

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## **Mappa degli ultimi teatri**

di *Paolo Ruffini e Cristina Ventrucci*

Si delinea in questi anni una geografia di nuovi gruppi della scena italiana, microcosmi indipendenti che a piccoli passi sembrano trovare terreno per un più ampio confronto: altri sono stati finora i luoghi e il pubblico. Brulicanti, sommersi e polifonici, hanno vissuto nel buio di una esclusione riservata loro anche da quel circuito che si pregia di perseguire ricerca e sperimentazione. Ma una forte carica di orgoglio e tenacia, una sorta di istinto di sopravvivenza, ha fatto emergere evidenti segni di dignità artistica e messo in risalto l'assenza di un dovuto riconoscimento.

Per poterla definire una nuova generazione non sarà sufficiente limitarsi a sottolineare genericamente lo scarto dalla tradizione che la precede. Per certo ci troviamo di fronte a una diversità di esperienze artistiche consapevoli di doversi rintracciare dentro la cultura di una società in crisi. Da una parte la decomposizione, dall'altra la virtualità del tratto estetico sono solo le traduzioni più evidenti di quel senso di vertigine che pervade l'esistente. Si tratta qui di osservare forme vitali di una scena che evolve oltre rigide classificazioni, che recupera quel senso di minorità caro a Deleuze, che vuole essere slegata dal proprio tempo e non necessariamente leggibile nel qui e ora: ma questo tempo è talmente prepotente che talvolta vi si insinua.

L'immaginario che sopravvive, in un ambito in cui regna l'autopedagogia, ha soprattutto basi teoriche, dichiara estraneità all'avanguardia storica e assume una distratta curiosità nei confronti del decennio precedente. Esistono però in questo contesto anche alvei di figurazione artistica legati alla cultura teatrale espressa dalla generazione degli anni Ottanta. Qui sono più riconoscibili i padri e spesso il nominarli diviene una forza per sottoscrivere, ma anche amplificare e fare proprie, quelle soluzioni. Pure questa è una generazione recente, ma non ultima, che a volte addirittura coincide anagraficamente con quella che intendiamo degli anni Novanta. La costruzione drammaturgica addosso al corpo dell'attore, come soluzione imprescindibile, è una delle sue linee viarie, e si radica nell'eredità di Leo, interiorizza Grotowski, o si avventura in un teatro immagine nuova maniera. Scuole, laboratori e seminari sono la sacca dalla quale attinge. E questo è un netto tratto demarcatorio tra i due mondi. Infatti, rischiando di generalizzare, si potrebbe dire che negli anni Novanta il confronto con la pratica del teatro non passa per le accademie o i corsi intensivi di alcun centro di produzione. Non si nutre di quel mestiere, ma nemmeno di un trendismo d'accatto che ripropone il quotidiano attraverso l'estetica del videoclip o l'improvvisato terzoteatrismo dei centri sociali.

Naturali prosecutori della sperimentazione teatrale, i gruppi degli anni Novanta denunciano un azzeramento. Si preoccupano di scompaginare tra le proprie letture e in una memoria schizofrenica delle arti visive riconvertita poi nelle libertà dei linguaggi dello spazio. Con l'eccezione di chi rimane comunque folgorato dalla visione di alcuni spettacoli: non passano inosservati l'Hamletmaschine dei Magazzini e le giostre di Marcido Marcidorjs, ma nemmeno il dialetto dissonante e lirico delle Albe-Ravenna Teatro.

Digerita tutta è la Raffaello Sanzio, con annesso Paradzanov. Passa sullo sfondo la carovana nomade e postindustriale della Mutoid Waste Company. In questo attraversamento di suggestioni si incontrano anche Pasolini, Deleuze e Klossowski; De Dominicis, Giacometti e Beckett fanno il resto. Di Artaud, anche dove ne ritroviamo qualche segno, si ha discrezione nel citarlo: Francis Bacon? delizia e angoscia di un' onnipresenza.

Si impone un linguaggio fatto di scelte rigorose che sono anche scelte di vita, a volte drastiche. Per la maggior parte dei casi abbiamo a che fare con gruppi che si autofinanziano raggiungendo situazioni limite nel doversi applicare in mille altre faccende per sbarcare il lunario. Non hanno un proprio spazio in cui operare e soffrono il disinteresse di quell'area che più dovrebbe essere sensibile alloro disagio: l'incandescenza nei confronti di ciò che viene visto come un tradimento, produce reazioni diverse, tra cui la bozza di un documento contraddittorio e confuso dove si sviluppano rivendicazioni che partono da principi politici e si spingono a valutazioni artistiche, arrivando all'ipotesi inadeguata - trattandosi di area d'arte di un forzato ricambio generazionale.

### **Preludio alla nuova ondata: un ponte tra i decenni**

Si è detto di una zona di lavoro vicina all'esperienza di attori-autori come Leo o Cecchi, un'area tutt'altro che autodidatta ma non per questo omogenea. Una generazione di mezzo, come un ponte di piccole compagnie o avventure solitarie che occupano il collegamento tra i due decenni di fine millennio. Alcuni hanno trovato radice e forza nell'attività seminariale del centro di Pontedera e trasformato quell'eredità in assoli di matrice autobiografica. Ma è anche presente la visione dello spazio scenico come luogo ricco di metafore, come connessione tra attore e materia, come riscrittura drammaturgica portante, nel solco tracciato da Thierry Salmon. Troviamo anche linguaggi ottenuti da un lavoro di drammaturgia scenica che si dirige verso gli argini più umorali dell'attore, approdando in insenature diverse. Molte di queste realtà hanno un proprio spazio in cui operare e in misura diversa sono in rapporto con le istituzioni.

A Bologna Fulvio Ianneo e Anna Amadori fondano l'associazione Teatro Reon nel '90 dopo aver attraversato l'una esperienze con diverse compagnie della ricerca - Valdoca, Lenz, Briciole - l'altro collaborazioni registiche al fianco di Marisa Fabbri, Pier'Alli, Puecher, Schroeter per l'allestimento di opere liriche. Non è mancato nel loro percorso un forte contatto con Leo prima di arrivare alla totale autonomia artistica. Da allora la direzione di lavoro è netta: una scena segmentata, poetica e

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

politica insieme, tragicomica. Quella di Ianneo è una operazione drammaturgica di segno surreale, bagnata nello straniamento della recitazione della Arnad ori, ora orientata verso la congiunzione con la danza - *Kaos a Betlemme* - e che pone in maniera cruda i termini della riflessione filtrando nello scuro humus d'attrice un'utopia rivoluzionaria destinata a diventare suono di trombetta - *Maritata. Within Amleto - Lunatica ispanola* è un viaggio nel mito di Amleto, scoperto come "territorio che comprende la profondità del sentire e la drammaticità dell'azione e che restituisce trasformata l'identità di chi l'attraversa". Il vissuto teatrale di Reon va a cercare radici politiche anche in carcere, là dove la contraddizione è drammatica quotidianità e i due artisti a stretto contatto con i detenuti traducono emergenze di vita in esperienza teatrale. Lo si può constatare dall'ultimo lavoro realizzato con loro, *Passeggiata spettrale*, tratto da *L'albergo rosso*, che è andato a comporre un singolare duetto balzacchiano con *Carillon* che Ianneo ha curato per la compagnia maggiore.

Parallelamente Elena Bucci e Marco Sgrosso, già attori del Teatro di Leo, creano nella bassa romagnola, a Russi, una situazione che contemporaneamente conduce un'autonoma ricerca artistica e concretizza attorno all'esperienza teatrale un laboratorio permanente. Compagnia e laboratorio agiscono sotto lo stesso nome di ispirazione pasoliniana: Le belle bandiere. Il loro lavoro scenico, inseguendo una forte presenza d'attore lei verticale e cavernosa, lui elastico e versatile convoglia suggestioni letterarie e pieghe grottesche nella scrittura scenica originale dell'Amore delle pietre. I due attori poi si imbattono in Dostoevskij e con *Gli occhi dei matti* ne catturano il sentimento di compassione, fanno della follia una maschera, del racconto oggetti di scena. Recentissimo e molto diverso dagli altri due lavori è *Cavaliere erranti - e altri matti da legare*, dove Bucci e Sgrosso immaginano "due clown infatuati del mito di don Chisciotte" e spediti, grazie a una struttura di spettacolo molto aperta e duttile "alla ricerca di tutti quei cavalieri erranti che ci aiutano a vivere". Così, in nome del viaggio e della memoria, cambiano finali e fanno dichiarazioni d'amore. "E' un gioco serio, è un gioco stupido, è un varietà, fa ridere e fa piangere".

Quello di Angela Malfitano è invece un affondo nelle figure femminili della tragedia greca, da Clitemnestra a Saffo, dalla Pizia a Medea. Partendo da un'impostazione recitativa di natura scolastica e riflettendo poi sull'aspetto artigianale della scrittura scenica, l'attrice cerca tra le ombre e le risa dei propri personaggi i possibili spiragli di "umanità". Prima è Dürrenmatt a venirla incontro per l'assetto narrativo, poi si affaccia Marguerite Yourcenar in tutta la sua grandezza e la Malfitano compone in più tappe sceniche *Né venerdì, né sabato*.

Arrivato dalle esperienze con Teatri Uniti e con Leo, Marco Manchisi poi attraversa Shakespeare con la propria maschera napoletana e come in un viaggio tra le macerie dell'era contemporanea alla ricerca di radici etniche e teatrali compone prima *Amlodhi* con Vincenza Modica, poi con Anna Redi *Pulcinella e la dama bianca di Otello*.

