondo della sperimentazione, all'inizio degli anni Ottanta, con la Nuova Spettacolarità e con quei gruppi – Magazzini Criminali, Falso Movimento, Krypton – che edificano un ponte col presente includendo nel loro teatro anche la fascinazione esercitata dai nuovi media, dagli scenari urbani, dal fumetto e da forme musicali extracolte. Allora sembrò un necessario tradimento all'ortodossia della cultura alta quando non un prelievo che, contestualizzato nel panorama del teatro di ricerca, finiva per intellettualizzare il pop. Sebbene, in alcuni casi, verso questo immaginario venga ancora opposta una sorta di fioca resistenza,

²⁸ Da una conversazione privata, in occasione del Festival Tropici tenutosi nel giugno 2013 all'Angelo Mai di Roma.

²⁹ I due performer sono Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci.

³⁰ Per Lynch mi riferisco, in particolare, a film quali *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006), per Wong Kar-Wai a *In The Mood For Love* (2000) e *2046* (2004).

³¹ Per glitch si intende quel sottogenere della musica elettronica basato sull'estetica dell'errore e quindi su rumori prodotti da eventuali improvvisi malfunzionamenti di apparecchiature digitali. Una definizione di glitch, prelevata dal campo dell'elettrotecnica, è «picco breve e improvviso in un'onda generato da un errore non prevedibile» da cui il titolo di uno spettacolo dei Santasangre *Sincronie di errori non prevedibili* (2009). Tale estetica sonora ha avuto un grande sviluppo durante gli anni Novanta grazie al lavoro dell'etichetta tedesca Mille Plateaux oltre che a musicisti quali Oval, Pan Sonic, Carsten Nicolai (anche conosciuto con lo pseudonimo di Alva Noto) e Ryoji Ikeda.

³² Ad esempio quei lavori di Leo De Berardinis e Perla Peragallo come *O Zappatore* (1972) che attinge al free jazz quanto ai poeti maledetti e alla sceneggiata napoletana o *King Lacreme Lear Napulitano* (1973) che mescola nuovamente la sceneggiata con Shakespeare. L'apertura all'orizzonte pop voleva essere, per Leo De Berardinis e Perla Peragallo, uno strumento per entrare in contatto con le classi meno agiate di Marigliano, paese dell'interland napoletano in cui si erano trasferiti, alla ricerca di nuovi stimoli, nel 1971.

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 8 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

oggi il pop è più spontaneamente considerato materiale fra i materiali, frammento di un più complesso sistema da cui attingere.

Insomma, è stato ormai ‘naturalizzato’ fra i dispositivi che modellizzano³³ il nuovo teatro e fornisce segni per la costruzione dello spettacolo. L’uso del pop è conclamato e perfettamente consapevole nei lavori di Babilonia Teatri sulla cui scena, sempre vuota, esplodono canzoni da alta hit parade, enumerazioni di giornali e riviste e citazioni di telenovelas, favole, slogan, filastrocche, tutte dette in modo stentoreo, ritmico e apparentemente privo di coloriture, modalità che diviene cifra stilistica della compagnia.³⁴ Esso si pone a cavallo fra il nostalgico e il mostruoso. In un’accelerazione che rasenta una sorta di cinismo partecipe fa la sua apparizione in *The End* (2011) e nella versione corale dello spettacolo, poiché affidata a tre attrici invece che alla sola Valeria Raimondi, *The Rerum Natura*, entrambi imperniati sul tema della morte, che secondo il gruppo è il rimosso collettivo della cultura occidentale contemporanea. In questo caso le canzoni usate, scampoli di un immaginario collettivo, denotano la loro funzione drammaturgica agendo spesso per ossimoro con le immagini: ne è un esempio *Ciao amore, ciao*, brano che evoca il suicidio del suo autore e interprete, Luigi Tenco, dopo l’esclusione dalla finale del Festival di Sanremo 1967, associata nello spettacolo alle disimpegnate movenze del ballo hully-gully.³⁵

Altra formazione che accede a questo orizzonte con lampante evidenza e soprattutto con naturalezza è Dewey Dell. I loro spettacoli compiono ampi prelievi dai bestiari immaginifici della graphic novel, attingono a piene mani dal mondo della fantascienza, si rifanno alle figure dei manga così come all’estetica delle band di musica indie-rock.³⁶ Affrescati su sonorità EDM³⁷ che ne enfatizzano la potenza immaginifica e talvolta teneramente mostruosa, lavori quali *KIN KEEN KING* (2008) e il brevissimo *Baldassarre* (2008) – la cui durata, di solo cinque minuti, gli conferisce quasi il senso di un’apparizione fantasmatica – offrono la visione di figure indefinibili: una creatura esile la cui testa è invece enorme e oblunga e un’altra rivestita da morbidi aculei nel primo, mentre nel secondo una figura dalla mano di grandezza spropositata, correlativo-oggettivo della generosità del re mago. In entrambi, i costumi dei danzatori, opponendo resistenza al movimento, determinano gran parte delle evoluzioni coreografiche. A suggerire l’impianto iconografico di *Marzo* (2013) sono invece elementi giapponesi, particolarmente in quei momenti in cui i personaggi sono robot, mentre molti dei movimenti sono organizzati sui moduli comportamentali delle arti marziali.

