

Titolo | Il Corpo Sottile: superare una tradizione che non c'è

Autore | Cristina Grazioli

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 1 di 5

Lingua | ITA

DOI |

## Il Corpo Sottile: superare una tradizione che non c'è

di Cristina Grazioli

### 1. Inventare linguaggi

Il confronto con l'universo del territorio poco praticato del Teatro d'Ombre avviene per Teatro Gioco Vita alla fine degli anni Settanta, in un momento in cui numerosi sono gli artisti e i gruppi che individuano in generi teatrali non fossilizzati e spesso considerati marginali (come Burattini, Marionette, Pupi, Ombre) strumenti potenzialmente dirompenti rispetto ai codici della tradizione. Nasce così un vitale e articolato movimento di reinvenzione di questi generi (entro cui si colloca, tra l'altro, la nuova definizione di "Teatro di Figura" che scalza le altre espressioni in voga, più legate alle forme della tradizione<sup>1</sup>).

Nel caso del Teatro d'Ombre però, a differenza di altri generi, ci si trova di fronte al singolare caso dell'urgenza di rinnovare una tradizione che non ha lasciato punti fermi di riferimento nel nostro paese, bensì solo labili tracce<sup>2</sup>. Si tratta quindi di inventare un nuovo codice, piuttosto che di reinventarlo, tuttavia senza prescindere da quei "miti" dei teatri d'ombre che circolano in Europa, soprattutto in Francia e in Germania, a partire almeno dalla fine del Settecento (*miti*, in quanto modelli più vagheggiati che realizzati).

Si capiscono così l'importanza e il peso del momento in cui gli artisti di Teatro Gioco Vita sembrano arrestarsi di fronte alla (probabilmente più facile) possibilità di recuperare forme di questo genere esistite un tempo e rimaste inesplorate, per volgersi invece alla ricerca di forme adeguate al contemporaneo, superando in un certo senso più che una tradizione, un vuoto di tradizione. È nel 1988, immediatamente dopo lo spettacolo dedicato ai *Préludes* di Debussy<sup>3</sup>, l'approdo a *Il Corpo Sottile. Rappresentazione per corpo e ombra*, dove si indagano nuove modalità di espressione, partendo dalla premessa fondamentale del confronto con il mezzo immateriale in quanto organicamente intessuto nello strumento corporeo del performer<sup>4</sup>.

Questo motivo è molto chiaro dalle dichiarazioni degli artisti:

«Abbiamo ereditato un'ombra muta, soggiogata, dominata, costretta a parlare una lingua non sua. Per liberarla da ogni costrizione rappresentativa, per farle parlare la sua lingua, per farle raccontare le sue storie è stato necessario rinunciare alla sagoma, strumento incolpevole di questo dominio, e ritornare al corpo dell'uomo ristabilendo in questo modo l'originale confronto tra Uomo e Ombra: tra l'Uomo e un suo Doppio»<sup>5</sup>.

E a proposito del serbatoio a cui attingere: «incominciammo a cercare intorno a noi tracce d'ombra. Le troviamo addentrando nei meandri del pensiero occidentale ma anche facendo tesoro dell'esperienza quotidiana del mondo o osservando le infinite declinazioni della nostra ombra. E fu proprio l'incontro con la nostra ombra corporea che ci diede, nello spazio sempre più buio del nostro laboratorio, la sintesi pratica di quello che faticosamente stavamo cercando»<sup>6</sup>.

Il regista Fabrizio Montecchi scrive anche come tale processo di azzeramento, «spesso frainteso per processo di costruzione», abbia trovato il suo gesto più radicale ne *Il Corpo Sottile*, dove è evidente la rottura del "canone" della tradizione. Il processo di scardinamento non aveva ancora intaccato il ruolo dell'Ombra, «pilastro portante fondamentale nella definizione del genere. [...] Ne *Il Corpo Sottile* l'Ombra abbandona ogni funzione narrativa per porsi su di un piano di pura espressività. [...] Chi ci domanda se abbiamo abbandonato la tecnica delle sagome per la tecnica dell'ombra corporea riconduce il tutto a mero espediente formale senza cogliere la complessità delle relazioni esistenti tra corpo, sagoma e ombra. Il nostro obiettivo è proprio quello di dare traduzione scenica a questo sistema di relazioni. Il nostro Teatro d'Ombre "possibile" nasce dal tentativo di rendere compresenti i vari linguaggi dell'Ombra»<sup>7</sup>.