Compie un drammatico distacco dall'interpretazione Daria De Florian. Osmosi immateriale, mentre si disfa dei ritmi che costruiscono le segrete sincronie dello spettacolo, la sua ingerenza al teatro è un abbandonarsi all'attraversamento interiore degli autori che incontra: Pasolini, Yourcenar, Bachmann. Lavora con Marcello Sambatì nelle produzioni di Dark Camera e con il Potlach nelle tappe "Città invisibili"; con Rem & Cap nel progetto "A passo d'uomo" e nello spettacolo *Mondo nuovo*. Ma è il confrontarsi con i materiali del testo poetico che diviene narrazione evocativa e dà respiro alla solitudine di un'attrice: nel grande mosaico di spaesamenti che la letteratura le offre, si muove sul limite di un equilibrio quasi privato. la poesia non fa mai una gran bella figura a teatro e lei sceglie la carne. La stessa scelta di affrontare la poesia come infinito astratto e assoluto, che si contiene nelle piccole epifanie della marginalità quotidiana, è il sentimento lo spiraglio umano - di Eugenio Ravo. L'attore e mimo, proveniente dalla scuola di Etienne Decroux di cui è stato assistente, ha creato una maschera-personaggio che fa muovere e tratteggia con la levità di una danza orientale. In *Passando da Pessoa* quella maschera, e le parole del poeta portoghese, alterate da un incedere da tammuriata napoletana, sono il frame che riassume tutta la profondità della sua storia da zanni melanconico. Ravo vive e lavora da alcuni anni a Bologna in una casa occupata in Via Irnerio 53. la lettura spettacolarizzata è invece il campo visuale e acustico in cui si muovono Franca Fioravanti e Roberto Romei del Teatro delle Nuvole. Immagini di diapositive in sovrainpressione e inserti sonori qui fanno da collante alla parola sulle tracce di certi incontri performativi con gli autori di poesia concreta e visiva nei primi anni Ottanta.

Il Teatro delle Trasmigrazioni di Torino attinge dalla pratica di laboratorio e dal lavoro collettivo gli strumenti prioritari della propria ricerca. Improvvisazione e idee tematiche costituiscono il tessuto di una scena che vuole essere allenamento "alla totalità dell'essere" attraverso le discipline orientali che coniugano corpo e mente. Nelle buone notti di giugno, l'ultima produzione, del '95, è una rotazione di racconti che si consumano attorno a un tavolo imbandito e trovano rispondenza nel tremolio delle candele accese, nell'evaporare di una bevanda in preparazione, e in un'alchimia di sonorità incantate. Analogo il processo creativo di *Teatro agricolo o del Monteveraso* che vive in regime di comunità teatrale nella collina toscana traendo energia dall'eredità dei giullari. Magdala Stria è un viaggio scandito in stazioni attraverso "le ragioni e le ignoranze che crearono la S. Inquisizione".

Si carica di valenza politica tout court l'attività del *Laboratorio Re nudo* a San Benedetto del Tronto dove è un filo teso quello che lega la messinscena di atti tragicomici e ammonitori con la partecipazione totale e grintosa della compagnia ai Teatri Invisibili. In *Quando i circhi porteranno i nomi dei clown* ispirato ai racconti di Marco Belpoliti la compagnia, diretta da Piergiorgio Cinì, trova anche una dimensione poetica nel ritrarre figure che "vivono nei pressi della sconfitta ultima, ma il loro spavento non vince il riso, e la paura della morte si trasforma in virtù". *Questa nave*, formazione di Marghera che lavora in un ex sede di Potere operaio, prende spunto dalle poesie di Pasolini per *Me ne vado, ti lascio nella sera*, un atto unico che mette in gioco inquietudine e sorriso. In un contesto lievemente straniato sette attori, diretti da Antonino Varvarà, si muovono

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

nei toni di una recitazione accademica e nella casualità di monologhi incrociati.

Più complessa e articolata è l'evoluzione stilistica di *:riflessi*, uno dei gruppi giovani per generazione, ma con il cordone ombelicale ancora fortemente saldo alle esperienze figurative e concettuali che l'hanno preceduto. *:riflessi*, si forma come compagnia alla guida del regista Andrea Adriatico sul finire degli anni Ottanta. Il primo spettacolo è *Le ceneri di Beckett* con la produzione del centro La morara. Successivamente intorno al nucleo teatrale nasce la rivista Società di pensieri e la piccola sala Teatri di Vita in via del Pratello. Dalle anticipazioni beckettiane di un teatro che fugge la parola ma si nutre del testo, risolto progressivamente nelle formalizzazioni dell'immagine, il gruppo affronta autori diversi come Koltès, Pasolini, Toller, un Cocteau interpretato da Eva Robbins, fino all'ultimo lavoro, *Solo*, che coniuga la suggestione visiva di un barocco post-tecnologico con l'assoluta immobilità, nell'ossessione di una performance muta, scandita dal suono di un monitor per non vedenti. L'intenzione è quella di misurare il lavoro drammaturgico con una sospensione di vuoti: lo spazio astratto di personaggi che sembrano casualmente raccontarsi per istantanee in *Fuga* da Koltès; o il parlare privato amplificato nell'eco notturna di un fiume in secca in *La voce umana*.

Anche Stefano Napoli, regista romano del gruppo *Colori proibiti* che opera nello spazio riadattato di un cinema parrocchiale, fugge la parola per trovare nella successione fotogrammatica delle immagini il suo codice espressivo. Privati dalla comunicazione verbale e esplicitati da un chiaroscuro fortemente pittorico, i quadri scenici che Napoli crea sono caratterizzati da una forte componente grottesca e vagamente melò. Spezzoni di film d'epoca e brani d'opera sono il tessuto connettivo di una drammaturgia per immagini.

Per sua stessa affermazione, ammiccando a una materia iconografica ricorrente nei riferimenti ispiratori del suo lavoro artistico, *Infidi Lumi* trae nome da uno "scherzaccio" che il regista, Stefano Tomassini opera su un madrigale del Seicento che riprendeva un endecasillabo del Tasso: appunto "specchi del cor fallaci infidi lumi". Attivo dall'88, il gruppo si riconosce nel suo citato regista Tomassini, che è anche autore - gli altri componenti sono Massimo Conti, Elena Arcuri e Daniela Siboni - e realizza diversi spettacoli in cui la presenza di un attore onnivoro di giochi fonetici, debitore al delirio di Bene, segna di esercizio linguistico la parola poetica. Gli elementi scenici, che volgono lo sguardo al barocco e all'opera, sono chiaramente funzionali a una narrazione favolistica e provocatoria, con tanto di spade di legno e abiti d'epoca: da *Salomè, uno, due e tre* - incursione simbolista nella figura biblica che viene stravolta e irrisa nella sua sacralità - ai versi che vanno a sedimentarsi nell'oleogramma della *Gerusalemme liberata*. Gli spettacoli di *Infidi Lumi*, usano lo spazio come cornice calligrafica che cerca superficie "attraverso una casba di parole abbagliate dalla bellezza dell'animo". Inoltre Tomassini è curatore della tragedia *Didone* di Ludovico Dolce per l'archivio barocco-edizioni Zara, da cui nel '95 l'allestimento per il Teatro Bellini di Casalbuttano, e autore del video *La morte di Adone*.

Lo spazio tra la parola e l'immagine prende maggiore spessore dal corpo nel lavoro di *Rosaspina*, nuova veste del Teatro di Base. Con *Insaziabilità* il gruppo bolognese omaggia Witkiewicz di un quadro drammaturgico calato in un forte impianto visivo e cromatico, spingendosi così nella visionarietà di un'icona dell'erotismo. Lo spettacolo, attraversato "dal freddo cinismo dell'intelletto, dalla brutalità devastante del sesso, dalla rabbrividente nostalgia del metafisico, dalla mostruosità dell'assurdo(...), concilia la levità del sublime con le atmosfere putrescenti di una quotidianità bassa e irrilevante accentuando i motivi ironici e le situazioni di inquietudine metafisica".

### **Le occasioni di un movimento**

Frammentaria, dispersa ognuno nelle lande della propria provincia l'eterogenea compagine di gruppi e artisti solitari che abitano gli anni Novanta, a un certo punto prova a contarsi nella necessità di rendersi visibile, ma anche di misurare la temperatura dei propri linguaggi. Nasce a Rovigo nel giugno '94 ad opera del *Teatro del Lemming* il Festival Opera Prima-Martino Ferrari e rende pubblico un monitoraggio dal quale risultano circa duecento realtà sommerse. Nello stesso anno a Cesena, dietro invito della Raffaello, i gruppi dell'area romagnola, già in contatto con il Lemming, incontrano altri nuclei sparsi.

A caratterizzare gli intenti di questo magma di sconosciuti non sarà solo l'atavico rigetto nei confronti di un sistema che li relega al quart'ordine delle fila, ma un desiderio di contaminazione da tempo sconosciuto. Tale da reinventare sistemi nuovi di produzione e ospitalità, portando li a essere organizzatori di eventi oltre che artisti; a pensare allo spettacolo dentro un complesso utilizzo degli spazi che si vanno a occupare, non sempre canonici; e a tenere conto di queste nuove esigenze con la carica di un teatro nascente che ha deciso di agire come corpo importante e non secondario. Insomma: propositivi piuttosto che polemici.

Quelli di Verona nell'autunno del '94 e Bologna nella primavera del '95 sono due brevi passaggi informali per individuare un possibile canovaccio teorico-programmatico e poetico. Più di cinquanta compagnie vi partecipano. Certo l'insieme è strano: a fianco di coloro che hanno già imboccato una svolta radicale di vita ci sono realtà che non hanno ancora ben chiaro il cammino e non è detto sia vicina la scelta definitiva o si tratti di una fase estemporanea; poi ci sono gruppi che lavorano da più di dieci anni nel mondo del teatro ragazzi o che stanno da sempre ai margini dell'ufficialità.

Il tam tam sotterraneo funziona fino a quella che sarà la fondazione dei Teatri Invisibili a San Benedetto del Tronto nel settembre '95, dove una parte di compagnie si costituirà in associazione. Lì prende vita a scadenza annuale una rassegna che non prevede selezione critica. L'altro sarà un arcipelago di indipendenti, gli stessi che già stavano dando vita a progetti ed eventi con una cura che è anche elaborazione poetica del fatto organizzativo. Ciò che dà l'avvio alla frattura è il convegno

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Teatro Esploso a Rovigo nella seconda edizione del festival.

La mappa che andiamo a guardare è costellata di presenze su tutta la penisola con un fenomeno apparentemente strano ma di cui vi è possibile lettura. Lo indicheremo come "fenomeno romagnolo", raccontando che nella terra dei Martinelli e dei Castellucci ci colpisce una concentrazione inusitata.

### **Ultima generazione dunque**

Un'inquietudine teatrale che dà forma al proprio tempo, senza retorica, traversandolo. Sicuramente una precarietà esistenziale e contingente che riflette il modo e il senso che il teatro viene ad assumere. Troviamo chi costruisce scenografie intrasportabili e chi pensa eventi con trenta persone in scena, sapendo che sarà molto improbabile la seconda replica dello spettacolo. L'estremo capo di questa indagine ci porta tra i solchi di un teatro/vita che è binomio inscindibile.

