

Titolo || Sulla sensibilità teatrale
Autore || Massimo De Querquis
Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

Sulla sensibilità teatrale

di *Massimo De Querquis*

All'interno della sensibilità teatrale sviluppatasi negli anni ottanta, Cuori strappati rappresenta il risultato di una serie di passaggi, la maturazione di determinate procedure di analisi, attuate dal gruppo la Gaia Scienza. Esso corrisponde ad avere fatto delle scelte diverse, verso una sensibilità nuova, privilegiando una serie di elementi precedentemente considerati come non rilevanti, ma pur presente fin dai primi spettacoli. Se poi Cuori Strappati ha riscosso successi di critica e di pubblico, questo potrebbe essere attribuito ad un momento di svuotamento ideologico che si traduce in una mancanza, nella scena teatrale italiana, di rappresentazione di così largo respiro che riescano, inoltre, a far coincidere, altrettanto bene, molteplici elementi equilibratamente.

Cuori Strappati è infatti un campione rappresentativo di un orientamento sul quale cercheremo di capire il funzionamento e il meccanismo scenico.

Innanzitutto cominceremo con l'isolare alcuni dati che secondo noi sarebbero catalizzatori e determinanti, nella ricchezza di elementi con il quale è composto questo spettacolo. Infatti basterebbero alcuni, di questi si alternano dinamicamente senza soluzione di continuità.

1) Le componenti che arricchiscono Cuori Strappati, non tendono verso un eclettismo, ma attingono piuttosto da una costellazione, prendendo a prestito da determinati orientamenti, influenze artistiche figurative, avanguardie storiche, e non, strumenti e materiali fino a costruire un universo disponibile. Orientamenti che possono spaziare dal dibattito del postmoderno, all'atmosfera e alle piazze di De Chirico, alla cinematografia, all'arte povera, ad esperienze personali, alla body art o alla postmodern-dance.

2) Da questo scaturisce l'uso dei materiali in una estrema libertà nei confronti della manipolazioni artistiche più diverse, ma con la riserva di non introdurre l'oggetto tecnologico, il video o computer che sia, nella scena. I media non devono entrare nello spettacolo bensì è l'atmosfera creata dai media che deve trasparire negando a quello che deve essere solo uno strumento di partecipare all'universo della rappresentazione.

3) Il lavoro sugli oggetti, costumi, musiche, scene e materiali non è né concettuale, né logico ma si brucia nella sensibilità dal momento ed è valido solamente nell'attimo in cui viene fatto, rifiutando altresì di caricare la propria attività con etichette e slogan gratuiti, che si rivelano troppo spesso restrittivi e scomodi.

4) Il risultato è una produzione che si muove sulla stessa velocità dei media, nel continuum dell'universo informazionale, dove la decorazione diventa funzionale e tuttavia all'insegna dello spreco di energia, che si rivela così superflua. Infatti gli stacchi, i tagli, i ritmi, la differenziazione delle scene si muovono in questo senso, cioè come teatro metropolitano: non più l'idea della metropoli presente ma una sensibilità metropolitana; luogo di passaggio, senza punti di riferimento precisi, linguaggio instabile a volte isterico, dove tutto si risolve in energia, movimento, velocità di azioni e cambiamenti di personaggi.

Come abbiamo già accennato, in Cuori Strappati, molteplici elementi partecipano combinandosi e in concorrenza nella realizzazione dello spettacolo. Ma tutta la pièce manca di significati specifici, manca la condensazione, poiché questa è raffreddata proprio da quelli elementi che dovrebbe/potrebbe significare, descrivere, esprimere e/o rappresentare. Potremmo dire che il senso generale dello spettacolo è nella organizzazione dei materiali in vista di una trasformazione successiva.

Un oggetto è citato sulla scena non per quello che dovrebbe rappresentare in un sistema convenzionale, ma per quello che è. Tutta la rappresentazione nasce come risultato e spostamento di interessi dal campo specifico del teatro verso altri campi; un esempio tra tutti è il riferimento ai meccanismi percettivi e compositivi propri del cinema, inteso come visione e montaggio tra i diversi fotogrammi che compongono la sequenza. Infatti l'operazione di collegamento tra le immagini è un procedimento particolare che permette allo spettatore di saltare la consequenzialità logica tra una scena e l'altra. Voler decodificare questo spettacolo significa quindi passare attraverso il suo processo di produzione che ha come risultato la simultaneità delle immagini, la rapidità delle informazioni. Forse in un'epoca così differenziata lo spettacolo piace perché è un suo rispecchiamento, relativo al suo universo informazionale, e in un contesto diverso probabilmente genererebbe un rifiuto.