L'artista prosegue sottolineando l'elemento dello spazio come condizione fondamentale nel determinare lo specifico di questo genere. La complessità dei linguaggi d'ombra non può essere contenuta nello spazio teatrale tramandato dalla tradizione.

«Per noi, con il gesto conclusivo dell'uomo che ne *Il Corpo Sottile* con violenza fa crollare i teli, il telo-schermo della

<sup>1</sup> Cfr. C. Grazioli, «*Une histoire d'amour*»: la rivista "Puck" e le intersezioni tra le arti. Un omaggio a Brunella Eruli, in S. Brunetti, N. Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Atti del convegno, Verona 22-23 novembre 2012, Carocci, Roma 2014, pp. 119-135.

<sup>2</sup> Nonostante l'Italia abbia probabilmente costituito un importante varco d'accesso per la conoscenza delle tradizioni orientali e mediorientali nel corso dei secoli. Ma quella del Teatro d'Ombre in Italia è una storia ancora tutta da costruire.

<sup>3</sup> Teatro Gioco Vita, *Préludes. Per musica, corpo e ombra*, musiche di Claude Debussy, 1988.

<sup>4</sup> Sulle modalità tecniche, poetiche e drammaturgiche della «scena proiettiva» del teatro d'ombre cfr. F. Montecchi, *Jenseits der Leinwand / Beyond the Screen*, Einhorn-Verlag, Schwäbisch Gmünd 2015.

<sup>5</sup> F. Montecchi, *Vagabondaggi in luoghi d'ombra. Appunti sparsi su Il Corpo Sottile e i suoi dintorni*, testo italiano inedito, pubblicato in spagnolo e inglese in «Malic. Revista de Marionetes», n. 2, 1991, pp. 24-27; poi in tedesco in «Schattentheater», n. 2, 1994, pp. 35-38. Ringrazio Fabrizio Montecchi e Teatro Gioco Vita per avere messo a disposizione i materiali che documentano la creazione dello spettacolo.

<sup>6</sup> F. Montecchi, *La ricerca paziente. Pensieri sparsi alla vigilia dei trent'anni*, in D. Maj, S. Rossi (a cura di), *Dodicimilacinquecentoventi giorni di Teatro di Gioco di Vita*, Mondadori Electa, Milano 2007, pp. 99-100.

<sup>7</sup> F. Montecchi, *Vagabondaggi in luoghi d'ombra. Appunti sparsi su Il Corpo Sottile e i suoi dintorni*, cit.

Titolo || Il Corpo Sottile: superare una tradizione che non c'è

Autore || Cristina Grazioli

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

tradizione occidentale è definitivamente crollato portando con sé un'idea di Teatro delle Ombre che non ci appartiene più. Da allora nessun nuovo schermo ha raccolto le nostre ombre. Esse stanno vagando libere nello spazio sospeso della nostra mente in attesa di prendere nuovamente forma in uno spazio dove l'ombra ritrovi la spazialità perduta»<sup>8</sup>.

## 2. Lo spirito della materia

Il titolo, con il suo implicito rinvio ad una direttrice di pensiero che non separa l'entità corporea da quella spirituale<sup>9</sup>, sposta l'accento dal mezzo impalpabile in sé alla relazione tra questo e la fisicità dei manipolatori. Il progetto mette in scena un confronto tra polarità, presentate in modo da innescare una serie potenzialmente infinita di contrapposizioni e incarnate da due figure che esordiscono con un gesto di spoliatura dalla tradizionale "divisa" in nero del manipolatore d'ombra. Lo spettacolo, tappa decisiva nel percorso della compagnia, ma più in generale nelle pratiche del Teatro d'Ombre (per la verità assai poco praticato), scaturisce, lo si è visto, dall'urgenza di mettere in discussione le consuete modalità del genere: una sorta di "corpo a corpo" con l'ombra, un confronto serrato con le fonti luminose trattate come fossero parti organiche, con esiti ora lirici ora inquietanti, così da far vacillare quello statuto di presenza "smaterializzata" ad essa tradizionalmente attribuita. Ne emerge la necessità di interrogarsi sulle diverse possibilità che si aprono quando si scardinano dalle certezze i presupposti formali, tecnici e drammaturgici che costituiscono un canone. Ciò che viene rivendicato dal punto di vista tecnico, una consistenza volumetrica e tridimensionale, "corporea" dell'ombra, mette in atto un confronto radicale con i mezzi specifici di tale genere (la luce, l'ombra, lo schermo), che, nell'interazione, dialogo e frizione con il corpo dei performer, divengono presenze drammaturgiche. La sperimentazione sulle tecniche e i materiali è dunque soggetto di drammaturgia.