Questa generazione teatrale comincia a raccontarsi. Lo fa con la grazia e la goffaggine di un adolescente imbizzarrito, candido e feroce si muove nel terreno della contraddizione. Come quando il lavorare in sé viene elevato a fatto importante quanto l'opera, intesa invece come segmento della fase artistica, quasi ci fosse timore di pensare lo spettacolo - e quindi il momento, il luogo e l'incontro riconosciuto come tale - suo compimento. Salvo riscontrare poi, nell'approssimarsi all'uscita pubblica, quella naturale tensione emotiva che è segno e valore della prova-confronto con se stessi; con lo spettatore. Quello del rapporto con lo spettatore è un problema irrisolto e il vedersi "teatro in potenza" non impedisce di rimanere dentro una certa quotidianità del teatro: si va comunque in scena alle nove di sera. Non è infine raro trovare l'enunciazione di un'istanza poetica, spesso complessa e esasperata nel suo dato intellettualistico, tradita poi proprio da quella pratica del fare teatro che deve necessariamente rapportarsi alla messa in campo delle energie del corpo e delle potenzialità peculiari della scena.

La scena è occupata da materiali depurati in modo molto evidente dal tratto naturalistico, materiali che si rivelano spesso attraverso l'effetto simultaneo di configurazioni e azioni sottratte all'esposizione specifica della logica, dilatando così il gesto a una drammaturgia dell'inconscio. La percezione deve allora confrontarsi col suo carattere prismatico: lo spettatore è portato a sperimentare la coincidenza di più punti da mettere a fuoco in un intreccio vorticoso. Accade infatti che l'elaborazione di uno spettacolo trovi la sua ragion d'essere nel riuscire a mantenersi sul limite tra il reale e l'apparente, che il senso della parola si compia attraverso l'articolazione di un movimento, di una folgorazione visiva o di una protesi, e che non esista distacco tra quella forma in scena che è l'attore e l'ambiente che ne rileva i contorni. Quando non è concepito come forma ma come carne, l'attore è ferito e balbettante, talvolta segnato dall'impurità di confini artistici appena garantiti, così da rivelarsi inconsapevole di essere testimone a una cerimonia collettiva. In questa convulsione di segni e linguaggi tornano comunque degli involontari punti di contatto, riflessioni comuni e congiunzioni estetiche. Il tema della morte come frattura ne assorbe le intensità più forti. Invenzioni neo-barocche le strutturano. Fluttuanza nell'identità sessuale e nei ruoli le modificano.

Una manifesta consapevolezza della direzione intrapresa sul piano artistico, e una spiccata autenticità nell'inventare alternative possibili d'incontro, caratterizza il lavoro di sei gruppi, tutt'altro che omologhi, che scorgiamo come più incisivi nel segnare questa nuova breccia nella scena italiana che presentiamo *in rigoroso ordine alfabetico*.

### **Accademia degli Artefatti:**

#### **partiture coreografiche per un paesaggio del mentale**

La prima traccia che rivela un'intuizione è il disegno su carta: una specie di story-board che il gruppo romano Accademia degli Artefatti usa come base di lavoro per una più lineare progressione verso il progetto dello spettacolo. E' da subito un teatro che non nega la propria totalità. Quel progetto si configura allora come opera da raggiungere attraverso la percezione dell'assoluto che incarna. Si attinge dalla pittura, anche per ramificare la scena tra testo recitato e didascalie non parlate, e si ripensa alla musica dal vivo per ipotizzare una nuova dinamica d'abbandono al silenzio: il buio dell'anima. Una drammaturgia dello spazio e del corpo che non è più reinvenzione della scena ma narrazione, svelata nella fisicità dell'attore e nel suo raggio d'azione, porta il gruppo a tentare di superare l'estetica di una costruzione dello spettacolo pensata per frammenti. La pratica drammaturgica è quella di un'unica partitura scenica in cui i diversi piani dello spettacolo, pur mantenendo valore formale e autonomo, si saldano. Il movimento - quasi sempre orientato verso una coreografia deformata e ruvida che liberi l'espressività del corpo dell'attore o del danzatore da una morbidezza fuorviante - non è mai un a-parte dalla parola, non ne sottolinea il carattere ma ne compone il senso. In realtà si tratta divisioni spietate e grottesche, che sanno arginare la combustione della vita febbrile che rappresentano con una finzione disorientante.

L'Accademia degli Artefatti rivela così la simulazione del gioco del teatro e i suoi linguaggi, che incidono per sottrazione e ne cambiano il ritmo interno. Si procede per strutture tradotte in componimenti visivi, che evocano le infinite astrazioni dei personaggi: così la partitura gesto-vocale per sei corpi immaginari, il work in progress *In/ coscienza*, il primo lavoro nel '91, è un percorso dedicato ad Artaud e Brecht, ma che passa per Rimbaud fino a Eliot, come vasi comunicanti di un'interferenza tra teatro e letteratura in cui l'azione della voce ancora costituisce il momento centrale di elaborazione. Ipotesi che sedimenta il proprio contenuto nella ripresa dello spettacolo con il titolo aggiunto *Rito di passaggio*, ovvero un viaggio iniziati co attraverso la deriva esistenziale, raccontato in chiave politica.

La *Medea* di Euripide fa da cornice a *Flux Reflux Dejlux*, che segna un passo decisivo verso quella orchestrazione di elementi che da qui diventa frontale allo spettatore. E' una giostra della metafora teatrale, nella struttura a pannelli modificabili con al centro una "dramatis persona" a condurre. Anche gli eventi unici che seguono sono performance che procedono per

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

analogie dell'inconscio portando a deflagrare sul corpo l'inespressiva violenza verbale. L'ossimoro beckettiano nascere fu la morte ne è il traslato scenico, quella "scomposizione dell'unità interiore" di cui gli Artefatti già avvertono la dinamica d'investigazione sul personaggio (Beckett). L'evento illustra la mera essenza delle cose e si verifica in un'apparente casualità. *Statuaria* e *Monumenta* sono "fatti d'arte", proiezione obliqua della produzione dell'Accademia degli Artefatti, studi che approfondiscono e sezionano il significato allegorico dei materiali (Beuys): così *L'itinerario*, *Quadrate Cata-Strophe*. Con *Un pezzo d'occasione*, nel '94, la scrittura del corpo diventa azione ossessiva di un unico parlatore lì a incarnare le pulsioni interne del testo. Quest'unico personaggio in scena è sdoppiato in due corpi dai tratti irricognoscibili, che architettano una danza di piccoli disturbi reciproci. La sincronia dei movimenti e del "fatto fonico" ha il suo rovescio in ciò che si verifica in contemporanea nell'altro ambiente - quello di fondo - dove un uomo è intento alla ricognizione del proprio spazio vitale, - rallentato in quella misurazione fisica, quasi impotente di fronte all'alterazione temporale in atto. Una branda e un muro fatto di ghiaia delimitati da una fila di lampadine, come in un vecchio palco dell'avanspettacolo, stanno a descrivere il fallimento del realismo in scena. Corde e vasche in lamiera ricolme d'acqua completano la recinzione degli spazi in una prospettiva alla metri cubi d'acqua di Pascali. Destinatari di uno spettacolo interiore i personaggi non possono che assecondarne la finzione e la sua forma figurativa.

L'astrattezza del personaggio azzera definitivamente qualsiasi riferimento, e il suo essere involucro che materializza e parcellizza una limitazione perimetrale viene riprodotto in movimento a coreografia - il Quad televisivo di Beckett - nello spettacolo *Dati*.

Sul senso della morte, sul suo significato di immortalità nella società contemporanea - come osservazione del reale o transizione - e sul suo dissolversi in malinconia della presenza, riflette infine il dramma lirico *Altri altari*. Viaggio metafisica in cui il personaggio incontra le proprie ossessioni. Sono i suoi morti. La discesa assume il valore del rifiuto delle illusioni, recupera una dimensione di finitezza, e sfugge così a quell'esaltazione del presente che è anche ostinazione moderna verso il futuro. La drammatizzazione di un racconto breve di Henry James (*L'altare dei morti*) prende forma dal monologo interiore dell'interprete: pretesto per costruire un'architettura a incastri, dove due soprani - che incarnano il passato - come nella tradizione giapponese sono i morti che tornano in scena per raccontarsi: "nel dialogo l'approssimità del faccia a faccia è già stata compromessa". Arie d'opera - con dodici musicisti in scena - e coreografie fanno procedere l'azione per apparizioni e flashback, ignorando qualunque progressione temporale, cosicché l'inizio e la fine coincidono.

### **La Nuova Complesso Camerata: periferie dell'azione e ferite della poesia**

Il delirio dell'attore è esibito nell'incedere del respiro e Oreste Braghieri ne incarna una particolare progressione d'animo. E' un delirio che si dissolve anche nel taglio di luci speculari, lì a ridefinire il vuoto delle oscurità. In questa regia dell'imprevisto e della mutevolezza, ogni affondo o fuga dalla parola costruisce il movimento che la realizza, e il suono del corpo contestualizza la sacralità di una morte - sempre rimandata. Quell'attore allora, come la memoria dell'acqua, trattiene le sue figure. Percezioni animate dal nostro metterei un significato per tutti gli altri segni che sfuggono imprevedibili. Braghieri è La Nuova Complesso Camerata, come Gianluca Albertazzi, Bruno Venturi e successivamente Enzo Toto sono i segreti sensori di implicazioni drammatiche, in un omaggio alla vita cantato dalle anime morte dei loro poeti. n porgersi in scena è spinto nella suggestione e nell'evocazione di una parola grezza e ruvida, che si propone lontana dalla cura per la dizione, ma attenta al verso di una poesia figurale. Una poesia che si posa nella propria infinitezza: orfismo e lirismo dei bassifondi e dei folli.