Si tratta in ogni caso di un rispecchiamento di tipo particolare, non complessivo né totalizzante, ma parziale. Riconoscere l'estrema differenziazione significa altresì riconoscere la pluridimensionalità e la compresenza di diverse aspettative di un pubblico abituato a sintonizzare la propria sensibilità su quella dei media, della comunicazione di massa. L'informazione è rapida, utilizza codici diversi e spesso si spettacolarizza per essere consumata sul momento: non si guarda troppo al messaggio, al contenuto, perché questo si dissolve in superficie, destinato ad una fruizione immediata. È una informazione televisiva, da telegiornale, o da rotocalco che funziona come i ritmi ed i gusti della stessa società, capace di penetrare ma di essere già lontano.

Titolo || Sulla sensibilità teatrale

Autore || Massimo De Querquis

Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

L'evento spettacolare apre quindi a notazioni multiple non verbali, garanti della specificità delle componenti espressive dove la presenza/assenza dell'attore in "Cuori Strappati" non è come nel teatro tradizionale portatore di significato, legato cioè alle entrate/uscite che sono convenzioni teatrali, ma gli attori stessi costruiscono itinerari e percorsi immaginari nello spazio, parimenti alla danza contemporanea astratta. Inoltre il gesto non è assunto come rappresentativo ma, come abbiamo già detto, è raffreddato da quello che potrebbe significare o descrivere. Per questo motivo si rileva l'impossibilità di decodificare il gestuale, la mimica. Infine per la costruzione dello spettacolo, limitandoci ai dati più importanti emersi dobbiamo prendere atto che:

a) non si parte da un tema centrale; *b)* non esiste né messa in scena, né regia individuale; *c)* il lavoro procede per associazioni di idee, dove la musica spesso scandisce le azioni e stacca le sequenze; *d)* il procedimento è analitico secondo gli apporti e le suggestioni di ciascun componente del gruppo, realizzando una specie di montaggio nella compresenza di materiali, idee, movimenti, atmosfere.

Infatti secondo la testimonianza della Gaia Scienza, lo spettacolo nasce proprio da una serie di idee, materiali, movimenti, atmosfere, bozzetti, esperienze e vissuto personale che a poco a poco vengono montati per accumulazione.

In questo momento non vi è ancora un'idea precisa di spettacolo, né di un testo o un soggetto particolare: solo pochi giorni prima di andare in scena si riesce ad ottenere un equilibrio fra tutti gli elementi. L'apporto individuale è notevole e i contributi si assommano senza soluzione di continuità. Manca quello che per convenzione viene definito un tema centrale; ed ogni singola scena è slegata dalla successiva, ma ciò che viene creato è un passaggio tra una sequenza e l'altra senza bruschi e repentini tagli. Tutto si basa sulla velocità: "Cuori Strappati" ha delle azioni che non durano più di tre minuti e si caratterizza per una sensibilità ed una atmosfera che si differenzia dalla precedente. Tuttavia per giungere a questo lavoro, al prodotto finito si è passati attraverso un laboratorio di base: questo termine nel lessico della Gaia Scienza assume un'definizione particolare, pre-preparatoria alle improvvisazioni sullo spettacolo. La fase preliminare infatti si basa su un laboratorio che ruota sulla costruzione effettiva di singole parti di "Cuori Strappati". Training ed allenamento si pongono allora sempre in funzione dello spettacolo: alcune parti vengono eliminate come in un montaggio cinematografico, o meglio si fa un premontaggio, si sgrezzano i materiali, e il contributo di ciascuno si fa indispensabile e risolutivo. Il lavoro sviluppato in questo modo diventa allora molto lungo e difficile, per arrivare a costruire quel delicato organismo che sarà poi lo spettacolo definitivo. "Cuori Strappati" è nato negli ultimi mesi del 1982 e l'unica idea di base condivisa da tutto il gruppo era la soluzione di utilizzare uno spazio teatrale tradizionale. Questo significa avere una visione frontale, mentre negli spettacoli precedenti lo spettatore si perdeva nelle varie azioni che si svolgevano attorno a lui. Mentre prima poteva scegliere azioni e situazioni a suo piacimento, adesso con "Cuori Strappati" lo spettacolo si sviluppa in altezza e su vari piani: la passerella e le finestre/fessure, dilatando la scena all'interno del palcoscenico, facendo respirare lo spazio.