I numerosi quaderni ed album di appunti e bozzetti che ne documentano la concezione<sup>10</sup>, sperimentazione e realizzazione, testimoniano come *Il Corpo Sottile* sia stata l'occasione per ipotizzare, verificare, scegliere e mettere a punto tutta una serie di possibilità "linguistiche" dell'ombra. Molte e interessanti le soluzioni che non sono poi confluite nello spettacolo, annotate sia in forma di ipotesi progettuali che nel concreto esito scenico, tramite disegni e bozzetti (e spesso riprese in creazioni successive, dall'idea di libri che divengono dispositivi luminosi utilizzati di lì a poco in *Orlando Furioso*, nel 1991, o il sistema di "affioramenti" delle sagome da fessure praticate nello schermo che ritroviamo nel recentissimo *Il Cavaliere inesistente*, del 2015).

D'altro canto le idee fondamentali che motivano e sostanziano lo spettacolo si delineano sin dalle prime ipotesi di lavoro (almeno dall'ottobre 1987): il motivo del buio contrapposto all'alternanza luce/ombra (e loro punto d'origine); la duplicità declinata nel senso di una serie di polarità, emblemi del rapporto dell'Umano con l'esistente; la leggerezza e la gravità come condizioni della nostra relazione con il mondo e l'aspirazione a spiccare il volo; la ricerca di identità e quello connesso della metamorfosi. Se tali temi possono apparire vaghi, la nota interessante è che ognuno di questi motivi è intessuto delle questioni che si pongono a livello tecnico – nell'ottica di una tecnica che fa tutt'uno con il codice linguistico – e che investono gli strumenti cardine del Teatro d'Ombre. Nei materiali di preparazione dello spettacolo ricorre l'urgenza di far coincidere in modo preciso e motivato soluzioni tecniche e drammaturgia. Il lavoro si pone quindi consapevolmente come tema lo stesso "Teatro d'Ombre" e la necessità di fondarne nuovi codici drammaturgici (in un appunto leggiamo: «trovare un sostantivo che svolga e sostituisca la voce "spettacolo d'ombra"»<sup>11</sup>).

In questo senso si annota, tra l'altro, l'intenzione di comunicare l'ombra come "frontiera", accettando la drammaticità della frontiera: «tra l'essere radicati e l'essere sradicati, spaesati in continuo movimento dinamico»<sup>12</sup>. Paolo Valli in un foglio di appunti pone l'accento sulla necessità di confrontarsi con l'incertezza: «si avverte la tensione che genera un sistema imperfetto»<sup>13</sup>; questa fruttuosa imperfezione è quella creata dall'universo dell'Ombra, sempre pronta a sovvertire le certezze della Luce.

L'impianto della scena traduce la contrapposizione terra/cielo: una pedana inclinata poggiata sul piano scenico e un sostegno a croce nella parte superiore (nelle numerose recensioni tedesche ricorre l'aggettivo "himmelstürmende", letteralmente "con impeto verso il cielo": uno spettacolo dallo slancio romantico-idealista). Una struttura in tubolari di metallo consente allo spazio di configurarsi ma anche di modificarsi continuamente; «i giunti di collegamenti legano l'alto con il Basso e le strutture di sostegno [...]. Il praticabile deve essere sfalsato rispetto alla struttura di metallo che a sua volta è sfalsata rispetto alla croce del cielo»<sup>14</sup>. Semplici teli in tessuto andranno a delimitare o a sfondare i perimetri del luogo scenico, fungendo contemporaneamente da schermi di proiezione. Sono solo pochi esempi della volontà di rendere la struttura duttile, con scarti che consentono un incessante mutamento del dispositivo, dunque degli effetti di luce e d'ombra.