Un teatro, questo, che, in definitiva, fa della babele linguistica non solo il suo specifico, ma in virtù della diversa provenienza dei membri dei gruppi, la sua conditio sine qua non. I diversi segni, corrispondenti ai diversi codici non sono mai organizzati in maniera gerarchica e ciascuno di essi ha lo stesso peso specifico degli altri. In questa maniera il segno non si ripiega mai su se stesso ma moltiplica il suo potenziale nell’interazione con gli altri. Ne è un esempio il teatro dei Santasangre. In *Seigradi* (2008), spettacolo in cui viene ipotizzato un disastro ecologico dovuto a un eventuale innalzamento della temperatura terrestre, i progressivi cambiamenti di stato della materia seguono l’andamento della forma-sonata. Il suono, in questo caso non è solamente un segno accanto agli altri ma vero e proprio dispositivo drammaturgico. Tutti i linguaggi che sulla scena concorrono a creare il senso dello spettacolo sono modellizzati sulla scansione della sonata in esposizione-sviluppo-ripresa e coda: quello del corpo della performer Roberta Zanardo, il cui movimento evoca il ciclo di nascita, crescita e morte ed è incastonato in quello video, generato da un sistema di ologrammi che ridisegna in continuazione le fattezze della performer; quello sonoro, creato da suoni glitch e dalla vocalità che richiama lo stesso ciclo muovendosi dalla lallazione infantile al canto e poi a suoni duri e concitati per concludersi nel silenzio; quello della luce in cui il passaggio dal bianco al blu, da quest’ultimo al rosso e infine a un giallo bruciato si fa portatore dello stesso significato.

Diverso è il caso di *The Dead* di Città di Ebla, creazione scenica liberamente ispirata al racconto *I morti* di James Joyce. Sondato attraverso una serie di studi che hanno portato alla versione finale del progetto, il dispositivo è quello della fotografia, o meglio la tecnica del ‘real time shooting’. Sul palco assistiamo all’apparire di una donna e al progressivo materializzarsi di una serie di oggetti che vanno a comporre una camera da letto. In questo spazio vengono esposti frammenti di intimità: evocazioni della vita di coppia e successivamente momenti di solitudine in cui la donna ora si spoglia, ora dorme, ora prende un caffè, fuma una sigaretta, legge una rivista. A questo piano si sovrappone quello della fotografia, scattata in tempo reale e

³³ Secondo Marco Valerio Amico del gruppo nanou è, per esempio, possibile riscontrare il potere modellizzante sulla durata degli spettacoli: «Siamo la generazione della televisione. Il format televisivo dura quaranta minuti. E anche i nostri spettacoli hanno la stessa durata». Ancora una volta riporto un frammento della conversazione privata del giugno 2013.

³⁴ Mi riferisco a spettacoli come *Underwork* (2007), *Made In Italy* (2007), *Pornoboy* (2009).

³⁵ Per un approfondimento delle tematiche legate al suono nel lavoro di Babilonia Teatri rimando alla mia intervista a Enrico Castellani: <http://www.gruppoacusma.com/art/t-74-categoria-interviste-ini-P/conversazione-di-mauro-petruzzello-e-enrico-castellani--babilonia-teatri.html>

³⁶ Insieme di generi musicali nato negli anni Ottanta in Inghilterra e USA attorno a etichette indipendenti che, all’inizio, proponevano musica di vari generi staccandosi dai dettami commerciali imposti dalle etichette major e tutelando l’autonomia creativa dei loro artisti. Negli anni successivi, e in particolare nell’ultimo ventennio, sono andati a frantumarsi i confini fra il circuito commerciale e quello indipendente.

³⁷ EDM è l’acronimo di Electronic Dance Music, macrogenere che accoglie al suo interno molti generi della musica elettronica nata per il ballo (techno, house, acid house, posttechno, fino alla fidget).

immediatamente mostrata su pannelli che si chiudono occludendo la visione diretta della scena o giustapponendosi ad essa attraverso un sistema che permette di vedere sia quanto accade sul palco sia la fotografia che ferma l'accadimento. Si crea così un continuo tentativo di ricucitura dello iato fra l'azione messa in scena e il suo inseguimento da parte del fotografo.