Le pareti diventano allora percorribili, come se fossero le escrescenze di un organismo, diverse dalla parete, dal fondale o dalla quinta tradizionale.

Un anno prima della rappresentazione di "Cuori Strappati", il gruppo realizzò "Gli insetti preferiscono le ortiche". Questo spettacolo segnò per la Gaia Scienza la maturazione verso una pratica spettacolare più complessa ed articolata.

Il lavoro degli anni precedenti aveva permesso al gruppo di costruire un repertorio contaminato, impuro, che risentiva ovviamente dell'influenza di numerosi campi ed attività artistiche. Si era infatti arrivati ad utilizzare, alla maniera della performance, spazi non teatrali, in un azzeramento totale del linguaggio e della ricerca in genere.

Questo era accaduto anche per "Gli insetti preferiscono le ortiche", che nonostante rappresenti un'ulteriore analisi rispetto agli spettacoli precedenti, creò notevoli difficoltà ad essere rappresentato al di fuori del Padiglione Borghese di Roma, il luogo in cui era nato. Diversamente con "Cuori Strappati" scegliere uno spazio scenico tradizionale, significa ricollegarsi ad una convenzione, la cui scelta per quanto emblematica nell'ambito di una ricerca teatrale, segnerà l'inizio di un ritorno a particolari procedure, e che si stanno verificando in questi ultimi tempi.

Lo studio dello spazio scenografico è stato in Cuori Strappati l'elemento fissato fin dall'inizio, in modo tale che le altre idee ruotassero attorno a questa superficie particolare creata dalle pareti mobili.

Il fondale non è solo sfondo ma deve essere funzionale: non bisogna far credere di essere in una piazza o in una strada, ma la parete serve per quello che è: diventa così praticabile in rapporto all'azione che si svolge al suo interno, diversa però da un semplice contenitore.

Tutto lo spettacolo diventa allora un organismo vivente dove le pareti sono i prolungamenti del corpo dell'attore, la sua escrescenza, sottili diaframmi, scenari mediterranei con tinte leggere. In questo caso l'unica citazione metropolitana è la passerella sul fondo che si riferisce alla metropolitana è la passerella sul fondo che si riferisce alla metropoli proprio per il materiale utilizzato. Ma secondo le testimonianze del gruppo il riferimento non è solo il cortile meridionale con urla e schiamazzi, ma anche il campiello veneziano, il suck arabo, l'interno del bar della Grecia, fino al silenzioso cortile anglosassone, in una commistione di elementi, dai quali è difficile dividere l'uno dall'altro.

Da un lavoro così costruito emerge la pratica più significativa e contraddittoria nella realizzazione di "Cuori Strappati".

Il gruppo la Gaia Scienza afferma infatti la mancanza di una qualsiasi idea di regia, sia individuale che collettiva: questo aspetto controverso e di difficile enunciazione, indispensabile finché si parli di spettacolo teatrale resta tuttavia il fondamento su cui si basa tutta la produzione sia degli anni passati che odierni del gruppo.

La figura del regista, secondo le loro affermazioni, viene sostituita dall'accumularsi graduale e continuo di situazioni che

vengono poi elaborate sulla base delle improvvisazioni precedenti.