<sup>8</sup> Ivi.

<sup>9</sup> Su questo complesso tema cfr. T. Griffero, *Il corpo spirituale. Ontologie sottili da Paolo di Tarso a Christoph Friedrich Oetinger*, Mimesis, Milano 2006.

<sup>10</sup> Le prime idee dello spettacolo risalgono all'ottobre 1987.

<sup>11</sup> Foglio di appunti, Piacenza, Teatro Gioco Vita, Archivio della compagnia, raccoglitore "Il Corpo Sottile".

<sup>12</sup> Appunti di Fabrizio Montecchi, Album ottobre 1987-gennaio 1988, Archivio privato dell'artista.

<sup>13</sup> P. Valli, Foglio dattiloscritto, Piacenza, Teatro Gioco Vita, Archivio della compagnia, raccoglitore "Il Corpo Sottile".

<sup>14</sup> Appunti di Fabrizio Montecchi, Album maggio-ottobre 1988, Archivio privato dell'artista.

Titolo || Il Corpo Sottile: superare una tradizione che non c'è

Autore || Cristina Grazioli

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Nella stessa ottica qualsiasi materiale in scena è parte integrante del dispositivo: i teli, in continuo spostamento grazie a corde che gli stessi performer azionano; le fonti luminose; i corpi e anche i costumi (magliette che sollevate o distanziate dal corpo diventano anch'esse schermi di proiezione). Tutto lo spazio fisico della scena entra in gioco, consentendo variabili potenzialmente infinite sulla base delle infinite possibili combinazioni tra gli elementi del dispositivo (cioè in base alle loro relazioni nello spazio). Annota il regista che lo schermo è «sudario, lenzuolo, ventre materno, memoria, parete, vestito della morte, casa, davanti, dietro, altrove, limite, pelle, frontiera, capanna, telo per le ombre, spazio delle metamorfosi»<sup>15</sup>.

Una delle idee di partenza è quella della molteplicità di figure incarnate dai performer (molteplicità che corrisponde alla inafferrabilità dell'ombra, ma anche alla sua capacità di "dare forma"), in virtù di una scansione bipolare (le due figure possono essere l'una il doppio dell'altra oppure un unico personaggio che rimette continuamente in gioco aspetti diversi del proprio Io)<sup>16</sup>: in un quaderno di lavoro si legge un "doppio" elenco di categorie: Uomo-Luce, Uomo-Angelo, Uomo-Uccello, Uomo-Farfalla vs Uomo-Pelle, Uomo-Dolore, Uomo-Uomo, Uomo che tenta il volo e fallisce, e così via<sup>17</sup>. Da queste si giungerà ad una rosa più ristretta di figure, ognuna tradotta in una soluzione scenica specifica legata ad una altrettanto specifica modalità di creazione dell'ombra (dunque secondo rapporti sempre diversi tra fonti, corpi, materiali, schermi). Le due figure sono «Due modi di essere rispetto all'esprimere», «uno più raziocinante, lucido, dal pensiero strutturato e organizzato in figure», dalla capacità analitica, colui che sa. «L'altro un modo di essere più sensitivo, emozionale, esuberante, caldo, spontaneo»<sup>18</sup>.

Tali differenze sono l'espressione del loro rapporto con la luce: «La luce media il proprio personale rapporto con il mondo: per uno è un modo per fare luce sul mondo, per l'altro è il modo per fare luce su se stessi. Per uno è lo strumento per "conoscere" in senso analitico il mondo per l'altro è lo strumento del proprio sentire. Caldo/Freddo silenzio/rumore. [...] Rispetto a questo schema di base esistono tanti *Corpi sottili* quante sono le persone che guardano questo spettacolo. [...] Il piano di proiezione è il piano in cui proiettare se stessi e il proprio rapporto con il mondo»<sup>19</sup>.

I due personaggi sono concepiti come figure archetipiche (sintetizzando le precedenti connotazioni: un Uomo dalle caratteristiche aeree e volatili e un Uomo che fallisce il volo<sup>20</sup>), nelle quali si addensano, metaforicamente e concretamente, la luce e l'ombra in molteplici relazioni. *Figura* centrale dello spettacolo è la metamorfosi; la luce è insieme materia e suo superamento, strumento della sfida alla ricerca di un corpo con valenze spirituali. Così la struttura dello spettacolo si delinea come scandita «dalla prima luce di scena alla scoperta della lampadina, alla scoperta dell'ombra, al lavoro sull'ombra, alla possibilità di raccontare, alla Metamorfosi»<sup>21</sup>.

