

Titolo || Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti

Autore || Silvia Mei

Pubblicato || «alfabeta2», n°30, anno III, pag. 28, giugno 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti

di *Silvia Mei*

Possiamo tatticamente impiegare l'espressione «nuova ondata del teatro italiano» per riferirci all'insieme delle attività performative, visive e musicali prodotte da collettivi, compagnie e gruppi teatrali fondati tra il 2000 e il 2010 e a tutt'oggi attivi.

In Italia il termine «ondata» è stato utilizzato con una connotazione storico-storiografica per designare il cosiddetto «teatro di gruppo» o «teatro di base» degli anni Sessanta e Settanta; si è anche impiegata l'espressione «terza ondata» in riferimento ai «Teatri 90». Tuttavia l'*ondata* attuale è decisamente anomala, difatti non accetta, al contrario delle precedenti, il termine «generazione», mettendo in rilievo piuttosto una molteplicità e una varietà poetica, estetica e materiale. Non riconosce maestri; rappresenta i giovani, ricusando etichette generaliste quali «generazione 2000», «generazione 00» o anche «generazione doppio zero» e ancor più la formula «quarta ondata».

A partire dal 2007, sulla scia di un libro preveggenze intitolato *Ipercorpo* (ideato e curato da Paolo Ruffini), è emerso un calzante neologismo, «iperscena», termine col quale è stato avviato un inventario in più volumi delle nuove realtà teatrali italiane contemporanee, per una ventina circa tra compagnie, «collettivi» e artisti attivi dal 2000. Le giovani formazioni artistiche hanno con tutta evidenza posto all'attenzione questioni apertamente *anti-teatrali*, in ragione anche della provenienza dei loro componenti, per la maggior parte dalle arti plastiche, dalle arti visive, dalla tecnologia audiovisiva, dalla sound art. La definizione di attore è ulteriormente deflagrata portando alle estreme conseguenze le nozioni filosofiche di *figura*, *simulacro* e *soma*. I dispositivi performativi di una certa sperimentazione, ormai acquisita, hanno subito un'incrinatura attraverso nuove strategie sceniche basate sull'opposizione di *azione/non-azione* e attraverso la messa in opera di un dispositivo della *visione* piuttosto che dello *sguardo*. Si assiste così a una sorta di raddoppiamento della potenza figurativa e plastica della scena, che si fa appunto *iperscena*, grazie anche a supporti tecnologici e a un finissimo artigianato, con (o malgrado) l'attore, innescando una continua metamorfosi.

Mi riferisco principalmente al lavoro di compagnie quali Anagoor, Città di Ebla, gruppo nanou, Muta Imago, Opera, Orthographe, Pathosformel, Santasangre, Sineglossa, Teatropersona, Zaches Teatro. Nel prisma di questi gruppi – selezione non esaustiva ma rappresentativa di questo primo decennio di nuovo millennio – si procede ad abbozzare, secondo parametri essenzialmente critico-estetici, una sorta di decalogo di formule fondamentali, tali da valorizzare le convergenze poetico-concettuali di questa «nouvelle vague» teatrale.

Noi siamo i giovani. Abbasso i Maestri.

Si concorda in un certo qual modo con la posizione di Romeo Castellucci all'epoca della sua direzione artistica della Biennale di Venezia-Teatro nel 2005: «L'epoca dei grandi artisti della scena e dei maestri è finita. Gli artisti non c'entrano più nulla. Sono stati definitivamente travolti dalla forza dello spettatore».

Da quando la nozione di generazione si è fatta sempre più inconsistente, si è prodotta una frattura decisa che non permette ai giovani artisti di inserirsi in una continuità storica: sentirsi fra un *post* e un *pre* è l'impressione più diffusa in diversi gruppi che, come Santasangre, non si sentono minimamente legati a quello che è successo nel passato se non anagraficamente.

Questo non è teatro.

Il teatro diventa la sola occasione e possibilità di mobilitare interamente un *background* variegato funzionando da mezzo d'espressione sintetico.

Origini poetico-pratiche così differenti conducono spesso a concepire un teatro tendenzialmente muto, una *scena-volto* subordinata alla durata dell'immagine, all'effetto illusivo attraverso una tecnologia connaturata alla scrittura scenica, alla serialità percussiva del suono-movimento, che non arriva mai a farsi corpo che danza, piuttosto corpo che agisce e che si muove assolvendo una funzionalità scenica, oppure corpo che incrina la partitura fisica in micro-azioni slegate o fermo immagini.

La forma concerto.