Non c'è inoltre una messa in scena, perché questa esisterebbe soltanto se esistesse un testo o un materiale anche non verbale, come un testo di luci o di colori o di musiche. Forse a questa originalità stilistica si unisce la riconsiderazione di quei molteplici elementi che danno corpo all'unità dello spettacolo: passando per uno spazio scenico tradizionale, si è dovuti riflettere su quei procedimenti che portano alla sua realizzazione; non tanto la definizione di regia è importante, quanto la rifondazione di una organizzazione registica e di una particolare messa in scena. Il lavoro è infatti un continuo scambio di idee, dai deliri onirici e dalle mitologie personali, in un procedimento analitico che realizza all'inizio, una semplice accumulazione, poi diventando vero e proprio montaggio. La regia quindi si delinea come effettivo contributo di ciascun componente del gruppo nel corso del processo operativo dello spettacolo.

Non possiamo allora dividere gli oggetti, dalle scene, dai costumi, etc., in quanto tutti insieme concorrono alla realizzazione dello spettacolo come materiali specifici ed espressivi. Il lavoro su un oggetto o su di una situazione porta inevitabilmente ad un'altra, allo stesso modo delle libere associazioni mentali. Ad esempio da un erotismo evidente, ma non pesante, della scena delle poltrone si giunge a quello più ironico e grottesco dei maniaci dove la tematica comune viene sviluppata con l'apporto di diversi elementi, sfociando infine, in maniera completamente differenziata, nella temporalità enunciativa dello spettacolo.

Si rende così estremamente difficile una ricognizione all'indietro, di come si sia arrivati a montare quella determinata azione scenica all'interno dello spettacolo, o chi ne sia stato l'ideatore.

A questo proposito possiamo prendere come esempio la scena della chiave, di quale sia stata l'idea iniziale e come in seguito si sia sviluppata partendo dalle associazioni mentali e dal vissuto personale. L'oggetto nasce da un riferimento iniziale e diventa completamente decontestualizzato senza riuscire a diventare preponderante.

Dalle testimonianze del gruppo la scena dei due personaggi dondolanti uno sopra e l'altro sotto al ponte è stata una delle prime idee scaturite all'inizio del lavoro. Che cosa lega questa sequenza a quella della chiave, o meglio dei "maniaci con le chiavi tintinnanti" è una cosa che capiremo tra poco procedendo per gradi. Allora, a proposito della scena della passerella, vi era questo corpo sospeso, dondolante, come se fosse lo specchio o un'ombra del personaggio che stava in piedi sul ponte. Da questa scena si è passati a quella completamente separata delle poltrone. Doveva rappresentare un qualcosa di erotico, ma non di un erotismo evidente, pesante e così è nato il dialogo tra Alessandra Vanzi e Irene Grazioli che rappresentava una situazione erotica tra due donne. Poi c'erano le poltrone, il tavolo di marmo, le due donne che dialogano e si muovono in maniera speculare, ego e alter ego, per poi arrivare al combinare il tutto in una sequenza che funziona, e in un certo senso parla da sé. È un tipo di pratica labirintica che nasce da una idea, un'immagine, un ricordo o una visione, e solo alla fine del lavoro si conosce quello che si voleva realizzare. Ma la scena delle poltrone animate ha stimolato quella successiva, sempre legata all'erotismo, ma in questo caso più pesante, ossessiva, il riferimento della scena delle chiavi, è quello di un film di Hitchcock, intitolato "La finestra sul cortile". È la storia di un giornalista, James Stewart, che a causa della sua gamba ingessata è costretto a stare molte ore davanti alla finestra, immobile, osservando tutto ciò che accadeva nel cortile. Nello spettacolo infatti vi è questa idea dello sguardo sulla finestra per vedere ciò che accade, ed in questo caso arrivano dei maniaci con delle chiavi enormi, mentre le pareti si muovono a cuneo venendo avanti come due prospettive divergenti. L'idea della chiave è nata da esperienze vissute degli attori, da rumori di chiavi, che si odono negli ascensori di casa, amplificando situazioni reali, nevrosi personali. Ma le chiavi sono grandi perché nei primi film non esistendo lo zoom si costruivano oggetti giganteschi da mettere davanti alla cinepresa, proprio per dare questa idea dell'invadenza dell'oggetto.