L'Uomo leggero (Roberto Neulichedl) e l'Uomo pesante (Paolo Valli) danno (e "tolgono") corpo a due modalità di porsi in relazione all'ombra (o alla luce). L'uomo Leggero trova un equilibrio con la luce, riesce ad assorbirla e a metamorfosarsi in Uomo-Uccello: questa dimensione volatile è resa possibile dalla traduzione nei mezzi della scena: il gioco fluido delle ombre sugli schermi fluttuanti. Per l'Uomo Pesante l'Ombra è la parte inquietante e in agguato, che produce esiti grotteschi (concretamente un'ombra più "solida", più definita nei contorni e dal dinamismo meno impalpabile).

### 3. Una voce rimasta nel buio

In diversi passi degli appunti di lavoro ricorre l'ipotesi di una voce dal buio, anzi «una voce che chiama il buio»; quest'idea viene abbandonata, a favore di una partitura sonora tutta musicale. Ma è interessante vederne le implicazioni.

La luce scaturisce dal buio come la voce scaturisce dal buio (e non tanto dal silenzio). Questo elemento è legato alla necessità di porsi all'origine di tutte le possibili narrazioni. Di tornare indietro, ad un "grado zero della scrittura" che qui è grado zero della visione; o della rappresentazione.

L'idea di questa voce sembra venire abbandonata dagli ideatori quando ci si fa consapevoli dell'influenza esercitata in questo senso da un testo di Beckett, *Company*<sup>22</sup>. I motivi di questo testo, e soprattutto la forma che assumono, rimangono tuttavia centrali per lo spettacolo. Il testo di Beckett infatti è attraversato dal motivo della "gravità" come condizione esistenziale. Tra i disegni di studi preparatori per *Il Corpo Sottile* compare inoltre l'idea di un albero, motivo ricorrente nei testi di Beckett, rispetto al quale i personaggi si pongono in relazione significativa (come fosse l'unico loro riferimento rimasto sulla terra).

<sup>15</sup> F. Montecchi, *Vagabondaggi in luoghi d'ombra. Appunti sparsi su Il Corpo Sottile e i suoi dintorni*, cit.

<sup>16</sup> In un primo momento i personaggi dovevano essere tre. Da un quaderno di Pucci Piazza; Piacenza, Teatro Gioco Vita, Archivio della compagnia, raccoglitore "Il Corpo Sottile".

<sup>17</sup> Ivi.

<sup>18</sup> Appunti di Fabrizio Montecchi, Album maggio-ottobre 1988, Archivio privato dell'artista.

<sup>19</sup> Ivi.

<sup>20</sup> Da un quaderno di lavoro dell'Archivio Teatro Gioco Vita, raccoglitore "Il Corpo Sottile".

<sup>21</sup> Appunti di Fabrizio Montecchi, Album maggio-ottobre 1988, Archivio privato dell'artista.

<sup>22</sup> Nei *Materiali di contesto* in questo Focus abbiamo inserito alcuni estratti dal testo di Beckett, significativi rispetto ai motivi che muovono lo spettacolo. Altri riferimenti annotati negli appunti sono *La linea d'ombra* di Conrad, alcune citazioni da testi di Elias Canetti.

Titolo | Il Corpo Sottile: superare una tradizione che non c'è

Autore | Cristina Grazioli

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 4 di 5

Lingua | ITA

DOI |

Ma soprattutto è evidente la concezione della luce e del buio come “figure”, essi stessi personaggi. Nel gioco paradossale di Beckett, il buio è la “compagnia” della voce solitaria che risuona. In alcune recensioni tedesche i critici colgono la condizione di “attori” delle fonti luminose («Glühlampen als Akteure»<sup>23</sup>).