In *La nuova gioventù - movimento finale*, che debutta nel '95 al festival Opera Prima di Rovigo come terzo e ultimo quadro di un lavoro del '91, si rimane a spiare nel silenzio di una notte il gioco dei corpi, una complicità fra ragazzi che ha la purezza di una violenza acerba, forse un rito d'iniziazione, nella semioscurità di uno stagno fuori porta, oppure in campagna. Allora un bagliore lascia intravedere il bagno al fiume, quando i tre giovani lanciano con la mano alcune piccole palle di fuoco, simulando una partita di calcio come quella fatta con i barattoli per la strada. Quand'ero più anziano una volta ho sognato ch'ero morto e stavo male perché dentro ero vivo e fuori non potevo muovermi come i morti; questo narrare in prima persona, nell'identificazione attore-poeta-uomo-attore, come un'immagine in sovraimpressione e in dissolvenza continua, riesce a dar luogo a una sagra di energie fisiche, che investe tutto il mondo di sessualità e destino di Pasolini. Parlano di democrazia e di diritti con l'ingenuità del nostro dopoguerra. Ancora nel buio, la luce del fanale di una bicicletta sdraiata a terra per una corsa verso il niente, è la visione desolante di un quadro drammatico oltre il reale, di un teatro delle ombre che non concede scappatoie. E' un palcoscenico evidentemente vuoto, dove si aggirano reincarnazioni.

La Nuova Complesso Camerata nasce nel '91 a Montecchio e qui - poi successivamente in diversi istituti della Sardegna - inizia un'intensa attività di laboratori con la gente del posto; giovani e meno giovani, qualcuno è attore, ma non è importante per l'elaborazione di una ricerca che inizia dalla propria formazione di vita e di studio, e diventa a un tempo formazione e autoformazione. Da questa esperienza - ed è una direzione di lavoro più tradizionale che investe l'attore di altre sfumature - nascono alcuni spettacoli che, come nelle ballate dei cantastorie, si animano in un raccontare che prende a prestito materiali dalla letteratura, dalla fotografia o dal silenzio, manipolandoli sulla propria improvvisazione e sul gioco fantastico.

Ne *Il ritorno è un addio alla fanciullezza*, il processo d'identificazione dell'attore con l'autore - Dino Campana - è vissuto attraverso il calvario poetico che Braghieri racconta a se stesso. E' il calvario del rapporto conflittuale con la famiglia e la malattia, una presunta follia che lo vede più volte, su richiesta del padre, internato. Si aggira per la scena con una sedia legata al collo; fardello e pietra dell'impossibilità di rivoltare il tempo, come testimoniano le cartoline dei suoi viaggi, le fughe ideali,

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

"le passeggiate in tram in America e ritorno". Ai cenni biografici si mescolano frammenti di poesie e l'uso delle lingue - come per Campana - in un febbrile trascinarsi commenti in inglese o mozziconi di un verso in francese, tentando di estorcere al suono visionarietà e dolore di una pièce breve. Entra alla fine dal pubblico, indossando un camice bianco imbevuto d'acqua, l'ossessione dei mille ricoveri figurata nell'infermiere - e lo spettatore è testimone e riflesso di quell'ossessione - che tra una polpetta al sugo e l'altra infligge al poeta l'ennesimo elettroshock. Sono schianti di luminosità punteggiati in luminarie che lo lasciano immortalato dentro una plasticità da vetrina. L'atmosfera è spesso giocata nella semioscurità, dove si scorgono profili di qualche oggetto scenico mai totalmente narrativo se non nella sua ottica simbolica di riferimento, di segno. L'attore, solo, con la propria fisicità, fa da ponte a una drammaturgia scolpita nella voce, accettando la sfida di una partitura insofferente dello spazio e delle dinamiche illuminotecniche, scegliendo la strada del realismo che, come un paesaggio notturno, ha però i contorni opachi e un lieve sapore di magia.

*Verdi. Un maestro racconta l'Emilia* è invece uno spettacolo itinerante a stazioni, concepito in quella propensione rutilante di coinvolgimento del pubblico in cui le azioni vanno a crearsi in corrispondenza alle reazioni che incontrano. In una "conviviale partitura di pietanze" la narrazione viene progressivamente corrotta dal pretesto melodrammatico che Verdi suggerisce. Entrano nel quadro drammaturgico gli affreschi anche scanzonati di storie contadine e ricordi di guerra, dalle parole di Attilio Bertolucci, Zavattini e Celati.

### **Masque Teatro: la macchina-corpo per una dinamica della costrizione**

L'uso della materia come dialettica tra artificio architettonico e infinita serie di accadimenti mentali è la matrice di un linguaggio analitico che il Gruppo di lavoro Masque teatro compie nel recupero dei significanti di un'arte teatrale non irretita dal codice dell'evento o dalla letteratura. Significanti: fluire ininterrotto della memoria. E' una memoria limite, arcaica, che cela la propria storia, svelandola solo attraverso i segmenti del processo creativo. Da una parte le azioni rituali, liberate dentro uno scenario di civiltà postindustriale; dall'altra il gesto atto a costituire la modalità dell'ostensione del corpo. Un gesto, tuttavia, che si ridefinisce come forma e contenitore trasparente - si lascia cioè attraversare da metafore e altri segni - in una struttura scenografica che muta la poetica di sperimentazione visiva in elemento drammaturgico.

Il Masque - Catia Gatelli e Lorenzo Bazzocchi sono nucleo originario di un gruppo arricchito di volta in volta da altre presenze - nasce nell'88 con l'azione scenica *Il mago*, presentata ai magazzini ex Arrigoni a Cesena e realizzata come una successione filmica di tableaux vivants. Nel lavoro, che caratterizza un primo momento della formazione, "la geografia scenica convenzionale" trova nuova osservazione "nella possibilità di interazione attiva tra immagine e i luoghi di ricezione dell'immagine stessa". Sono situazioni discontinue che disegnano un movimento nella sua ripetizione, mentre si trasforma e si modifica lo spazio con l'ausilio di proiettori che spettacolarizzano il colore e i suoni. E' di questi anni la collaborazione con il musicista Roberto Paci Dalò, nei progetti 'Echi' e "Transluminazioni", come quella con il Teatro della Valdoca per i supporti diaposcenografici al "Teatro dell'ascolto".

Ma è con il lavoro "intercodice" *Prigione detto Atlante* (1991) che il Masque segna il proprio passaggio dall'intervento-installazione "che sperimenta il concetto di immagine pura", all'azione teatrale concretizzata nel definire un proprio itinerario di valore formale in cui l'attore agisce la scena, ne sostiene l'equilibrio rappresentativo, ma ne subisce il ritmo, tramutandosi in un'icona in dissolvenza. Una figurazione continuamente occultata o riflessa dalla materia di cui è composta, in un nuovo regime di luce che si insinua conglomerando ogni definizione di quel corpo immateriale - ciò che Catia e Lorenzo chiamano voce o piuttosto presenza parlante - corpo che con il Masque non ha più caratterizzazioni specifiche ed è teso a ipotizzare un simulacro di realtà. Un a realtà dal tratto informale, nelle sue superfici solide e irregolari che, in coesione con ciò che è animato, muovono l'intero quadro della percezione. Così, dalla scultura cubica michelangiolesca di *Prigione detto Atlante*, il Masque approfondisce la praticabilità di una struttura-ambiente in cui si realizzino le metamorfosi visive e linguistiche di un teatro influenzato dalla scrittura filosofica e concettuale.

*Seleniazesthai-Essere lunatico* ispirato al *Faust* di Pessoa - e che si sviluppa come monologo interiore di due corpi larvali sovrastati da graffiti di colore proiettato - è ancora una scenografia da abitare: un grande albero in vetroresina, cavo nel tronco centrale e con ramificazioni tentacolari che invadono lo spazio scenico.

In *Coefficiente di fragilità* il tema di identità/ alterità si sviluppa dalle riflessioni sull'opera di Marcel Duchamp attraverso la lettura che ne ha dato Octavio Paz. Il simbolo che si personifica in forme meccaniche e umane è deformato dal gioco espositivo e sembra assurgere a strumento "per produrre significati e, ugualmente, per distruggerli. Il gioco di parole è un meccanismo meraviglioso, perché in una stessa frase esaltiamo i poteri di significazione del linguaggio solo per abolirli, un istante dopo, più completamente". Gli attori, che prima aderivano alle pareti della scenografia, ora, intrattenitori, ci conducono al suo interno, oppure si espongono in ambienti ricostruiti o, ancora, marionettisticamente enunciano un testo. Si entra dentro questa volta, numero quindici a rappresentazione. Viaggiatore solitario, lo spettatore cerca con lo sguardo un proprio privato piano di visione. Nell'enorme macchina che egli attraversa sono ricostruite alcune delle opere teoriche di Duchamp, come il *Grande Vetro*. La dimensione di austerità tragica ritorna laddove un uomo ricalca la sua ombra, segno di una preistorica modernità, mentre una figura robotizzata e androgina con seni di latta e strane protesi alle gambe dà cibo ai suoi pulcini attraverso una catena di montaggio. Quelli di Masque sono veri e propri templi di archeologia post-industriale, ma non c'è spazio per la decadente frattura tra uomo e automa. E' un meccanismo a orologeria che evidentemente non tiene conto delle logiche delle facili circuitazioni che consentono spesso solo performance d'attore. *Coefficiente di fragilità* nella sua

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucchi

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

inamovibile struttura, ancora una volta è lì a ricordare a proprio rischio e pericolo che le urgenze e le necessità del teatro possono essere anche altre.

L'ultima produzione della compagnia muove dalla riflessione antifreudiana di Deleuze corpo senza organi dell'individuo schizofrenico. Il parto isterico di *Nur Mut* - solo coraggio - sono dei bambolotti deformi che vengono offerti al pubblico come ultima ipotesi di contatto, officiati al rito della comunicazione: "sono mio padre, sono mia madre, sono mio figlio e sono anche me" ripete una voce fuori campo. Posta frontalmente, la scenografia raggiunge una sua stratificazione bidimensionale che articola il movimento dei personaggi, ossessione di costrizioni fisiche assorbite e rimesse in circolo, nell'economia di una macchinaria complessa. Interferenze virtuali in un corpo ancora organico, ma che già avverte le proprie propaggini cyborg. Si apre una finestra del file per richiudersi subito dopo nel grande monitor di *Nur Mut*, accompagnati dalla cadenza sorda di quella voce registrata, distorta e insistente. Una voce compressa nei rumori del tappeto sonoro costante e atono di una struttura autofagocitante che digerisce le ipotesi dell'installazione per acuirne le potenzialità teatrali.

### **Motus: feticci tecnologici per expo-attori**

Dalla contaminazione con la scrittura maghrebina all'immaginario cyber il passo è Motus, formazione approdata in questi ultimi anni a un linguaggio che tiene ben conto di tecnologie e evoluzioni del pensiero attingendo spazio-temporalità, ma non solo, dal mondo beckettiano e ossessione visiva dallo splatter.