Anche un simbolo come la chiave viene però considerato al pari degli altri oggetti e difficilmente si riesce a far predominare un materiale sull'altro pur avendo una valenza psicanalitica estremamente ampia. I contributi inoltre sono molteplici e diversissimi l'uno dall'altro perché come abbiamo già detto, dal cortile inglese si passa a quello mediterraneo senza tagli bruschi, ma il tutto viene troncato prima del suo esaurimento, prima cioè che lo spettatore si abitui alla sequenza che si svolge di fronte ai suoi occhi.

Anche il costume, tanto per citare un materiale caratteristico e significativo di questo spettacolo, partecipa con la stessa importanza degli altri elementi, sul quale è il caso di soffermarci dettagliatamente.

Il costume non è un semplice rivestimento del personaggio ma ha una sua carica di suggestione indipendentemente dall'attore che lo indossa.

In tutto lo spettacolo infatti il dato più sorprendente è l'antropomorfizzazione che gli attori utilizzando come procedimento sia per i costumi, ma anche per gli oggetti (che poi si rivelano anch'essi costumi), che per le scene.

Tutto sembra animarsi all'improvviso: da fessure sbucano teste, mani, corpi, e le pareti insieme ai costumi respirano aprendosi e chiudendosi, dilatandosi o stringendosi, o inaspettatamente scivolando verso il fondo scena, lasciando ai personaggi diverse possibilità, itinerari contorti nello spazio, per poi farli sparire, fagocitarli senza alcun preavviso, attraverso una fessura, una porta di cui, nel buio, non supponevamo l'esistenza.

Nella prima scena infatti Guidarello scompare su un telo che si alza all'improvviso: infilando un braccio ed una gamba ed infine la testa in questa enorme camicia che sembra voler restituire alla sequenza la possibilità della parte in maniera diversa. Non si tratta allora di lavorare da un lato o dall'altro del telo (per far emergere una sagoma o per coprire il fondo ad esempio) ma di utilizzare questo diaframma, che si agita e si muove già di per sé, in modo da essere attraverso, nel mezzo, indeciso tra l'entrare e l'uscire, muovendosi come una marionetta disarticolata.

Questo procedimento singolare si rivela anche nella scena delle rocce: le tre rocce infatti si animano a scatti al ritmo della musica del Madagascar e alzandosi assumono dimensioni umane: emerge allora dagli spigoli e dagli spuntoni, un braccio, una gamba, finché gli attori sempre a scatti si allontanano. Similmente nella quarta scena, quella dell'interno, che abbiamo già in parte descritto, Alessandra e Irene si siedono su delle poltrone a fiori ma in questo momento accade qualcosa d'imprevisto. Le poltrone infatti cominciano ad animarsi, cercando di ghermirle morbosamente: i braccioli diventano mani, il tavolino di marmo si muove lungo la parete, finché le due donne sono costrette ad alzarsi. A questo punto le due poltrone continuano a muoversi cercando di prendere, di afferrare, come se la loro carica vitale non si fosse ancora esaurita: vediamo quindi, che gli attori non interpretano ruoli quanto situazioni.

L'antropomorfizzazione è presente in ogni momento dello spettacolo, dove il surreale si rivela nei procedimenti – non tanto nell'oggetto decontestualizzato, ma nella situazione inaspettata, nella discontinuità della narrazione emergente in tutta la pièce.

Nello spazio avviene l'aggregazione e la dispersione, i personaggi sono infatti sempre tesi tra il perdersi e il trovarsi, tra l'avanzare e il retrocedere.

Un esempio tra tutti è la scena del muro, dove Marco Solari si tocca gli occhi e si accorge di essere cieco, mentre le pareti alle sue spalle si chiudono. Da una porta a destra esce allora Alessandra, scende le scale lentamente e va incontro a Marco: anche lei è cieca. Dietro le loro ombre li seguono, per poi tradirli. Entrambi si tendono una mano, i loro corpi sono tesi e alla fine si incontrano; ma ecco che spezzano la tensione di questa scena sarà il mostro a tre teste: la testa di Giorgio, Guidarello e Irene. Marco e Alessandra risalgono lungo la scala sulla parete, per poi scomparire dietro una delle tante porte.