Come scrive Roberto Mussapi (in un testo che fa parte dei materiali di lavoro di Fabrizio Montecchi), l'identificazione di luce e voce in *Company* è assoluta<sup>24</sup>. Le tenebre e l'oscurità sono infrante dall'“apparizione” della voce. Essa si separa dal personaggio (è un passo sottolineato dal regista de *Il Corpo sottile*), illumina l'oscurità in cui giace; «ogni storia [...] è entrata nel grande canto o poema della voce esterna, in cui non a caso l'uomo riverso si riconosce e non si riconosce. [...] La separazione si compie definitivamente e con essa tramonta l'età del pensiero e dell'attesa, il naufragio è già compiuto prima che tutto cominci, la storia inizia su questa zattera all'improvviso illuminata da una luce che si muove come il mare: solo su questo mare denso e trasparente, schiacciato dal cielo, dal suo buio e dalla sua luce, il naufrago rivive in una voce nuova una storia che è stata anche sua ma non solo e non sola, senza tensioni e nostalgie di ritorni, la rivive in ascolto»<sup>25</sup>. Riconosciamo in questo passo una possibile fonte d'ispirazione per lo spettacolo. Una zattera è la pedana sulla quale l'Uomo-Leggero e l'Uomo-Pesante dello spettacolo mettono alla prova la loro relazione con il mondo. Vele e alberi sono i teli e l'essenziale struttura scenica.

La figura beckettiana immagina tutte le possibili posizioni del suo corpo, che sono posizioni rispetto al buio, la “compagnia”<sup>26</sup>.

Inoltre negli studi preparatori per *Il Corpo Sottile* fino ad un certo momento sono previsti tre registratori, come presenze sceniche, in diversi punti dello spazio scenico; anche qui il riferimento corre a Beckett.

Negli appunti per *Il Corpo Sottile*, si legge che «la voce riaffiora dalla notte nella luce. Riprende forma. Riparla della storia, come la racconteremo, noi»<sup>27</sup>. Ma “questa” storia non viene “raccontata”. Potremmo forse dire che *Il Corpo Sottile* pone le condizioni per tutte le “storie” che verranno raccontate da Teatro Gioco Vita negli spettacoli successivi: «questa storia nasce da una voce / una voce registrata che chiama il buio. / Chiama il buio come incominciamento delle storie / Della prima storia. / La nostra storia»<sup>28</sup>.

In questo senso leggiamo anche le dichiarazioni degli artisti riportate nel testo di presentazione, dove ci si riferisce all'assenza di parola e la si giustifica: «Il linguaggio dell'Ombra, [...] linguaggio a suo modo molto ricco ma non ancora completo, è in *Il corpo sottile* metafora di un elemento assente, la parola»<sup>29</sup>. Potremmo anche pensare che il motivo dell'ascolto inizialmente concepito si traduca in “visione” (tra l'altro, un momento della sequenza prevede l'azione di «ascoltare la lampada»<sup>30</sup>).

#### 4. Il corpo sottile nel percorso di Teatro Gioco Vita

Il percorso successivo di Teatro Gioco Vita, da *Orlando Furioso* nel 1991<sup>31</sup>, non prescindere dalle acquisizioni e dalle riflessioni messe in atto in questo momento di radicale ripensamento delle tecniche (e della concezione) dell'ombra. Nel 2004, contemporaneamente alla ripresa de *L'Uccello di Fuoco*, del 1994, la compagnia crea *Per corpi e ombre*, senz'altro debitore all'esperienza del 1988. Ma si pensi anche ad *Orfeo ed Euridice*, del 1998, dove la sapienza nell'orchestrare le relazioni visive e spaziali tra corpi dei danzatori e ombre, tra volumetrie della luce e immagini, fa tutt'uno con la drammaturgia (fondata sull'accostamento delle più note declinazioni del mito, da Monteverdi a Stravinskij, attraverso Glück e Haydn).

Allo stesso modo è importante ricordare lo spettacolo immediatamente precedente, *Préludes* di Debussy. Se con *Il Corpo Sottile* si tratta di inventare una drammaturgia d'ombre (non necessariamente verbale) senza riferimenti di partenza, nei *Préludes* la drammaturgia era data dall'opera di Debussy.