La riflessione innescata sulla natura dei diversi linguaggi, quello scenico e quello fotografico, e sui diversi sistemi semiotici che mettono in campo, permette di individuare nella fotografia un dispositivo che, anche se come in questo caso nasce inseguendo l'istante, irrimediabilmente congela il tempo nella fissità del passato e della memoria. Per tale motivo essa diventa strumento d'eccellenza per tematizzare il ricordo, vero fulcro del racconto di Joyce a cui lo spettacolo di Città di Ebla è ispirato.

Nella realizzazione di *Avvisaglie di un cedimento strutturale* (2003) e *Lo sfarzo nella tempesta* (2007) i Cosmesi partono dalla costruzione di spazi architettonici autosufficienti: per il primo lavoro una grande scatola maniacalmente bianco-rossa in cui tutto ciò che vi è inscritto, perfino il corpo della performer Eva Geatti, segue questo dettame cromatico; nel secondo una tensostruttura a forma di tronco di cono orientata verso il pubblico e capace di produrre più volte getti d'aria, con un sistema di ventilatori posti sul fondo. Per i Cosmesi di questi primi lavori il teatro non si dà senza questi spazi, nel senso che tutto lo spettacolo vi è contenuto, non vi è un 'fuori' (se non solamente evocato) e le figure che li abitano sono isolate dall'esterno. È lo spazio stesso a generare possibilità drammaturgiche costituendosi come 'protoregia' intrinseca e sistema che regola la drammaturgia del gesto e del movimento.³⁸ Nel primo dei due spettacoli assistiamo all'insediamento della figura all'interno del contenitore e a una sequenza di azioni che la mettono in relazione con una serie di oggetti estratti da un podio: un telefono, una teiera, un cappello, un ombrello, una torta di compleanno, delle rose, che sono il baluginio di frammenti narrativi, ipotesi di storie mai del tutto affermate. Nel secondo lavoro, la superficie rende costantemente incerta ogni azione della performer che tenta la relazione con lo spazio e con gli oggetti in esso disposti: camminare, esercitare una pressione sulla tensostruttura, produrre gesti che richiamano l'alfabeto di un segnalatore marittimo, introdurre un albero di Natale, venire sculacciata.

Anche quando questo teatro si incanala nel filone della nuova drammaturgia, accedendo nuovamente al testo drammatico e alla sua messa in scena, ciò avviene non lesinando importanza agli altri elementi della scrittura scenica che assumono un peso paritario a quello del testo drammatico. È il caso dei pugliesi Fibre Parallele. In *2.(Due)* (2008) la scena è ridotta a pochi segni: sullo sfondo una vasca da bagno sovrastata da uno specchio, due microfoni con asta, una serie di buste sospese dall'alto e gonfie di liquido rosso che richiama il sangue. Per come è costruito, lo spazio scenico si attesta come spazio mentale, in cui a ogni elemento è sottratta la funzione di décor ed è conferita una valenza drammaturgica. All'interno di questo spazio il racconto in prima persona è affidato esclusivamente al corpo e alla voce di Licia Lanera, uno dei due componenti della compagnia. Vestita completamente di bianco, con un abito a metà fra quello di un'infermiera e di una comunicanda, la donna racconta dell'omicidio di cui si è resa colpevole ai danni del suo fidanzato, dopo che questi le aveva confessato di essere omosessuale. La voce al microfono, maneggiato come asta in un concerto pop, si impasta su uno stesso piano con i suoni che fanno da costante ossatura all'intero spettacolo a tal punto da costituirsi come drammaturgia sonora: scricchiolii, fruscii in loop che sul finale – quando è raccontata con tono splatter la scena dell'omicidio – lasciano completamente spazio al ticchettio amplificato del sangue che, gocciolando, cade ritmicamente a terra dalle buste bucate con uno spillo dall'attrice. Parimenti al tono alienato della voce, il suono costituisce la densità atmosferica della scena conferendole una dimensione noir e onirica e sprofondandola in un'atmosfera sinistra e maniacale.

Il paradigma del performativo

A questo punto è possibile, e per molti versi doveroso, introdurre alcune considerazioni sul rapporto di queste nuove formazioni con quelle che hanno caratterizzato i decenni precedenti, le quali hanno definito molti degli elementi linguistici e fondato molte delle pratiche operative lungo la cui direttrice i gruppi degli anni zero si muovono. Quanto distingue questi ultimi dalle esperienze precedenti si risolve, sostanzialmente, in un aspetto importante. Mentre molte delle ricerche sperimentali degli anni Sessanta e Settanta tendevano a scomporre l'unità linguistica per sondare il singolo segno e le sue specificità³⁹, i nuovi gruppi seguono sostanzialmente un processo di riunificazione dei codici della scena. Tale processo

³⁸ Tanto è vero che, non potendo produrre uno spazio per mancanza di finanziamenti, *Mi spengo in assenza di mezzi* (2006) non ammette declinazione visiva e pone lo spettatore, per la quasi interezza del lavoro, in una condizione di buio gravido di azioni.