In un teatro in cui la parola è assente perché giudicata «oscena» (ovvero inopportuna) e dove il corpo figura in primo piano, la musica, meglio il suono, si presenta come la spina dorsale della drammaturgia e agisce come un motore di stimolazione mentale che si raccorda alla composizione figurativa in scena, al movimento del corpo del performer nello spazio, in maniera tale da articolare una geografia interiore, uno spazio della rappresentazione del pensiero. Il trattamento musicale è oggi condotto secondo una rinnovata relazione tra lo sfondo e la figura di una scena bidimensionale, in quanto *texture sonora* che può mettere in rilievo un brandello d'azione. Il linguaggio della nuova scena italiana utilizza pertanto un *sound design* costante che conduce e sottolinea l'azione, che si fa essa stessa azione.

Nuovo teatro tecnologico, o il trionfo della meccanica.

La linea organico-artificiale dei performer va ad inserirsi in un dispositivo che raddoppia, falsifica, esaspera la sua

Titolo || Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti

Autore || Silvia Mei

Pubblicato || «alfabeta2», n°30, anno III, pag. 28, giugno 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

prestanza fisico-corporea, offrendo loro la possibilità di «santificare il corpo» (Diana Arbib/Santasangre). La scena viene elaborata come un prodotto artigianale azionato dal performer che costruisce e smembra gli elementi mobili secondo una rigorosa partitura di azioni. In molti casi, la scena è azionata da un attore/attrice *funzionario* che sposta, solleva, innalza gli elementi della plastica scenica, non diversamente dai giochi di prestigio realizzati col *décor* nel cinema fantastico di Georges Méliès.

Il performer aumentato.

La realtà carnale dell'attore è una riconquista dei giovani gruppi (si parla di carne, di sangue, e talora lo sfinimento fisico è visibile lungo tutta la performance). Ma i movimenti, la danza e la *non-danse*, l'azione e il corpo sono programmaticamente raddoppiati dalla musica, rigorosamente *live*, dalle maschere, dai manichini, o dalla tecnologia (video, ologrammi, proiezioni, foto, etc.). Per contro si può anche parlare di un performer che si sublima, contro la sua stessa carnalità, nei suoi doppi e nelle sue amplificazioni sceniche.

Iperrealismo e astrazione, o «il lutto dell'oggetto».

La sfida è quella di coniugare queste due istanze. L'iper-realismo si colloca al di là della riproduzione mimetica per una rappresentazione intensificata dalla realtà più brutta, senza tuttavia parlare del reale, quanto piuttosto della sua assenza. La scena non riproduce niente, piuttosto esercita la medesima funzionalità dei *kolossoi* greci e dei feticci, rappresentazioni sostitutive di qualcosa in un altrove. In questo senso, appare calzante la (quasi) formula di Beckett critico d'arte relativa alla pittura dei fratelli olandesi van Velde (Abraham et Geer; siamo intorno al 1930), per la quale parla di «lutto dell'oggetto», ovvero di «una pittura della cosa in sospenso, [...] della cosa morta, morta idealmente [...]. È la cosa sola, isolata dal bisogno di vederla, mediante il bisogno di vederla. La cosa immobile nel vuoto, ecco infine la cosa visibile, il puro oggetto. [...] È là che si comincia a vedere, nel buio».

Ortografie dello sguardo, ovvero la visione.

La scena contemporanea gioca con l'illusione ottica: nega l'identificazione delle forme attraverso i loro contorni e traduce in bidimensionalità la tripla dimensione della scena, nella fusione di sfondo e figura, di ombre e di luci, utilizzando filtri e tele quali mistificatori *en trompe-l'œil* della realtà intrisa di mistero. L'affermazione dell'analista Georg Groddeck secondo cui la vista si realizza a condizione «che la maggior parte di ciò che vediamo venga rimossa; che l'elemento simbolico vi sia sempre presente; che l'oggetto, sempre e senza eccezioni, venga trasformato dal soggetto che lo vede», comprova il lavoro sulla sua percezione-esperienza dell'immagine da parte dello spettatore, facendone librare la forza della *visione* ed emancipando la scena a «forma di coscienza» (Jacques Rancière).

Communitas e condivisione antigerarchica del lavoro.