Così come questa tappa sembra in un certo senso preparata da *La Boîte à Joujoux*, spettacolo prodotto dal Teatro Alla Scala, presentato al Teatro Litta di Milano; l'occasione segna anche l'incontro con Tam Teatromusica<sup>32</sup>. Come riconosce Montecchi, lo sguardo ne esce mutato. Certo non nel senso di una convergenza di forme e poetica (le cui premesse partono da presupposti molto diversi), bensì nella direzione di una necessaria interrogazione circa le molteplici possibilità di un genere da reinventare, nel senso sopra visto. E lo stesso regista con sguardo retrospettivo non riconosce allo spettacolo il valore di uno spettacolo compiuto, ma di una (necessaria) fase di sperimentazione.

<sup>23</sup> S. Liesler, *Der befreite Schatten*, in «Nürnberger Nachrichten», [1989].

<sup>24</sup> R. Mussapi, *Prefazione* in S. Beckett, *Compagnia. Worstward ho*, Jaka Book, Milano 1986, pp. 9-23 : 15.

<sup>25</sup> Ivi, p. 18.

<sup>26</sup> Cfr. S. Beckett, *Compagnia. Worstward ho*, cit., p. 40.

<sup>27</sup> Appunti di Fabrizio Montecchi, Album ottobre 1987-gennaio 1988, Archivio privato dell'artista.

<sup>28</sup> Appunti di Fabrizio Montecchi, Album maggio-ottobre 1988, Archivio privato dell'artista.

<sup>29</sup> Teatro Gioco Vita, *Il Corpo Sottile* (Programma), Piacenza, Teatro Gioco Vita, Archivio della compagnia.

<sup>30</sup> F. Montecchi, Album maggio-ottobre 1988, Archivio privato dell'artista.

<sup>31</sup> Dove tra l'altro confluiscono alcune soluzioni sperimentate nel corso degli studi per *Il Corpo Sottile*, come i libri-luce. Già in *Pescetopococodrillo*, del 1985, uno degli spettacoli più fortunati della compagnia, si agisce davanti allo schermo.

<sup>32</sup> La compagnia presentava allora *Childrens Corner*: cfr. [http://archivio.tamteatromusica.it/archivio\\_v6\\_children.htm#](http://archivio.tamteatromusica.it/archivio_v6_children.htm#).

Titolo || Il Corpo Sottile: superare una tradizione che non c'è

Autore || Cristina Grazioli

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Rispetto alla poetica di Teatro Gioco Vita, prima e dopo *Il Corpo Sottile*, ci preme sottolineare un ultimo punto, quello della attenta considerazione degli spettatori ai quali si rivolgono gli artisti. Tra i numerosi materiali interessanti che documentano la creazione e le intenzioni di questo progetto (come si è sottolineato più volte, un progetto che è una sorta di interrogazione sul proprio operare in forma di spettacolo), è degno di nota il programma approntato per l'occasione. Un foglio di sala di dimensioni inusitate che va ben oltre la semplice presentazione.

Dopo l'enunciazione dei motivi centrali attorno ai quali si è svolto il lavoro, un testo è rivolto ai ragazzi delle scuole che lo avrebbero visto: si chiede loro (ma implicitamente ad operatori ed insegnanti) di cogliere in questo spettacolo l'occasione per un confronto, di non consumare il prodotto finito, ma di farne un luogo di riflessione e di dialogo. Si auspicano incontri preliminari, ma anche successivi alla visione de *Il Corpo Sottile*. Si invita a riflettere sui temi del sogno, della paura, del doppio, chiedendo che gli artisti possano incontrare i ragazzi nelle loro aule, nei giorni precedenti la rappresentazione<sup>33</sup>.

Possiamo leggere in tale contesto una recensione di Renato Palazzi, dove il critico annovera Teatro Gioco Vita alla «seconda generazione del “nuovo teatro”, alimentata dal fantastico incontro con il mondo infantile» (insieme a Teatro Settimo, Teatro delle Briciole, Tam Teatromusica). Palazzi sottolinea come «giunto ad un grado di sapienza tecnica nel proprio campo quale pochi teatranti italiani potrebbero vantare», Teatro Gioco Vita ha scelto di avventurarsi in zone più oscure e rischiose: «è affascinante vedere degli artisti che a metà del viaggio decidono di ripartire dall'inizio»<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Teatro Gioco Vita, *Il Corpo Sottile* (Programma), Piacenza, Teatro Gioco Vita, Archivio della compagnia.

<sup>34</sup> R. Palazzi, *Il teatro delle ombre è il gioco della vita*, in «Il Sole 24 Ore», 21 maggio 1989.