Fin dal principio, si annoda alla letteratura maghrebina, Motus fa dello sradicamento un'istanza fondatrice e la scena di *AID - Zona ad alta tensione*, ispirato ad alcuni scritti di Tahar Ben Jelloun, è già un luogo-non luogo, iniziazione all'esilio. In un'oasi nel deserto del tempo una donna dai capelli di rame tende un filo tra le braccia alzate a simboleggiare il cortocircuito delle identità: una metafora per "ipotizzare una linea di fusione, di RESISTENZA fra due poli opposti" negativo e positivo, oriente e occidente, maschile e femminile, identità e differenza. Con la presenza dell'acqua, di canne recise e della sabbia, comincia a insinuarsi la concezione di una scena che sia "scultura teatrale". Sarà con *Cassandra - Interrogazioni sulla necessità dello sguardo*, che per svelare la dimensione intima del linguaggio come guerra, per creare violazione di sguardo, Motus porterà gli spettatori nella propria abitazione, una grande casa colonica nelle colline riminesi. La veggente è appesa, gli uomini a terra spaccano mattoni di cemento ed è un rogo finale. Il ciclo sulla necessità dello sguardo si articolerà ancora in tre accadimenti - versioni uniche e irripetibili perché legate inscindibilmente al luogo di rappresentazione - e un evento finale, *L'occhio belva*.

Ma prima, ripreso per mano da Beckett, Motus allestisce *Strade secondarie* nella ex casa del fascio di Roncofreddo, collina cesenate. Qui è per gli spettatori la visione dall'alto - siamo Cassandra? - permessa da un ballatoio che ospita poche decine di persone. Sotto, tra montagne di sale e percorsi obbligati, "esseri folgorati, irricognoscibili, vaganti in fila, processione, corsa, scontro, fuga, rincorsa, abbraccio, colpo, caduta, sguardo basso, mutilato" in uno spazio dato come "utero che si contrae ritmicamente riducendo l'essere ai minimi termini". Comincia con questo lavoro un processo che porta Motus ad abitare spazi e corpi, fino a forzarne i confini nel rifiuto della parola scenica. Rifiuto che va di pari passo a un'ampia produzione di materiale scritto che è approfondimento, introduzione o postfazione all'opera teatrale e che, articolato in immagini, grafie e giochi di trasparenza diventa quasi propaggine scenica.

Il gruppo ricrea così la propria rete di riferimenti letterari pittorici e di senso, popolata - come loro stessi in gioco indicano - di molte "B" da Ballard a Bacon a Baudrillard a Bataille, anche se, trattandosi di lavori in corso, non sempre è immediata l'individuazione in scena dei presupposti teorici annunciati.

*Accadimento I°*, *In-giuria*; aprile '94. Siamo a Bertinoro al Ramo Rosso - capannone agricolo che è casa del Masque: pavimento pericolante, superficie coperta di acqua in cui uomini in tuta e stivaloni compiono perpetui passaggi, si scambiano baci privati di contesto affettivo o sensuale, in un'illuminazione ottenuta con fanali d'auto. Una presenza femminile viene portata, bagnata, lasciata dire e da una piccola finestra in basso compaiono due gemelle, inquietante sguardo doppio. *Accadimento II°* *Never see, never find, no end, no matter*. Maggio '94 al Valtorto, periferia geografica e culturale ravennate. Dal campo retrostante arrivano in schiera, sono gli stessi operai dell'accadere di prima, da un registratorino gracchia un canto già sentito: è *Contessa*. All'interno, dal soffitto altissimo cala un corpo esile di donna, cadono nel vuoto le sue parole-deserto. *Accadimento III°*: giugno '94, Bertinoro, Spazio della Trinità, festival Crisalide: preludio a *L'occhio belva*.

Ubicato nello spazio infinito di un'ex cella frigorifera, o nell'articolazione di camerate e atri di un vecchio ospedale, *L'occhio belva* cerca Beckett nel "soppiantare con immagini e suoni le parole". Le gemelle ora si rincorrono in un cerchio che al contatto si interrompe. Fermo immagine, attraversamenti matematici e dondoli abitano uno spazio usato come scacchiera in cui collocare il proprio gioco di percorsi.

L'ultima produzione del gruppo, debutta nella primavera '96: *Catrame* sorride per essere inconsapevolezza del teatro, un breve incontro con l'autoironia nel deflagrare di un'esposizione. "Una scatola rettangolare, con pareti trasparenti in plexiglas. Sembra (...) un sofisticato laboratorio del futuro. Il tempo è scandito da martellanti sonorità dub. All'interno (...) un esile atleta, icona stravolta da accessori che esasperano il suo incedere. Sono paracolpi elastici ai gomiti e alle ginocchia. (...) Motus usa la metafora di un bordo stradale, un on the road avveniristico dove l'attore cerca invano di superare e superarsi in un dispendio di energie fisiche in quello che il gruppo stesso chiama 'il campo operativo del corpo'. Ecco allora l'inglobarsi e il trasformarsi delle proporzioni che in Muybridge - che prima del cinema già immaginava il movimento filmico della successione fotografica di un corpo umano - era la geometria dei piani in fughe rettilinee" (Paolo Ruffini, da "Liberazione"). Interamente

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

immortalato nella propria dimensione espositiva, *Catrame* porta all'eccesso l'idea di "scultura scenica" che Motus persegue.

### **Teatrino Clandestino: il teatro della trance o delle variazioni metafisiche**

Dapprima il passo affonda nel dramma umano con una sorta di autoanalisi drammatica per tradurre in fissità teatrale l'idea di morte intesa come incapacità di agire e, per suggerire l'uscita, la rottura del guscio: tre individui, esseri umani ingabbiati in se stessi, dialogano seduti e inscatolati in un inferno-stanza di cui non riescono a imboccare l'uscita. È *A porte chiuse* da Sartre, è il '92, e chi va in scena nel cinema-teatro di Casola Valsenio - collina romagnola - nell'anonimato totale, è Teatrino Clandestino. Nello stesso anno un percorso tra testi majakoskiani diventa azione di strada.

Avevano cominciato con una drammaturgia originale di Babina *Il tempo morto* e nello stesso segno sarà composto *Sogno in tre quadri con cornice* dove, dentro un teatro rimasto al buio, tre attori in attesa, non si sa bene di chi, calano in uno stato di ipnosi dal quale si dipanano immagini e parole per un dialogo con la morte. Dilatazione di un tempo sospeso, riferimento a uno stato di subcoscienza che conduce all'evento teatrale, attenzione particolare al piano visivo: sono i primi segni di ciò che assumerà sempre maggiore trasparenza.

Se i primi lavori del Teatrino Clandestino risentivano di una certa rigidità, forse a causa dell'immersione scolastica, o forse era la dominante intellettuale non ancora risolta in strumento poetico, questa è andata progressivamente evaporando, si è come sublimata man mano che il gruppo prendeva coscienza di una relazione incantata con l'arte scenica, e si avvicinava all'ipotesi della creazione passiva: "il lavoro continua a modificarsi a dispetto della mia voglia di dominare l'opera, decretando così la mia totale impotenza nei confronti dell'arte".

Non si è mai trattato per il gruppo bolognese di mettere in scena qualcosa di scritto. Per quanto la parola sia al centro dell'attenzione, lavorare su Sartre o Shakespeare e poi arrivare a Pascoli non significa creare monoliti scenici in cui aggettivarla, né tantomeno riempirla di significati manipolarla contaminarla, niente di tutto ciò. La direzione è opposta. Anzi è perduta. Gli attori del Clandestino non passano attraverso la strada viscerale e bassa, anzi si allontanano dalla fisicità del corpo per ottenere una fisica della parola. Fin dall'inizio viene chiesto allo spazio teatrale di staccarsi dalla realtà, di farsi luogo in cui poter esistere anche grazie alla dimensione onirica. Già nelle note di *Sogno in tre quadri con cornice* si preannuncia che "tutto ciò che avviene è frutto di una mente dormiente".

Dell'onirico si diceva: quella dimensione è il viatico per il tunnel del profondo, quasi una scorciatoia a ritroso verso la nascita della parola. Quando si fa avanti Amleto nel marasma creativo del gruppo la sua figura viene spremuta fino a trovarne il succo originario. Nasce *R.A.P. Resuscitato Amleto Parla*: un Amleto "fatto a pezzettini minutissimi" e poi ricomposto - come per un mosaico - in figure frontali, singhiozzo di staticità e dinamismo. I due attori in scena cadono a terra catturati da una musica assordante. E' un rap che li travolge, ovvero quella musica mosaico di parole, leggerezza e forza del parlato. Da lì comincia un fare che non ha inizio né fine, anzi ha infiniti ritorni. L'Amleto del Teatrino Clandestino riconduce a sé ogni altro elemento della fonte letteraria cui Babina si addentra come in un poema, e diventa voce sola, coltello ficcato nella narrazione, "globalità poetica".

Per ottenere l'allontanamento dal riconoscibile, dal possibile e dal simbolico avviene un sondare in lingue fuori da sé: in *R.A.P.* sono l'alfabeto dei gesti e l'inglese di Shakespeare a permettere la cristallizzazione del linguaggio verbale, mentre è del tutto inventato e incomprensibile il rotolamento di fonemi e picchi di voce pronunciato dalla madonnina che *Mondo (Mondo)* vorrà incellofanata e piangente finte lacrime di sangue finto. Gli atti che si compiono in scena sono azioni indifferenti alla logica, sono tratti liberi, dove le cadute improvvise degli attori-corpi indicano lo stato di trance cui si deve, secondo i pochi postulati autografi, l'evento. Fino ad arrivare all'immobilità dell'attore. In *Mondo (Mondo)* - lavoro del quale vengono indicati come autori il Teatrino Clandestino e il poeta Giovanni Pascoli il corpo di quello che è diventato un unico medium è negato alla scena. Vediamo riflessa in quattro specchi la sua immagine mentre, come servi di scena, personale addetto alla manipolazione di un mondo sgretolato, due attori lo assistono e tra un picco e l'altro della trance dispongono a terra calchi di pezzi umani spezzati: polsi, caviglie, frammenti di busto in un'operazione che sembra interminabile. Saranno un dub rincorso col sorriso stampato, la costruzione della madonnina cui cadrà il cuore, una recitazione lirica del Pascoli che il regista pronuncia dalla sua postazione tecnica, a creare le uniche occasioni di rottura nella estrema monotonia di "parole gocciolate" nel vuoto, per una scrittura scenica che fugge se stessa e trova unica possibile conclusione nel distruggere a colpi di revolver il plastico della scena che aveva appena preso forma. L'incursione del gruppo nella lingua pascoliana è la possibilità di un incontro cristallino fra teatro e poesia, è una violazione del segreto del poeta, un viaggio alterato, uno stato di coma, nell'inseguire una dimensione metafisica che coniughi il lavoro dell'attore con la manipolazione di tecnologie foniche.