³⁹ Faccio riferimento a quei lavori della postavanguardia in cui l'intento analitico corrisponde a una necessità di scomposizione dei linguaggi della scena per favorire la ricerca di 'unità minime', come nel caso degli 'studi per ambiente' inaugurati dal Carrozone nel 1976 (per questo problema rimando a S. Lombardi, *Ipotesi di teatro analitico* in G. Bartolucci, L. e A. Mango, *Per un teatro analitico esistenziale*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 68-71), ma anche ad alcuni spettacoli che hanno preceduto di qualche anno questo filone, come ad esempio *James Joyce* (1968) di Mario Ricci. Edoardo Fadini scrive, a proposito del lavoro di Ricci su *James Joyce*: «la sua ricerca sull'oggetto scenico, sull'attore-oggetto, sul gioco come elemento fondamentale della teatralità, depurandola al massimo sul piano della comunicazione verbale, *staccando elemento da elemento* in modo da darci una tavolozza nitida, trasparente, concepita come masse di colore puro», E. Fadini, *'James Joyce' di Mario Ricci in scena all'Unione Culturale*, in «l'Unità», 1 dicembre 1968, citato in S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013, p. 127, è mia la sottolineatura di alcun parole.

avviene secondo due traiettorie:

1. attraverso un'enfatizzazione dell'omioritmia nell'evoluzione drammaturgica dei singoli linguaggi: tutti i segni vanno a comporre un unicum in cui essi si addensano, amplificandosi uno con l'altro, per concorrere a creare unità di senso. È, ad esempio, il caso del citato *Seigradi* dei Santasangre in cui la drammaturgia video, quella della luce, quella del suono e quella del corpo si dipanano sostenendosi a vicenda in un processo di fusione.
2. Attraverso lo slittamento di un segno rispetto agli altri, ma per continue sfasature. È il caso del gruppo nanou di *Motel* e di *Sport*. Nei lavori della formazione ravennate l'evoluzione drammaturgica di un segno non procede di pari passo con quella degli altri, ma per continue sfasature. La drammaturgia sonora non sottolinea un'azione ma si apre ad altri paesaggi, allo stesso modo in cui la drammaturgia della luce non segue le altre drammaturgie ma si evolve col suo ritmo peculiare e viceversa. Questo continuo sfaldarsi dell'unità ritmica, lungi dal separare i diversi codici, iscrive in ciascuno di essi una tensione verso gli altri, tensione che apre faglie di senso la cui ricomposizione è affidata allo spettatore.

Se la scena è fisiologicamente pluricodica e la compresenza dei singoli segni avviene per una sorta di cortocircuito che li fa deflagrare uno nell'altro, ad innescare tale dinamica è la definitiva performativizzazione dell'evento scenico. Chris Salter sostiene che, dopo l'enfasi posta sul virtuale, la performance è tornata ad essere tematizzata a tal punto da diventare uno dei maggiori paradigmi del XXI secolo, non solo nel campo delle arti, ma anche in quello delle scienze, dell'architettura e delle discipline umanistiche.⁴⁰ Caratteristiche della performance, aggiunge Salter, sono l'interesse verso il fare, il suo avvenire in tempo reale, la sua connessione col presente, la presenza umana insieme a quella non umana e il suo processo trasformativo. Il performativizzarsi dell'evento scenico aveva costituito per molti gruppi, fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, lo strumento di adesione al panorama delle arti visive o, in altri casi, il mezzo per evidenziare il processo più che il prodotto artistico o in altri ancora il grimaldello estetico per azzerare gli stereotipi del teatro quando non per fare tabula rasa dei linguaggi.⁴¹

Del paradigma performativo, liquido amniotico in cui nascono, i gruppi degli anni Zero enfatizzano, ancora una volta, la dimensione dell'evento, dell'accadimento hic et nunc, ovvero l'unica dimensione che può accomunare i diversi linguaggi della scena. Secondo questa prospettiva, allora, è evento performativo, e quindi con legittimità scenica, un suono prodotto in tempo reale, il movimento di un corpo, sia esso umano che meccanico, un'immagine-video che si attiva. In quanto accadimento in tempo reale è quindi teatrale anche un evento come *Framerate 0* (2009) dei Santasangre, uno degli 'esperimenti' che hanno portato alla composizione di *Bestiale improvviso* (2010), in cui unici agenti della scena sono suoni che hanno la densità dei corpi, proiezioni di cromie e una grande lastra di ghiaccio che, tramite un sistema di carrucole conficcate nella sua 'pelle', si stacca dal suo supporto, ruota di novanta gradi sul proprio asse e si offre alla vista dello spettatore nella sua imponenza.