Nessuna scena, nessun personaggio riesce così a fissarsi nella mente dello spettatore, perché se ad esempio, la scena dei ciechi è sospesa nella tensione che i due personaggi possano anche non incontrarsi e non fare lo stesso percorso deludendo l'aspettativa finale, nel momento successivo il mostro tricepite, che poi si smembra; è un mostro che sorride, che fa smorfie ed ogni faccia assume un'espressione diversa, particolare. Le tre facce del mostro che poi sono tre personaggi entrano dalla porta da cui si sono affacciati per poi tentare di riuscirne poco dopo. Ma il loro tentativo sarà vano perché la troveranno murata.

In questo momento nasce l'ironia, (anche nei confronti della quinta tradizionale) il gioco, nella contrapposizione degli elementi. Se da una parte i ciechi sono struggenti, il mostro è dissacratore, comico, in una opposizione sistematica che emerge continuamente nel corso dello spettacolo.

È proprio dalla opposizione che nascono le situazioni, che si costruiscono le sequenze che a sua volta genera il ludus, l'ironia.

Ma tra tutti i costumi non possiamo dimenticare quello di parole di Alessandra, composto da lunghe lamine di metallo che si agitano ad ogni movimento del corpo; i prolungamenti sempre di metallo del cappello di Marco; il vestito di vetri di Giorgio e ancora, il suo gessato, che girandosi lo fa cambiare di forma come se avesse una schiena piegata ed una grande pancia, ma è solo un profilo di cartone. Inoltre ne vorremo citare altri come quello di carne di Marco che, mentre scende la scaletta sulla sinistra, si apre, strappandosi lembi di pelle: è il suo personaggio, del lebbroso che alla vista della stessa carne continua il suo macabro rituale.

Si tratta dello stesso espediente del vestito di vetri sul quale in un completo da uomo, giacca e pantaloni, compare l'elemento sorprendente, diverso, che mette in allarme lo spettatore, perché non è solo straniamento, ma rivela inquietudine, sorpresa. Sarebbe del tutto inutile tentare di interpretare questi costumi che non sono altro che puro referente. Gli attori infatti non interpretano dei personaggi particolari, ma esprimono situazioni e assumono determinati umori descrivendo tipi umani, a volte reali, molto spesso fantasiosi, realizzando un procedimento metaforico.

Vediamo allora come i caratteri, i personaggi cambino continuamente: ad esempio nella scena dei ciechi Alessandra è la donna cieca che cerca Marco, ma dopo che il mostro scompare tra le pareti, rientra danzando facendo le moine per poi uscire nella scena successiva ad essere ghermita dalla poltrona, assumendo espressioni tra il compiacimento e il disagio, ed infine in un'altra scena ritorna con un abito d'oro danzando e agitando tra le mani foglie dorate. È un re Mida al femminile, leggero e seducente, luccicante su quelle parti scure, ama farsi guardare: infatti dal fondo arriva in primo piano vicino agli spettatori, per poi scomparire sempre danzando nel buio non senza avere prima toccato una parete che diverrà anch'essa d'oro.

Ma Alessandra sarà anche la donna che sfuggirà inseguita dai maniaci con le chiavi tintinnanti: qui la sua figura è veloce, agitata.

Potremmo dire che in scene successive gli attori impersonano dei caratteri diversi in uno sdoppiamento continuo. Così come ogni scena si differenzia dall'altra anche ogni personaggio è diverso con costumi, oggetti differenti, ma questo cambiamento che si verifica prima dell'esaurimento della carica di suggestione del personaggio, avviene non sulla scena, ma sempre dietro le pareti.

Se nella logica sembrerebbe inaccettabile intercambiare personaggi continuamente, qui lo sdoppiamento è continua trasgressione nei confronti di un testo, che è composto dalle scene, dalle musiche, dai materiali, dalle situazioni dove, come indicano gli stessi attori nel loro programma di sala, le parole non sono espresse, manifestate ma sono scritte sul corpo: questo è l'importante.

Nell'analisi che stiamo conducendo, anche la musica ha un ruolo determinante.

Infatti è la colonna sonora che raccorda una scena all'altra, scandisce le azioni, stacca le sequenze, e concorre ad unificare i vari momenti.