Sono rari i momenti in cui il Teatrino dichiara quasi inesistente lo scrivere di sé. Le briciole di senso che il gruppo lascia qua e là sono frammenti di testi presi a prestito e indossati, o ancora una volta piovuti da chissà dove nel regno della inconsapevolezza. E' così che una volta sarà Benedetto Croce a parlare del gruppo con le stesse parole usate per un affondo critico sul Pascoli, altrove è di Plutarco la firma, e all'occorrenza vi sarà un Giovanni Pascoli a siglare in data improbabile note sparse sulla scena del Teatrino, un nucleo di artisti in spossante tensione verso l'inafferrabile.

### **Teatro del Lemming: tentazioni del lirismo in figura**

"Solo l'utopia può spingere oggi a praticare ancora il teatro. Solo l'Impossibile è desiderabile". Il Teatro del Lemming è compagnia dedita a un teatro di poesia "che sappia comporre le sue rime con i corpi, (...) un teatro onirico, (...) dove il

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 9 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

racconto è sotteso/ferito/esploso/deriso". La parola poetica Massimo Munaro, regista e musicista del gruppo, la attinge da versi evocativi di un'infanzia che gli appartiene - le poesie del fratello Marco che compongono la drammaturgia di *Cinque sassi* - o da testi narrativi frammentati alla ricerca di un'essenza lirica; e "trova nell'immagine una moltiplicazione/sottrazione/slittamento di senso".

Per il Teatro del Lemming "l'inizio coincide con una fine". Nell'87 a Rovigo Munaro e Martino Ferrari, il primo compositore, il secondo scenografo, l'uno in preda ad amori letterari, l'altro al fascino delle scienze, trovandosi a decidere insieme di lasciare un laboratorio teatrale dove "si faceva pericolosamente il verso a Stanislavskij", decisero di fondare un proprio gruppo "in cui tutte le arti potessero più che fondersi, esaltarsi, moltiplicandosi all'interno dello spazio scenico". Il Lemming comincia a lavorare in scena per la creazione di un proprio linguaggio, coltivando allo stesso tempo una cultura teatrale fatta di attività laboratoriale e organizzativa. Quest'ultima operazione, che intreccia dimensione sociale e gesto utopico, assume un valore sempre più radicale: dall'ospitalità di gruppi significativi della ricerca italiana - Odin, Settimo, Albe - il Lemming arriva a inventare il festival Opera Prima, uno spazio in cui entrare in contatto con l'area teatrale emergente per poterne condividere pensiero, necessità e furore. Opera Prima nasce nel '94, pochi mesi dopo la morte di Martino Ferrari in un incidente aereo, e a lui viene dedicato. Della tragicità di questa vicenda umana Munaro interiorizza il dolore, traducendolo in continuità dell'esperienza iniziata insieme.

I primi titoli dei lavori di Munaro e Ferrari sono significativi: *Frammenti* e *Sogno dentro un sogno* intraprendono da subito la strada della contaminazione dei linguaggi; tra testi di diversa natura e svolgimento di un percorso per scatole cinesi sviluppato su un piano fortemente visivo, aspirano, pur nell'ingenuità di certe soluzioni, a una tensione poetica piuttosto che narrativa. Nell'affondo su Camus il Lemming trova poi la formazione che svilupperà tutto il lavoro futuro, con l'ingresso del danzatore Thierry Parmentier e l'individuazione dell'aspetto corale della scena come fondamento della creazione del proprio linguaggio. La città chiusa trae spunto da *La peste* e i sette attori che compongono la partitura drammaturgica segnano la scena di una presenza costante. E' una fase in cui il Lemming procede per studi, sente il bisogno della forma breve in cui misurare con dinamica di laboratorio la mediazione scenica. Procede alla produzione di opere video figurative di studi teatrali d'ambiente e di spettacoli dove Munaro e Ferrari si cambiano i ruoli di regia e interpretazione: *Galileo* e *Faust* rimangono incompiuti. Ma è con *Cinque Sassi* che il gruppo raggiunge una vetta espressiva.

Sull'eredità e la solitudine della perdita di un compagno di viaggio, fermenta nell'immaginario di Munaro un'ossessione costante: il binomio arte/ scienza nella sua carica più disorientante. Sull'eredità e la solitudine di una tensione teatrale in cui l'immagine sia poesia e la parola sia tratto, si sviluppa un'aura corporea e sporca a rappresentare la frantumazione dell'uomo di questa fine secolo. Il '95 è un *Faust* itinerante, scavato tra Goethe e Pessoa "con la costante preoccupazione di immergere la vicenda nel grottesco, variandola attraverso uno svariate confronto formale, mentre a un sarcastico e caricato Mefistofele si contrappone il biancore elegante e flessuoso dello Spirito Sublime animato da Thierry Parmentier. Con effettistiche incursioni nelle strade si passa dalla troppo esagitata iniziazione di Faust in una chiesetta sconosciuta a un palcoscenico dove su fondi neri fioriti di margherite la parte amorosa assume ironiche convenzioni da melodramma col supporto orchestrale. In un giardino cimiteriale, sotto la suggestione di un sabba, il protagonista deciderà di suicidarsi affondando il capo in un secchio d'acqua: finirà vittima di una tortura crudele e comica, ostaggio nella lotta tra le personificazioni del bene e del male, conclusa con un bacio mentre lui muore". (Franco Quadri da "la Repubblica") Infine il regista riprende in mano anche il *Galileo* rimasto inconcluso. Come da progetto iniziale le fonti sono *Il linguaggio delle api*, un testo scientifico dell'entomologo Karl Von Frish e Vita di Galileo di Brecht. La fusione nella testimonianza di un solo personaggio che dubita della propria ricerca viene a corrispondere con un ritorno al privato e alla soggettività degli ultimi lavori. Attorno allo scienziato (o all'artista?) cinque attori si cercano e si respingono, usando la parola come concatenamento di interazioni che non si risolvono mai. E' la raffigurazione di un'identità in crisi, imbrigliata nelle sue stesse ambiguità. Il cammino del Lemming verso la compiutezza di un linguaggio proprio è ancora in corso, nella direzione di un teatro che "accada" nello spazio inconoscibile tra l'attore e lo spettatore.

### **Una nuova fioritura**

La fioritura è ancora in atto. Altri volti si stanno affacciando in questa generazione che perde sempre più connotazione anagrafica. Nicchia dell'ultima ora, anche i gruppi più recenti frequentano la scena con visionarietà eterodossa. Alcuni sono concentrati in maniera diretta sul lavoro dell'attore come fonte creativa iniziale e ogni altro elemento della scena passa attraverso questo filtro: il lavoro sul testo, anche quando parte da luoghi letterari, fa dell'approccio con la parola un contatto fisico; la drammaturgia è il risultato di una manipolazione di parole, modulate in chiave di respiro dell'attore; la scena - le strutture o gli oggetti che la compongono - è propaggine del corpo o impedimento che crea energia. Si tende a un suono antico, sia quando è il mito a ispirare il lavoro sia - quando lo scavo è orientato verso l'origine etnica o verso sfere di memoria recente, trovando spazio nel dialetto e nel cantilenare di voci ancestrali. Un tale affondo nel passato, negli elementi primari, nella veggenza delle profezie, paradossalmente, è degli ultimi. Gli ultimissimi. E il '95 quando *Aura Teatro* esce dal proprio territorio di appartenenza, la terra di Sicilia dove lavora già da qualche anno, ma senza collegamenti con l'esterno, e va in scena a Bertinoro per Crislide; solo un anno prima debuttava a Ravenna il *Teatro dell'Idra* ancora un gruppo romagnolo. Si tratta di realtà che se non sono ancora approdate a forme del tutto compiute, stanno comunque inseguendo un linguaggio teatrale altro da facili nostalgie.

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 10 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Aura Teatro cerca spazio tra la tragedia greca e gli atti della vita quotidiana nel profondo siciliano. Ritrova allora nella figura senza tempo di Cassandra la possibilità di dire l'assenza, la morte e la sua espiazione, sorpassando quella forma che la tradizione suggerisce e cercando la propria. *Cassandra* - elaborazione drammaturgica del gruppo dai testi greci a Christa Wolf - è un orizzonte di sabbia bianca e vecchie sedie tra le fascine di giunco. Piccola e ruvida l'attrice dai grandi occhi, Agata Arancio è sola in scena e articola il proprio smarrimento in gesti ripetuti tra silenzi e urla convulse: la guerra è fuori e dentro di lei. La compagnia, fondata nell'89 da Enzo Alaimo e Anna Di Toro, si accinge a un affondo nel dialetto per Petri, di cui Alaimo sarà anche autore. "Un'operazione di questo tipo non può avere un connotato 'colto'. Dobbiamo cercare di allontanare da noi la tentazione di un percorso intellettuale e spingere verso il territorio dell'immaginale, del barzakh barzakh: termine persiano che indica il luogo in cui risiedono le immagini archetipiche".

Nel frattempo il Teatro dell'Idra scrive: "Penso al teatro in modo elementare". Prima *L'escuriale*, liberamente tratto da Ghelderode, poi - in coproduzione con Ravenna Teatro - *Il giorno dei conti* secondo un imbattersi in "scritti illuminanti di Foucault", passando per Wilde e Kubrick. Un'ossessione attraversa entrambi i lavori: prima furono la regina e il buffone, distorsioni della stessa natura, sguardo e oggetto del guardare, ambiguità della follia; la terribile separazione diventa poi materia di lavoro per una scrittura scenica che nasce da balbettii d'attore, da piccoli movimenti che trovano unica possibile fluidità nel linguaggio corpo-voce. La sospensione temporale attinge all'attesa beckettiana così come ai temi dell'inconscio e alle figure in disfacimento della pittura di Bacon. "Cerco di 'tra-scrivere' sulla scena ancor prima che sulla carta". Eugenio Sideri, regista del gruppo, nomina in questo modo lo "scrivere attraverso il corpo degli attori" - Alessandra Sansavini e Sergio Scarlatella - oltre che attraverso la propria visione. In *Il giorno dei conti* "parole appiccicate al palato" sono ciò che resta di questo secolo alla fine, in cui bene e male si inseguono in una circolarità infinita. Frutto di un "agire ancor prima di pensare" quella dell'Idra è una scena che dà corpo a memoria inconsapevole, e il suo "percorso di domande" è un rifarsi all'origine per dire della fine.