Per definirsi teatrale, quindi, secondo questa declinazione performativa dello spettacolo non è necessario che il corpo del performer sia conclamato. È quanto accade anche nei primi lavori dei Pathosformel *Volta* (2007), *La timidezza delle ossa* (2007) e *La più piccola distanza* (2009). Nel primo, i corpi dei performer sono cosparsi di cera colante e l'azione, completamente al buio, viene illuminata esclusivamente da luci Wood che rendono visibile solo la fluorescenza della cera che si compone e scompone in complesse figurazioni. Nel secondo, i corpi dei performer sono occultati da un telo bianco in PVC, simile a uno schermo cinematografico, sul quale le azioni si imprimono come bassorilievi, in un gioco di apparizione-sparizione fantasmatica di ossa, seni, glutei, muscoli addominali. La presenza corporea, allora, si dà e si nega allo stesso tempo. Ne *La più piccola distanza* gli unici attanti in scena sono dei quadrati che si spostano orizzontalmente, azionati da performer dietro le quinte mentre una drammaturgia sonora, basata sul suono di un harmonium e di un violino, 'sovrascrive'⁴² la meccanicità del movimento: ciò che lo spettatore coglie visivamente è quindi solo il riverbero di un'azione materiale che si svolge altrove.

⁴⁰ C. Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, Massachusetts - London, England, The MIT Press, 2010.

⁴¹ A tal proposito, si veda, per fare solo un esempio, quanto dichiarava il Carrozone: «Non si tratta di uscire dai teatri, equivoco che porta in luoghi non deputati gli spettacoli lasciando intatte le tradizionali leggi interne: si tratta di uscire da queste leggi. Azzerare il proprio linguaggio, non per ripartire daccapo, quanto per collocarsi ancora una volta in una terra sconosciuta in cui reimparare a muoversi, a stabilire contatti, a progettare incontri, a misurare lo spazio che ci circonda, a pesare i suoni che ci escono di bocca; una ricognizione sul linguaggio. Non per affermarsi entro le coordinate di una nuova poetica, quanto per negarsi continuamente alle poetiche: parlare ognuno una lingua diversa, la propria lingua, cancellarsi, scomparire». in G. Manzella (a cura di), *Magazzini Criminali. Nascita della visione: verso il teatro di poesia*, Salerno, Rispostes, 1985, p. 51.

⁴² Per uno studio sulle pratiche e le estetiche sonore dei Pathosformel si veda la mia intervista a Daniel Blanga Gubbay, parte del gruppo insieme con Paola Villani, su www.gruppoacusma.com/art/t-66-categoria-interviste-ini-P/sovrascrivere-le-immaginiconversazione-di-mauro-petruzzello-e-daniel-blanga-gubbay--pathosformel.html

[Titolo](#) || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
[Autore](#) || Mauro Petruzzello
[Pubblicato](#) || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.
[Numero pagine](#) || pag 11 di 13
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

La qualità precipuamente performativa delle esperienze legate alla scena della ricerca esercita una pressione sui confini del teatro generando una modulazione del medium stesso. Nel medesimo anno, il 2011, il grupponanou e i Pathosformel realizzano due spettacoli – i primi *An Afternoon Love* mentre gli altri *Sport* – in cui inscenano azioni sportive. I Pathosformel mettono in scena un allenamento del giocatore di basket Joseph Kusendila e il gruppo nanou una serie di azioni legate alla ginnastica artistica eseguite da Rhuena Bracci, cofondatrice della compagnia con un passato di attività agonistica in questo campo. I due lavori sono molto diversi. L'allenamento di basket dei Pathosformel suggerisce la complessità dei rapporti a due, mentre le evoluzioni ginnico-coreografiche del gruppo nanou colgono l'atleta nella sua fragilità. Anche se in maniera differente, entrambi sembrano prendere le mosse dalla domanda: può un atto sportivo, spostato nella cornice offerta dal teatro, assumere una dimensione teatrale? Ovvero, fino a che punto un atto teatrale può essere elasticamente teso pur conservando una specificità di tipo teatrale? Mi sembra che questa sotterranea interrogazione al medium teatrale, questa messa in tensione del suo specifico, non riguardi solo il macro-medium, appunto il teatro. In alcuni casi ad essere messo in discussione è ogni singolo linguaggio che va a comporre l'evento scenico. In *Sincronie di errori non prevedibili* (2009) dei Santasangre il corpo, il movimento e i vocalizzi della performer Roberta Zanardo si incastonano al centro di uno spazio incessantemente ridefinito da proiezioni luminose. La luce che dissolve/ricompono lo spazio e con la sua pulsazione altera nello spettatore anche la percezione del tempo è generata da proiettori, il cui uso è, quindi, cambiato di segno: non per creare immagini, ma uscendo dalla sua specificità mediale, per produrre una particolare qualità di luce ottenibile solo attraverso la sovversione dell'uso consueto di quel mezzo.⁴³