La formula della comunità realizzata all'interno di uno spazio di lavoro e di condivisione poetica, di scambio intellettuale e di competenze artigianali, ha delineato e delinea tuttora un tempo essenziale per la crescita artistica di questi giovani gruppi e per il consolidamento di un lessico comune. Come la *communitas* promossa da Aksè (*agorà kai skené*, 2005-2011), «una residenza creativa collettiva», dove l'individualità dei progetti artistici dei gruppi invitati si corroborava nella condivisione di medesime ritualità ma senza mai offrire momenti spettacolari o sessioni di lavoro al pubblico. Ma l'idea di *communitas* si ritrova anche nell'organizzazione del lavoro interna ai gruppi: tutti partecipano congiuntamente al *concept* della creazione spettacolare e la stessa nozione di regia tende ad essere superata a favore del termine «ideazione».

«Theatrum philosophicum».

La «ideazione», o *concept*, nasce a partire da un lungo e sventagliato lavoro filosofico-letterario-visivo che si dipana a partire da nozioni-cornice quali: il termine «figura» (Lyotard-Deleuze), la coppia «immagine-movimento»/«immagine-tempo» (Deleuze); la logica drammatica dell'azione esaurita di Samuel Beckett drammaturgo e regista; il montaggio delle immagini a partire dal modello dell'Atlas *Mnemosyne* di Aby Warburg, per una rinnovata drammaturgia complessiva; la coppia *corps/chair* nel modello di Francis Bacon; il dibattito teorico intorno allo statuto dell'immagine e alla nozione di «presenza» nelle nuove tecnologie (Georges Didi-Huberman, Victor Stoichita, Jean-Luc Nancy, Amelia Jones, tra gli altri). Simile intellettualizzazione fa da sottotesto teorico e fornisce le basi alla creazione del dispositivo *versus* lo spettacolo, per un risultato «pensivo» (nel senso in cui Rancière parla di «image pensive»).

Teatro iconografico.

Questa nozione, che ho altrove avanzato, denota una modalità di produzione e di *messa in forma* della scena equiparabile a un testo (visivo), da analizzare secondo una prospettiva iconologica. L'immagine non è già prodotta, tantomeno viene usata, piuttosto viene percorsa, attraversata, aperta, bucata, usata come una porta (Florenskij) o nella sua faccia nascosta. Il montaggio, che esplicitamente si richiama al cinema (quello di Lynch, Von Trier, Barney, Tarkovski e Haneke, tra i principali), segue la logica onirica del sogno, la forza originaria dell'archetipo.

Contestualmente questo teatro «iconografico» si pone anche la questione, centrale, dei supporti: di produzione, di

Titolo || Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti

Autore || Silvia Mei

Pubblicato || «alfabeta2», n°30, anno III, pag. 28, giugno 2013

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

documentazione e di rappresentazione della realtà vera e della realtà scenica con tutti i suoi raddoppiamenti. Sorta di antidoto alla sparizione dell'opera, quando non sua ri-creazione *a posteriori*, o ancora momento essenziale di stesura della scrittura scenica da intendersi come testualità espansa. Questa scena si pone evidentemente in faccia alla morte, ai fantasmi della rappresentazione e ai suoi cadaveri, ed è tale da misurarsi con le parole di Maurice Blanchot nel suo *Lo spazio letterario*: «E se il cadavere è così rassomigliante [al vivo], il fatto è che esso è, ad un certo momento, la rassomiglianza per eccellenza, completamente rassomiglianza, e che non è niente di più. È il simile, simile ad un grado assoluto, sconvolgente, meraviglioso».

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Aksè. *Vocabolario per una comunità teatrale*, a cura di M. Petruzzello, L'arboreto Edizioni, Mondaino 2012.
- *Ipercorpo: spaesamenti nella creazione contemporanea*, a cura di P. Ruffini, Editoria&Spettacolo, Roma 2005.
- *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, a cura di M. Petruzzello, Editoria&Spettacolo, Roma 2007
- *Iperscene 2: Teatro Sotterraneo, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Muta Imago, Pathosformel, Babilonia Teatri, Dewey Dell*, a cura di J. Lanteri, Editoria&Spettacolo, Roma 2009.
- *Teatropersona. Scrittura di scena e presenze riverberanti*, a cura di F. Marchiori, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012.
- S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, cura e tr. it. di A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991.
- M. De Marinis (a cura di), *Rappresentazione/Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, «Culture Teatrali», n. 18, primavera 2008 [ma 2010].
- P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémire Zolla, Adelphi, Milano 1977.
- C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove saggi sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.
- G. Groddeck, *Il linguaggio dell'Es. Saggi di psicosomatica e di psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Adelphi, Milano 1969.
- J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris 2008.