Prima dell'avventura verso terreni sempre più contaminati, lo sguardo si ferma - meglio sarebbe dire l'ascolto su - Testedastri, giovanissima formazione romana, per due presenze sceniche femminili: Ilaria Drago e Daniela Di Loreto scavano tutto il proprio immaginario dentro i toni i colori i contrasti i silenzi della vocalità su un testo di Antonio Cipriani, Dimenticato sonoro. Dentro le suggestioni della parola è anche *Fon'Azione*. Partito dall'estetica e la pratica teatrale di Carmelo Bene, Vincenzo Petrone, regista del gruppo romano, cura dei veri e propri "allestimenti vocali" e delle "messe in voce", in cui il ruolo dell'attore è relegato alla pura presenza statica. Sono spettacoli allestiti perlopiù in luoghi non canonici, di grande effetto sonoro - ausiliati da tecnologie informatiche, microfoni e effettazioni elettroniche, che trovano nelle discoteche o nei rave party la loro dimensione ideale di concerti post-modern. I testi, detti piuttosto che interpretati, subiscono una rielaborazione che si sottomette ai tempi del recitato ritmico in *Eduardo II* da Marlowe, il primo spettacolo, realizzato nel '93, e *Radio Juliet* da Shakespeare.

Scuola teatrale Raffaello Sanzio, una discesa nell'assoluto che segna i pensieri di una conoscenza sensibile: lontana dal mondo evidente si rintana in quello di una fisica decomposta. Dopo la pratica dei laboratori per bambini al Comandini di Cesena, Bruna Gambarelli, Fabiana Terenzi e Febo Del Zozzo fondano Laminarie e presentano il primo spettacolo nel '96: *Tu, misura assoluta di tutte le cose*. E' quasi buio e la scena, reticolata di fili che corrono e si intrecciano, viene occupata da due figure completamente inzuppate di fango gocciolante e affaticate: "pur non essendo completamente coscienti del peso che portano cercano di estraniarsi compiendo movimenti incompatibili". A caratterizzare questo lavoro è l'interloquire materico che i due abitanti della scena giocano con la propria vulnerabilità. Da *La lettera al padre* di Kafka al rovello volutamente frammentario di un'astrazione beckettiana incombono sempre più le geometrie costrittive. Se potessero urlare, avrebbero una voce tonante e di altri secoli; invece urtano le pareti, si agganciano e si sdoppiano appoggiando la parola a quell'illusione di viaggio che li fa sempre straripare nel contenuto spazio del succedersi di epifanie.

"L'attesa preliminare è l'unica fase passiva del nostro lavoro, non sappiamo mai quanto tempo richiede ma è necessario da parte nostra saper aspettare e riconoscere il riferimento non appena si presenta": i catanesi Marzia Andronico e Massimo Corsaro fondano nel '94 Segnale mosso. *Canti del Gull Mullà* è la prima fase di un lavoro che trova nel linguaggio delle luci un punto di non ritorno della sospensione. Uno stato emozionale. La collaborazione con Marcello Sambati caratterizza densità e rarefazione di un'andatura esistenziale che varca i confini dell'inesplorato attraverso la mitologia e la tradizione. Campo desolato che si anima di fraseggi misurati, incastonati come zone d'ombra in un coro di luci e in una partitura di piccoli gesti armonici, è il corpo "capace di reinventarsi grazie al gesto con braccia d'albero e con un archetto che suona percotendo l'aria, in una nube di polvere, pendolo di sognanti equilibri: il corpo-musica che Segnale mosso mescola alla poesia di Chlebnikov". (Franco Quadri). *Quattro lamenti* - produzione '96 - è ispirato a Pessoa e Giorgio Caproni. Qui la composizione poetica diviene un ulteriore pretesto di musicalità in cui "il problema del sentire davvero il dolore, rappresenta uno dei problemi fondamentali dello stare in scena, che non è recitazione". L'azione si sposta da un interno al vagone di un treno in movimento, luoghi delle occasioni perdute e di incontri fortuiti in un andirivieni da cinema muto. L'atmosfera inquietante che viene a crearsi è lo spazio mentale di un personaggio che si sdoppia attraverso l'uso di un io pensante in super8, e innesca delle contrazioni motorie distoniche. Quel corpo assume allora un incedere emozionale per un racconto fatto di squarci di vitalità paradossale. Disattende il desiderio di un'azione, la contraddice, ne rivela una comicità assolutamente mimica.

Terzadecade definisce la parabola dello sguardo "significato anatomico dell'amare, del desiderare; il desiderio come agente mutageno, come forza paradossale, che libera e contemporaneamente rende schiave la mente e la creatività del soggetto". E

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 11 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

una compostezza che sfugge al materiale e all'immateriale allo stesso tempo. Le alte temperature di questa perlustrazione di incognite figurative - attori provvisori o mutevoli sull'altare del manifestarsi "alterità" - si rendono plausibili come un intarsio suggestionato dalle oscurità del Reni, sublimato a essenza. O impura forma, nella proiezione interpretativa all'ennesima potenza. Violenta ma rarefatta. Terzadecade usa il teatro per sopravvivere alla vita, muovendosi al suo interno come occhio di un diaframma concettuale che si insinua nelle crepe della sua apparente indisponenza all'ossessione. Di incontro parlano Gabriele Argazzi e Barbara Bonora quando le relazioni che innescano con Hans Bellmer e Bataille scompongono la figura e la sua aggettivazione erotica in *On nomme Marcelle*. E il romanzo è un pretesto. La sua trasfigurazione simbolica delle microsculture di un giardino dei supplizi è un abbandono letterario in cui veri occhi di bue inchiodati ai tronchi del labirinto assistono all'assistere dello spettatore a un macabro cerimoniale. Non si tratta di interiorizzare il personaggio ma di renderlo senza filtro, attraverso la devianza di un'azione inconscia mancata, così come Bellmer "scomponneva e ricomponneva l'immagine fotografica della sua puppe". Terzadecade vive in Emilia, dove ha debuttato nel '94 con lo spettacolo *Ratni Zlocinac*, un'inquadratura attonita per la vicenda umana del criminale di guerra serbo-bosniaco Herak Barislav.

Come bimbi in balia di rapimento mistico e cinico distacco, bimbi guerrieri, Chiara Lagani e Luigi De Angelis sono i giovanissimi fondatori a Ravenna di *Fanny e Alexander*, che oggi si arricchisce del sofisticato apporto tecnologico di Francesco Borghesi e della presenza scultorea di Stefano Cortesi. *Hevel*, voce ebraica che sta per morte-transizione li introduce alla scena nel '92: masticano parole in una scodella di riso, scoprono corpi acerbi, indicano un cieco vedere. Poi è *Introitus* e sta per "l'entrata dei soldati in guerra". Il canto del verso poetico nel suo più schizzato impennarsi è l'episodio *Ipotenusia d'amore*, una lettura da Alda Merini. Il crescendo di attività, nel solco di liturgie reinventate e nella folgorazione dei testi di culto, sprigiona un talento compositivo che prende presto la forma dell'installazione. E' così per il *Cantico dei cantici* e *Senza titolo*, allestiti tra Ravenna e Padova assieme al Teatrino Clandestino. Ecco *Con mano devota* che debutta al Link per poi essere ristrutturato a Santarcangelo: il testo del *Cantico dei cantici* reiterato all'infinito in chiave polifonica ne è il basso continuo: un canto allo stordimento del senso. Il resto è un percorso governato dalla visione di statue lignee - obelischi scavati in traversine ferroviarie da Cortesi - e pareti in lamiera. *Ponti in core*, al debutto nell'ottobre '96, si attorciglia su un giocosso e esasperato culto del cuore, tra tentazioni anatomiche e connotazioni del patetico.

Poi un grumo di lavoro che parte dalla presenza dell'attore, ma sedimenta significati e forme anche attraverso gli oggetti. *Aenigma con N.O. F. 4* cede la suggestione di un bellissimo graffito murario del nosocomio di Volterra, a un fondale scenico che in trasparenza ne restituisce i geroglifici. La figura di Oreste Nannetti - che ha riempito il graffito durante la degenza, scavandolo nell'intonaco con la fibbia dei pantaloni - e la sua vicenda umana vengono ripercorsi in forma di studio con la regia di Vito Minoia. Ancora uno studio che va a comporre il dittico sulla scrittura, *Gnanca na busia*, raccoglie la storia di Clelia Marchi, una contadina mantovana che alla morte del marito comincia un lento 'e continuo percorrere la tela del lenzuolo nuziale con parole di semi-analfabeta. Il lenzuolo-sudario diventa simbolo di un possibile contatto tra scrittura e oralità. Diventa corpo scenico di un teatro che non rinuncia a raccontare storie di vita.

Vi è un percorso, nella scena di *Tanti così progetti*, tra le tecniche per superarle, e tra i ruoli, come per dimenticarli. Avviene che una volta la regia è di Antonella e sta in scena Danilo, poi il contrario e il processo è in corso. Fondato nel '93 a Ravenna da Danilo Conti e Antonella Piroli - lui con un passato da attore in scena e in video ma anche danzatore con Monica Francia, lei allieva dell'Accademia delle Belle Arti Tanti così vuole comporre il proprio linguaggio a partire dalle cose piccole, vitalizzare l'inanimato, e non essere circoscritto a una precisa etichetta. La Piroli - prima artista della scenografia e costruttrice che attrice - coglie lievi intuizioni nell'uscire dal quotidiano e trovare pasture e voci dell'onirico. Poi con una mano agita un pupazzo, poco dopo un proiettore getta l'immagine cartoon di una grande bocca che mastica e mastica sull'armadio in cui lei è stipata. E' ricerca di fluidità, tentativo di rendere omogeneo l'impasto di elementi di teatro di figura, racconto a frammenti, pulsioni interiori. Sull'angoscia dell'abbandono viene avvitato l'ultimo lavoro, *La punta dei capelli*, tratto da un racconto di Ian Mc Ewan. Con questo spettacolo il duo trova una rete di fili che si annodano e si sciogliono, e un sottile fare grottesco si insinua nell'umore nero: il debutto avviene a Cervia nell'estate '96 al festival Arrivano dal mare! dove da un po' di tempo si cerca di aprire il varco a quel teatro che di figura non è, ma che aggiunge all'alfabeto dei corpi quello degli oggetti.