Titolo || Sulla sensibilità teatrale

Autore || Massimo De Querquis

Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

L'importanza del ruolo assunto dalla musica è da ascrivere alla particolare ricerca dei brani da inserire nella colonna sonora: l'interesse del gruppo si articola dalla musica etnica a quella folcloristica più commerciale, e di conseguenza di più ampia ricezione: dal rock alla musica sperimentale, in una commistione che sembra proprio rispecchiare i gusti e le preferenze di ogni componente del gruppo.

La colonna sonora dei Tuxedo Moon è basata su una assonanza tra lo scorrere del tempo e il ritmo, nel flusso parallelo di eventi e scansioni: la musica vive nel tempo che è quello delle azioni dello spettacolo, e tra musica e spettacolo c'è un'assoluta compenetrazione. Il plurilinguismo musicale dei Tuxedo Moon corrisponde a quell'universo a parte "troppo ricco" che fa di "Cuori Strappati" il punto di convergenza di interessi diversi e apporti.

Ciò che si interessa è tuttavia stabilire l'utilizzo della musica nel corso delle prove e la sua reale incidenza nella costruzione effettiva dello spettacolo. Infatti se il gruppo riconosce l'importanza della colonna sonora, quale elemento di coesione, che interagisce allo stesso livello degli specifici materiali espressivi in gioco, bisogna considerare altresì che la musica si sceglie a mano a mano che lo spettacolo si organizza, quasi parallelo e contemporaneo ai tempi, ai passaggi e alle azioni.

In ultima analisi la musica è considerata come ogni altro elemento, così come non si segue mai un gesto o un movimento come portante e privilegiato. Ci si preoccupa, casomai di spezzare o rompere continuamente il ritmo: ma la colonna sonora si segue solo in parte e non c'è mai immedesimazione.

Attraverso l'uso del computer la Gaia Scienza realizzò la scenografia, avendo immediatamente quell'idea di totalità dello spettacolo quando ancora lo spettacolo stesso non era stato montato.

Il suo uso potrebbe essere paragonato a quello che una volta veniva fatto con il modellino di legno, guadagnando tuttavia rispetto a questo antecedente in precisione e velocità di sintesi nella simultaneità delle immagini.

Potremmo quindi dire in definitiva che questo strumento ha sostituito simultaneamente il bozzetto, il modellino di legno, il plastico a favore di una velocità delle informazioni.

Lo spettacolo infatti è composto dalla mobilità di quattro pareti che danno diverse combinazioni spaziali, ognuna delle quali ha un nome. Sul computer con i cambiamenti di colore vengono indicate le combinazioni dando una sintesi dello spettacolo ancora prima del suo montaggio. Il computer non ha influenzato in alcun modo l'effettiva organizzazione dello spettacolo, ma serve per dare l'esatta struttura dello spettacolo, la sua divisione spazio temporale.

Le pareti sono sottili diaframmi, scenari immaginari al limite tra il villaggio mediterraneo, il suck arabo, con tinte color pastello arancione, giallo etc. dove le luci colorano ulteriormente queste pareti. Sono quindi dei pannelli-schermi le cui stesse luci assorbite o riflesse animano la scena che è tendenzialmente semplice, ma arricchita nel gioco utilizzato con cura del chiaroscuro, delle ombre, delle profondità.

Il computer allora non riproduce altro che lo spettacolo nella sua ossatura, spogliandolo dell'arricchimento e della carica degli attori.

Questa operazione nasce dalla consapevolezza di non voler inserire lo strumento tecnico, il computer nella scena, ma di utilizzarlo per i propri fini, come elemento indispensabile e significativo, per avere una visione totalizzante dello spettacolo ancora prima del suo montaggio.

Si tratta in ogni caso di una visione parziale, cioè solo del montaggio e degli spostamenti delle pareti che concorrono alla realizzazione delle otto azioni sceniche: la pioggia, la strada, il muro l'interno, il corridoio, i maniaci, il cortile, il bosco. Il lavoro della Gaia Scienza non è infatti sviluppato sulla superficie, e la velocità non è determinata dalla scansione delle immagini stesse, quanto dagli eventi, cioè dalla presenza dell'attore sulla scena. In questo caso lo spessore corporeo non è ridotto quindi a superficie luminosa, quanto ad una presenza vissuta sulla scena.