Mensile
di intervento
culturale
giugno 2013
numero 30 - anno III
euro 5,00

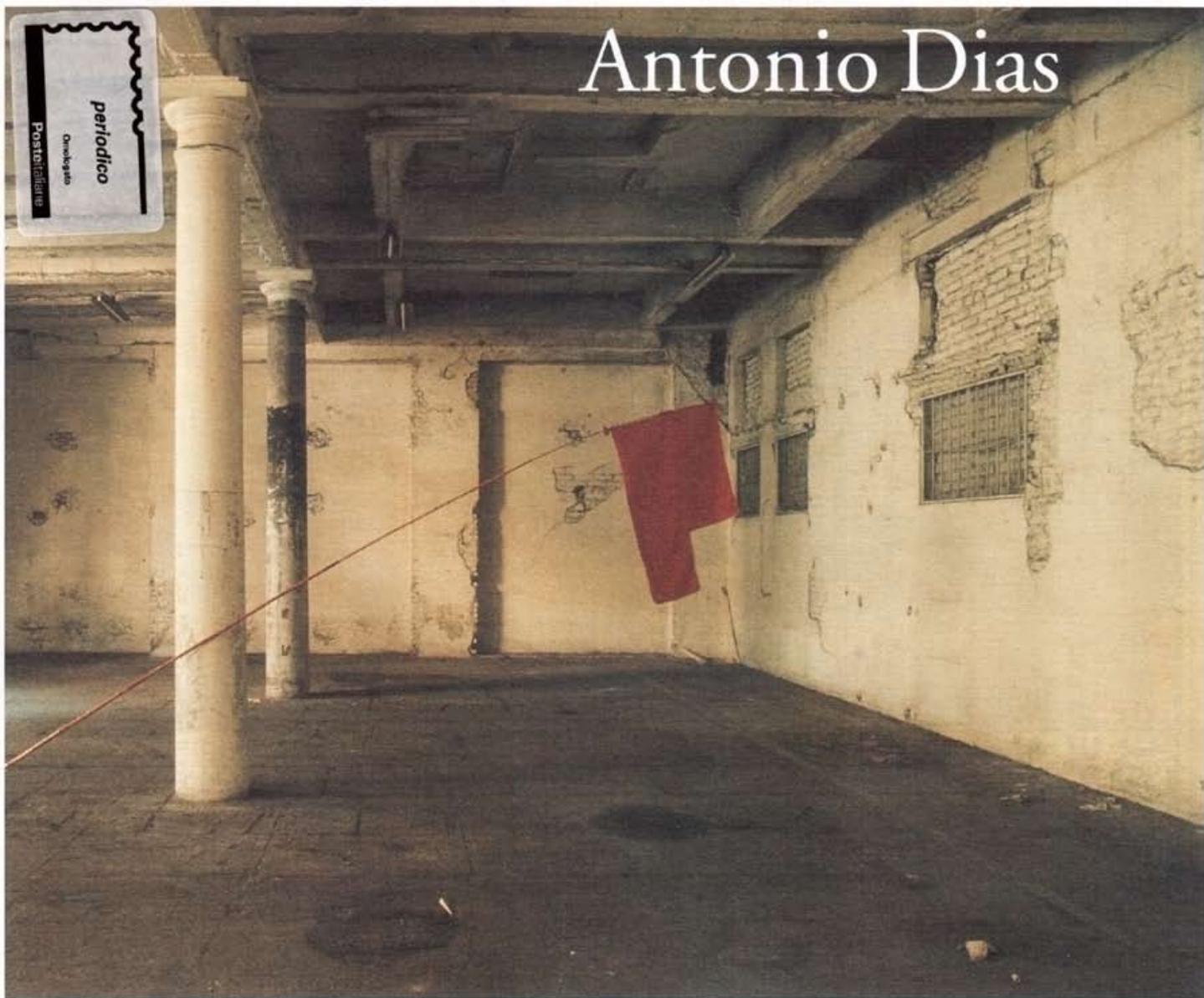
30 *alfa+più* Quotidiano in rete alfabeta 2



SPECIALE ARTE E DISOBEDIENZA

UGO MATTEI: BIPOLARISMO SINCRONICO
GISO AMENDOLA: LA SINISTRA DI RE GIORGIO - FRANCO BERARDI BIFO:
NON C'È PIÙ EUROPA - VINCENZO OSTUNI: CHE FINE HA FATTO TQ?

Antonio Dias



PUNIRE I POVERI - DONO E BENI COMUNI
STORIE ALIMENTARI - SPATIAL TURN
ANACRONISMI DELL'IMMAGINE - NUOVO TEATRO ITALIANO