Nella stessa cornice Carlo Locatelli e Francesca Baltico misurano i destini incrociati del loro *Corpi*, quasi un andare a tentoni tra le ferite e i ricordi della vita sotto pelle. Spaccati autobiografici, cuciti in una distratta ironia, e percorsi nel vuoto, dove il rumore di biscotti schiacciati diventa protagonista del fatto sonoro, ne sono il ricamo drammaturgico.

Mentre l'anno prima, *Il brodo*, forse la più giovane compagnia in assoluto al tempo erano maturandi - presentava sempre a Cervia ... *Il brodo*: nella voluta omonimia colpiva il fosco immaginario di un ritratto di gruppo su distesa di rifiuti organici macilenti e maledettamente maleodoranti, dove prendevano corpo storie di streghe e ricette d'amore, con incursione di Ubu re in un siparietto incatenato. *Kinkaleri* è invece una parola di radice albanese che suona come chiancaglieria e vuole dare il senso di un'aggregazione molto eterogenea. Sotto questo nome infatti si riuniscono attori e danzatori in un tentativo teatrale che vuole essere non classificabile. Il gruppo ha sede al centro autogestito Firenze-sud dove ha debuttato nel '95 con *Doom*, un lavoro "ispirato all'ultima produzione di Samuel Beckett, alla pittura di Francis Bacon e ad alcuni giornali pornografici e riviste mediche". In una scatola 6x6 il corpo di tre danzatori, il loro movimento, è la misurazione dello spazio. Luci abbaglianti smussano gli angoli per una visione ossessiva.

Quando nel '95 nasce *L'impasto*, tra le prime parole troviamo: "ogni scena è scritta con il corpo". In *Skankrer, o la famiglia dell'artista - operina per parole danza e canti*, avviene una contaminazione feconda tra movimento, narrazione, testo rituale,

Titolo || Mappa degli ultimi teatri

Autore || Paolo Ruffini, Cristina Ventrucci

Pubblicato || Franco Quadri, (a cura di), «Patalogo», n°19, pag. 201, Ubulibri, Milano 1996

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 12 di 12

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

carica punk, per un lavoro d'attore fluido e grottesco ma non compiaciuto. E cruda la mano di Alessandro Berti, mentre compone litanie maldicenti su antica nenia, o nel dipingere un surreale quadro familiare dove l'inerte e asfittico riprodursi del ciclo gioca-lavora-villetta-figli diventa rappresentazione del "tunnel Occidente" e affonda il coltello nell'oscurità del rapporto generazionale. *Skankrer* è una ruvida parabola del contemporaneo e tragico fare e disfare, dove la lingua padana provoca un'ubriachezza della scena e crea l'impasto, appunto, dei paradossi. Il gruppo intinge molto apertamente il proprio fare in un significato politico che diviene subito concretezza: partecipa a Bologna ai Teatranti occupanti, si ribella alle modalità di mercato, inventa un evento da soggiorno casalingo, facendo della storia del figlio ballerino una vera e propria saga. Vi è un seguito infatti: *Home Balòm-l'artista in tournée* ovvero la storia di un mecenate ruspante e dei suoi giovani danzatori, viene rappresentato in qualunque sala casalinga, creando una coincidenza di spazio teatrale e ambientazione dell'atto scenico.

La biografia vuole che l'Amorevole Compagnia Pneumatica venga fondata dal regista e attore Riccardo Paccosi nel '94, altra giovanissima realtà dei Teatranti occupanti di Bologna. A seguire: l'enfant terrible realizza *Perdita di fiato* ispirato a Poe, e *Animali grassottelli ritrovati morti*, sulle note del cabaret e del teatro danza. Lo *Studio sull'Apocalisse di Giovanni* è invece un incontro con la musica techno: l'uso della danza è assorbito qui al punto che ne rimane un movimento ridanciano. Sono le nervature di un corpo che sa usarsi in quel movimento, ma quando interviene per usare la parola rimane inconsapevolmente sbalordito dal suo stesso uso. Infine con *Macbeth (!) ovvero l'estromissione del Potere dal Teatro ovvero il trionfo dell'amore*, arriva Anna Rispoli "l'attrice" e porta con sé quel rigore scenico che mancava al Paccosi solista, unito a una forte carica espressiva. È un Macbeth sconnesso, gergo carrucolare e parole che scorrono e si inseguono dentro una bizzarra parvenza di dialogo. Il tempo da compiersi è già compiuto in quei ripetuti gesti di violenza mozza al suo nascere. Una violenza, o una fibrillazione emotiva, per quanto potente sempre implorsa: Paccosi si rivolge allo spettatore come se questi fosse il colpevole. Sposta l'asse del recitato sul piano dell'inconsapevolezza. È uno stato limite mai chiaro allo spettatore ma neanche all'attore. Japigia era il nome della Puglia nell'anno Mille. Oggi indica un quartiere di Bari non proprio patinato; e un gruppo teatrale barese, cresciuto in seno al Kismet, diretto da Mariano Dammacco. Lo stare in scena freddi e sciolti, teneri e essenziali, quasi come se non fosse. Il cimentarsi a scrivere storie - impresa in via di estinzione in questo decennio teatrale - scrivere storie partendo da sé, da paure nevrosi battiti del cuore impacci impicci cosa facciamo andiamo o stiamo mi si nota di più se vengo e me ne sto in disparte o se non vengo per niente? Japigia, ovvero il vivere sulla statale sedici e calarsi nei panni di Amleto con un dubbio per tutti: "Sentirsi costretto a decidere se morire lanciandosi da un'auto in corsa, bestemmiando all'indirizzo di chi guida che pare aver perso la ragione, oppure continuare a insistere col guidatore fino all'ultimo momento per poi verosimilmente morire, comunque e inascoltato, insieme agli altri". Dalla dimensione piccola piccola di vite spiattellate in scena come appena svegli, alla riflessione sull'oggi, anzi all'essere l'oggi scaraventato in scena tra una domanda e l'altra. *Prima di Amleto e la statale sedici*, Sonia la rossa nel '93 vince il premio Scenario.

Nel segno di una scena delle piccole ed estemporanee autobiografie è stato in origine anche il lavoro di Area Piccola con quel *Degli eroici* che fruttò un premio Scenario. Ora anche il gruppo perugino tenta di conoscere Amleto - via Shakespeare - facendone uno "scomponimento" nella finzione di una compagnia in prova, *I tragici della città*.

A Bologna nel '94 nasce un gruppo che si nomina Teatro Orfano: "non c'è un perché alla scelta di essere orfani, di padri riconosciuti e di non, forse è il desiderio di parola insulare, di frattale umano nel teatro". Il tratto di questa scena è come un disegno infantile, sconnesso e sproporzionato, delicato e primitivo. *Asilo*, unica produzione al momento, prende ritmo da quattro attori senz'altro in scena se non l'istinto di accedere all'inviolabile: piccole memorie proibite, clownesche comparizioni per una cadenza frammentata e vicina a quella del fumetto.

Ancora in Emilia il Teatro della Polvere si schiera per una scena che non sia della noia "ma che dia noia - per dirla alla bolognese - che sia fastidio fisico, spirituale, intellettuale". Viene così introdotto l'effetto stridente dell'incollare dialoghi surreali a ginnastiche d'attore in *Studio su Joppolo*, secondo un'interpretazione che la regista Lucia Amara compie sulle didascalie del drammaturgo e sulle atmosfere del pittore siciliano.

Quale parola connette la scena vuota con l'ingegneria meccanica, un tappeto sonoro assordante con il drastico silenzio, la poesia del testo con quella del corpo, e tutto questo insieme con il respiro dello spettatore? Siamo già nel nuovo millennio con lo sguardo. Lo sguardo va veloce, arriva là prima di tutto il resto. Tutto il resto, noi, il nostro corpo, il camminare, è moto di tartaruga, anche nell'era della via in rete il teatro pretende un peso e una lentezza. Diremmo "scene del nuovo millennio" se avessimo voglia di creare uno slogan e mettergli dentro tutto il caos, tutta la frenesia, tutte le incognite che ci attendono e che non pensano proprio di comprendere il finto/vero televisivo nella parola teatro. La mappa che abbiamo guardato ha fisionomia frastagliata e colore rovente in margine cupo. Con lo sguardo randagio rimaniamo in platea a parafrasare Bateson, a porci domande: "Quale struttura connette il granchio con l'aragosta, l'orchidea con la primula, e tutti e quattro con me? E me con voi? E tutti sei noi con l'ameba da una parte e con lo schizofrenico dall'altra?".

Col promemoria reale e surreale d'un anno bisestile, illustratissimo, il romanzo del Patalogo Teatro 19: spettacoli al vivo, al video e per cyber la telenovela del Piccolo e il boom di Napoli i premi Ubu in edizione plebiscito col "Pasticciaccio" di Gadda e Ronconi raccontato per immagini come un film e il ritorno alla scena di Mastroianni rivissuto dalle parole in diretta. Altri ritorni: Brecht e l'impegno da Strehler a Moni Ovadia la "Villeggiatura" di Goldoni-Castri seconda tappa il mare di O'Neill per Cherif-Moscato-Pomodoro i detenuti di Volterra truccati da Negri. 6 volte Amleto per 6 maestri: Brook Bene Wilson Lepage Barba Cecchi. I Cechov dei 100 anni per Stein, Lavia, Nekrosius. Ma soprattutto il Patalogo del teatro al futuro con la radiografia dei Gruppi 90 gli invisibili, gli esplosi, i sommersi chi sono, cosa fanno, dove vederli gli alfieri della scena di domani: Motus, Lemming, Segnale Mosso Teatro Clandestino, Artefatti, Masque Fanny e Alexander, Nuova Complesso Camerata Terzadecade, Idra, Kinkaleri un campionario di nomi. Dalle expo ai magazzini alle discoteche la mappa della nuova trasgressione.

Lire 78.000

ISBN 88-7748-162-5

Annuario 1996  
dello spettacolo

Teatro

Patalogo 19

ubulibri

P A T A L O G O 1 9



ubulibri