Ad interrogare il medium teatrale è anche un uso ricorsivo della metateatralità, declinata in maniera diversa a seconda dei gruppi. Vorrei precisare i termini entro i quali utilizzo il concetto, non prendendolo nella sua globalità, ma in un'accezione che riguarda la possibilità di creare dispositivi che mettano in discussione il medium-teatro, tentando di squadernarne il meccanismo. Non che il ricorso a questo tipo di metateatralità possa costituirsi quale tratto peculiare della scena degli anni Zero, in quanto già ampiamente sperimentato, ad esempio, nella stagione del già citato teatro analitico ancora una volta come atto di definitiva manomissione degli stereotipi del teatro. È opportuno invece evidenziare l'attenuarsi della carica eversiva da cui era stato caratterizzato e il suo porsi come strumento di riflessione privilegiato sul medium teatrale senza uscire da esso ma ponendosi sulla soglia, stando contemporaneamente dentro e fuori, non appiattendosi totalmente su di esso e al contempo non rinunciando alle sue potenzialità.

Particolarmente indicativo in questa direzione è il lavoro del CollettivO CINETICo, guidato da Francesca Pennini. In *XD Scritture retiniche sull'oscenità dei denti* (2010) vi è un tentativo di smascheramento del linguaggio teatrale a partire dalle sue modalità compositive. La scena si va continuamente componendo/scomponendo per accumulazione, spostamento e azionamento di oggetti da parte di figure che si pongono sul limen fra performer e agenti della scena quali porteur/azionatori di oggetti. Ancora una volta, lo spazio non si configura più come simbolico, ma come ospite di un puro meccanismo e, spesso, meccanismo stesso. Tanto è vero che sul finale l'area scenica viene perimetrata con la segnaletica bianco/rossa che abitualmente indica le zone di pericolo, quasi a rendere manifesto che trattasi di spazio pericolosamente messo in tensione. La processualità metateatrale, atta a svelare i meccanismi del gioco scenico, durante il percorso di ricerca di CollettivO CINETICo va radicalizzandosi con la costruzione di sei dispositivi che generano spettacoli e performance: fra gli altri vi sono una mappa concettuale, un gioco da tavolo, un gioco di carte, i quali, attraverso il ricorso all'aleatorietà, mettono a sistema le scelte registiche e ambientali.

Il teatro di Codice Ivan riflette apertamente su se stesso, sul suo farsi e sulle sue strategie compositive: accade in *Pink Me & The Roses* (2009) in cui l'azione portata avanti dai performer, o le ipotesi di azioni, vengono spesso commentate in tempo reale da chi è in scena, creando un tentativo di ossimoro fra l'artificio della rappresentazione, connaturato al medium teatrale, e una presunta spontaneità, che invece è inscritta, come un gioco di scatole cinesi, nello stesso meccanismo teatrale. Una vocazione alla metateatralità ricorre anche nell'operazione dei Menoventi di *Perdere la faccia* (2011) in cui lo spettatore è invitato ad assistere ad un film, ma la pellicola non parte, lasciando ai performer, chiamati a presentare l'evento, solo la possibilità di generare un crescendo grottesco di reiterazione di sequenze che finiscono per rivelare i meccanismi del teatro.

Recitazione, corpo, performer

Come più volte evidenziato, la scena viene costruita in maniera plastica e a questa composizione concorrono elementi che creano drammaturgie paritetiche che si pongono alla stregua di vere e proprie presenze attoriali. È quindi possibile solo mediante un atto 'chirurgico', dettato da una necessità metodologica, studiare il lavoro svolto dall'attore isolandolo all'interno del macrosistema. Il corpo umano – e mi preme qui sottolineare l'aggettivo umano, perché molto spesso questo teatro utilizza plasticamente corpi-video, corpi-suono, corpi-meccanica – viene declinato nella sua letteralità, ovvero a partire dai tratti

⁴³ Devo questa intuizione a Matteo Antonaci che nel saggio ancora inedito *Da Bestiale improvviso a Bestiale improvviso_sovrapposizione di stato. Un percorso analitico sugli esperimenti di Santasangre* scrive: «I diversi media implicati nella costruzione scenica vengono utilizzati fuoriuscendo dai canoni dei mezzi tecnologici stessi in modo tale che la specificità mediale – compresa la specificità del teatro – non sia più cartina di tornasole per inquadrare l'opera all'interno di un genere di riferimento».

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 12 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

peculiari che contraddistinguono la singolarità di ogni performer. Esso quindi non rimanda ad altro se non a se stesso, non è semplicemente la pura somma dei suoi attributi (giovane, vecchio, atletico, esile, pingue), ma la maniera in cui essi si incarnano in un particolare individuo. A partire da questa irripetibile individualità essoscrive la scena in un modo peculiare e diventa strategia compositiva e 'testo' stesso dello spettacolo.