Più che perdita della grande narrazione, Cuori Strappati è negazione della sintassi; il fatto stesso che il lavoro del gruppo non procede mai sintatticamente ma paratatticamente, sulle associazioni di idee, indica che tutto si basa non su un discorso logico, bensì analogico: eventi parcellizzati, ritagliati nel continuum quotidiano, da frammenti di situazioni vissute, in una discontinuità narrativa, decontestualizzata, nella rottura della ragione referenziale.

Questo si rispecchia proprio nella velocità delle immagini pari alla comunicazione televisiva, ed il computer è servito per un lavoro preliminare di organizzazione di quella particolare messa in scena di cui parlavamo precedentemente.

Con questo strumento infatti si delinea il movimento delle quattro pareti che danno quelle diverse combinazioni spaziali dividendo a loro volta lo spettacolo in otto situazioni caratterizzate da altrettante azioni sceniche. Queste azioni si alternano creando proprio quella discontinuità narrativa, che si riscatta da una sua logicità.

I singoli anelli dello spettacolo postmoderno non si richiamano a vicenda e non si fanno sentire come un tutto unico.

Non esiste un calcolo compositivo, ma piuttosto una costellazione di punti che confluiscono in linee realizzate diversamente: abbiamo inoltre intervalli dalla lunghezza variabile, materiale spezzato in una disposizione caotica.

Il problema della comunicazione ci pone inevitabilmente di fronte ad una serie di questioni che non crediamo di poter risolvere con una semplice trattazione. Il nostro intento è quello di verificare all'interno dello spettacolo "Cuori Strappati" sia l'emittente multipla che il destinatario.

Comunicare qualcosa non è importante, non bisogna tentare di dare un significato ad ogni singolo passaggio, perché il montaggio delle azioni e dei materiali avviene in un modo difficile da definire. Capire perché in "Cuori Strappati" una parete è verde o perché accade quella determinata azione tra gli attori vestiti da rocce, o ancora, perché le poltrone afferrano

Titolo || Sulla sensibilità teatrale
Autore || Massimo De Querquis
Pubblicato || «Odradek i quaderni 1, omaggio a La Gaia Scienza», Roma, 1987
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 6 di 6
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

morbosamente le attrici, sarà molto difficile.

Forse ciò accade perché non c'è una messa in scena né una interpretazione, né un'idea che si realizza sulla scena, ma è la scena che in qualche modo parla da sé. Bisogna cercare non tanto di capire lo spettacolo, quanto di realizzare un riconoscimento con gli attori all'interno del lavoro, creando un distacco rispetto all'interpretazione.

Uno spettacolo di questo genere, inserito in un programma di abbonamenti, non può che portare alla crescita di un pubblico altrimenti assuefatto ad un teatro tradizionale di trama, di dialoghi, di entrate-uscite di catarsi, di svolgimento, di racconto.

La fruizione di "Cuori Strappati" rimane, tuttavia, una fruizione particolare perché tutto si brucia all'istante: ma il pubblico è ormai abituato a questo tipo di comunicazione, perché allo stesso livello dell'informazione multimediale e dei suoi canali.

Potremmo dire, allora, che "Cuori Strappati" rispecchia il suo tempo.

Nell'impossibilità di sunteggiare tutto lo spettacolo in una trascrizione che tenesse conto di ogni elemento, compresa la costruzione, le luci, gli stacchi, si è pensato di dividere ogni parte utilizzando notazioni diverse non verbali, cercando di non appiattare, come inevitabilmente accade con una semplice descrizione linguistica la specificità di "Cuori Strappati", nella compresenza di molteplici materiali espressivi.

Allora, si può analizzare Cuori Strappati attraverso una griglia di lettura capace di mantenere integre quelle notazioni multiple non verbali nell'ambito di una formalizzazione-modellizzazione. È risultato un modello rispondente a precise pertinenze, tuttavia valido solo e soltanto per questo particolare spettacolo, oltre ogni pericoloso tentativo di esaustività, di una trascrizione totalizzante.

In ogni caso, questa ipotesi di lavoro, pur limitata ad una analisi parziale è riportata nelle tavole successive.

ODRADEK

i quaderni

1

teatro ★

danza ★

musica ★

arti visive ★

omaggio a

LA GAIÀ SCIENZA