Eva Geatti (Cosmesi), Valentina Bravetti (Città di Ebla), Rhuena Bracci (gruppo nanou), risolvono il problema del corpo e della corporeità offrendolo nella sua insostituibilità. Ciò succede anche in *Your Girl* (2007) di Alessandro Sciarroni, il cui tema ruota attorno all'indagine sull'amore e la cui scaturigine è la sovraesposizione del corpo disabile di Chiara Bersani accanto a quello perfetto di Matteo Ramponi. Come scrive lo stesso Sciarroni nelle note che accompagnano il lavoro, «La drammaturgia procede attraverso la biologia degli interpreti, nell'istante biografico che li ha uniti nel quadrato scenico».⁴⁴ Spettacoli come i già citati *Sport* del gruppo nanou e *An Afternoon Love* dei Pathosformel si incarnano sulle competenze atletiche di individui specifici. Lo stesso accade per *Come acqua* (2006/2007) dei Muta Imago la cui drammaturgia non può prescindere dall'attributo di somiglianza dei performer, i fratelli Glenn e Simon Blackhall, e dalla loro peculiare attitudine alla gestione degli oggetti scenici (una corda che li lega uno all'altro, delle buste d'acqua che pendono dall'alto, dei tubi). Un percorso, quello di centralizzazione della scrittura del corpo, di un corpo particolare, che è sotteso a tutte le produzioni di ricci/forte.⁴⁵ Si tratta di spettacoli che citano il pop, la queer culture e che nascono, spesso, come rivisitazione di favole o miti che si ammalano cambiando di segno: tratti di un teatro che intercetta i gusti di una comunità composta non solo da coloro che abitualmente frequentano l'esperienza, ma anche da spettatori che abitualmente non assistono a spettacoli di ricerca teatrale.

Punto di partenza è sempre un'accumulazione di elementi prelevati dal vissuto quotidiano dei performer e offerti attraverso tecniche di confessione che ricordano i reality show. Come dichiara Stefano Ricci in un'intervista:

Come succede per ogni lavoro che faccio, devo essere convinto che nessun altro può fare quello che fa quella persona in quel momento perché è assolutamente autentico rispetto alla persona che lo fa. Non riguarda le peculiarità tecniche, il tipo di formazione, il talento di interprete. Riguarda vedere una persona e voglio che quella persona occupi quel posto e che quella persona con quel posto e con le sue mancanze mi racconti qualcosa. Non sarà teatro per qualcuno, ma per me lo è. Per me è questo il teatro.⁴⁶

Vi è quindi una sorta di impossibilità di attuazione e di replicabilità dello spettacolo al di fuori della particolare forma data dal corpo specifico che lo ha generato. Riferendosi alla fisicità debordante ma anche alle qualità di mezzosopranista di Floriano D'Auria che è fra gli interpreti di **Plek* (2012), spettacolo dal forte impianto metateatrale in cui molto spesso le azioni coreografiche vengono commentate dopo essere state eseguite e a sua volta il commento viene commentato, Francesca Pennini, fondatrice di Collettivo CineticO, spiega che:

Non abbiamo iniziato cercando un corpo funzionale a qualcosa che avevamo in mente di fare, ma un corpo dal quale potesse partire il lavoro. Il corpo è la regola generativa dell'opera.⁴⁷

Una visione, questa, portata all'estremo nello spettacolo *<age>* (2012). Un gruppo di adolescenti mette in scena se stesso guidato da alcune regole che consentono loro di eseguire quanto richiesto secondo un inventario personalizzato di movimenti. Su uno schermo sul fondo della scena appaiono delle indicazioni, di sera in sera diverse, che il gruppo deve seguire creando, ad ogni richiesta, sottogruppi legati sia a dati oggettivi che alla maniera di percepirsi (ad esempio il sottogruppo dei sonnambuli, quello degli indecisi, di coloro che si vergognano di piangere). In una seconda fase, sempre seguendo le indicazioni sullo schermo, essi rispondono agli stimoli che generano sottogruppi a cui viene associata la richiesta di eseguire precisi comportamenti (ad esempio, sottogruppo degli impazienti/comportamento di allenamento, sottogruppo di coloro che pesano 61 kg/comportamento di bacio, sottogruppo degli allenati/comportamento di emulazione). Si tratta, ancora una volta, di un gioco metateatrale basato sul sistema sull'alea che si rifà all'estetica di John Cage, a cui il lavoro è dedicato.⁴⁸ Lo spettacolo si offre ogni sera diverso a seconda della scelta delle indicazioni e in funzione del gruppo di adolescenti che vi prende parte, rendendo evidente il suo legame con la singolarità di un corpo e con le sue possibilità di scrivere la scena, ma aprendosi profondamente a qualcosa di più ampio che riguarda la percezione di se stessi.

L'uso letterale del corpo non fa altro che ribadire la centralità che ha assunto nella sperimentazione teatrale degli ultimi

⁴⁴ Cfr. www.alessandrosciarroni.it/your_girl.html.

⁴⁵ Vorrei citare *Troia's Discount* (2006), il ciclo di sette *Wunderkammer Soap* (2011) e *Imitation Of Death* (2012).

⁴⁶ Da un video documentario su Grimmless, www.youtube.com/watch?v=BBJ5Ps7o4mU.

⁴⁷ Da una conversazione privata, giugno 2014.

⁴⁸ Lo spettacolo infatti è vincitore del *Bando Progetto Speciale Performance 2012. Ripensando Cage*, in occasione del ventennale dalla scomparsa del musicista statunitense.

Titolo || Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero
Autore || Mauro Petruzzello
Pubblicato || «Acting Archives Review», anno IV, n°8, novembre 2014
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 13 di 13
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

trent'anni, caratterizzata in larga parte dalla disgregazione del testo e dalla morte del personaggio.⁴⁹ Nel momento in cui uno dei poli della triade attore/recitazione/personaggio va a cadere è l'intero asse che esplose creando la necessità di riformulare la presenza dell'attore in scena. Analizzando la formazione delle tipologie del nuovo attore nel Secondo Novecento, Valentina Valentini individua delle linee di fondo che, radicalizzate, possono essere colte anche nella nuova scena italiana:

L'attore e il personaggio tendono a coincidere non perché si inneschi un meccanismo di immedesimazione, ma perché i gesti, i suoni, le parole non rimandano ad altro, non costruiscono relazioni, semmai tendono verso un totale sprofondamento nel corpo: l'attore è il personaggio.⁵⁰

E ancora:

Si disegna una nuova figura di artista proteso oltre lo specifico disciplinare del teatro, la cui norma estetica privilegia il fare piuttosto che l'interpretare, l'eseguire una partitura piuttosto che una parte, al di là del voler significare qualcosa. Esonerato dalla funzione di dover trasportare personaggi, sentimenti, stati d'animo, l'artista-attore si è imposto come carica di energia pura, espressività fisica e psichica del suo esistere nello spazio.⁵¹

La matrice di questa declinazione della corporeità che disegna la scena in maniera univoca può essere rintracciata nelle esperienze della danza del Secondo Novecento lungo una traiettoria che va da Pina Bausch a Willia Forsythe, ma è anche, se non soprattutto, la Performance Art a fare da cartina di tornasole a questa prospettiva. Mi riferisco a quei lavori di artisti che hanno tematizzato il corpo a partire da una sua dimensione totalmente autoreferenziale, in cui cioè esso non rimanda altro che a se stesso a tal punto da scivolare nell'autobiografismo.⁵² Ma il teatro degli anni Zero non è interessato all'aspetto autobiografico della Performance Art e non considera il corpo opera d'arte. Il corpo, la sua dimensione di autenticità, è inserita nella cornice teatrale che, per convenzione, genera un meccanismo di rappresentazione e mai di pura presentazione. Si apre quindi uno iato fra l'ostensione dell'autenticità del corpo e la finzione inscritta nel medium teatrale. Con quale concetto riempire, allora, il termine recitazione?

Per noi è sempre tutto finto e la questione del recitare è bypassata. Stare sulla scena è una dicitura che basta e avanza. Per stare sulla scena intendiamo agire nell'interzona che sta fra la simulazione di un mondo (rappresentazione) e l'attuazione di una protesi del mondo (presentazione). Quando un attore entra ed esce continuamente dai due ambiti sta lavorando sui codici, sul contratto col pubblico, sui segni, cioè su quello che condiziona il presente molto più di ogni questione sul vero/falso. A noi interessa questa oscillazione, configura una specie di allenamento a muoversi dentro e fra i codici, ovvero l'esercizio di cittadinanza che ci piace attribuire al teatro. Questo, con una sintesi estrema, è tutto.⁵³

Recitare, o meglio, stare sulla scena, è per i gruppi del teatro degli anni Zero questa oscillazione, questo iato, questa infinitesima voragine di spazio.

⁴⁹ Per quest'ultimo tema, si veda E. Fuchs, *The Death Of Characters: Perspectives On Theatre After Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

⁵⁰ V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 98.

⁵¹ Ivi, p.111.

⁵² Solo per fare alcuni esempi cercando di cogliere questo fil rouge in artisti e opere fra loro molto differenti, citerei alcuni lavori di Vito Acconci, di Gina Pane, di Marina Abramovic e Ulay, fino ad arrivare a Frako B.

⁵³ È quanto rispondono i componenti del Teatro Sotterraneo a una mail privata che aveva per oggetto la questione della recitazione.