

Titolo || Muoversi fra i linguaggi

Autore || Paolo Rosa

Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

## Muoversi fra i linguaggi

di Paolo Rosa

### *Le origini*

L'aspetto performativo della nostra ricerca, parte da lontano. Inizia dagli esperimenti degli anni settanta, precedenti allo Studio Azzurro: le feste "improvvisate", le occupazioni temporanee di luoghi, le ricostruzioni ambientali e "criminali", gli happening cinematografici che abbiamo potuto realizzare in un momento storico in cui l'idealità politica tentava di accompagnarsi con la poesia. Erano anni d'entusiasmi trasgressivi e partecipativi, di fronte a cui gli argini traballanti delle discipline artistiche classiche sembravano crollare, lasciando fluire il magma comunicativo dei media di potere. In quel periodo, nell'esperienza del Laboratorio di Comunicazione Militante<sup>1</sup>, prende consistenza la presenza consapevole del corpo e del gesto, quella dell'azione e dello spazio urbano. Ma prende forma anche l'idea di un "pubblico", fatto di persone capaci di esprimersi, che hanno emozioni e storie da raccontare, non solo da ascoltare. Nel corso di quegli anni matura una libertà di movimento tra linguaggi che richiama la vitalità delle prime avanguardie del '900. È una libertà ancorata ad un senso sociale, ad un impegno, che poco hanno a che vedere con i "liberismi" degli anni successivi. Così come la voglia dell'agire collettivo non si era ancora trasformata nell'edonismo individualista dei decenni a seguire. L'altra radice, di uno Studio Azzurro<sup>2</sup> che ormai eravamo sul punto di costituire, stava nell'esperienza fotografica del set. Curiosamente performativa anch'essa. Il teatro di posa dove agivano i nostri amici fotografi, sembrava lo stage di una rappresentazione drammatica. La costruzione accuratissima dell'ambiente, il rito delle lunghe sedute fotografiche dove lo scatto in realtà era la sovrapposizione di molteplici piccole azioni in successione, con pose differenziate e gesti mirati a produrre un'unica immagine, nello spazio e nel tempo di una lastra 13x18.

Comunque sia il teatro, all'inizio, anche se non era propriamente nei nostri pensieri, stava però nei fatti. Così sin dall'esordio di Studio Azzurro, formatosi nei primi anni '80 dalla congiunzione di queste due anime, l'immagine del corpo, la sua azione nell'ambiente e la presenza attiva degli spettatori divengono protagonisti immancabili di quelle "videoambientazioni" che ci siamo a forza ritagliate come nostro campo d'azione tra le arti e le nuove tecniche.

La componente drammaturgica in questi primi lavori è minimale, ripetitiva, quasi astratta. Spesso mutuata da una ragione sportiva: uno che nuota, uno che pedala, uno che corre. Uno che corre e cade, anzi "lascia cadere il corpo e aspetta inutilmente il rumore provocato dall'urto" come sottolineavamo in una nostra vecchia installazione. Infatti, benché imprigionato dai monitor, il rapporto del corpo con lo spazio è di tipo teatrale. La sua azione si estende da un televisore all'altro e dagli schermi sconfinava all'ambiente circostante. Gioca con lo spettatore, lo illude, lo provoca, sfugge, si dissolve.

Ma prima di metter piede al primo vero palcoscenico c'è da aggiungere un altro fattore. Negli anni settanta e in tutto il decennio successivo il teatro, quello vero, esprime un livello di eccellenza che non ci è stato indifferente. Compagnie come Gaia Scienza, Magazzini Criminali, Falso Movimento formano l'idea di una nuova teatralità, aperta ai linguaggi coreografici, attenta alle nuove tecniche. Li osserviamo da lontano, come compagni di viaggio, ma via via il nostro rapporto diviene più intenso e ravvicinato.

Non è un caso infatti se, nel 1984, nel momento in cui dobbiamo girare il film *L'osservatorio nucleare del Sig. Nanof*, cerchiamo l'interprete proprio in quel mondo (cosa che si ripeterà anni dopo per *Il Mnemonista*<sup>3</sup> con Sandro Lombardi). Nell'esperienza del set, tra noi e Giorgio Barberio Corsetti si condensa una stima profonda, ma anche una curiosità reciproca che porta a rinnovare la nostra collaborazione in occasione della videoambientazione *Vedute - quel tale non sta mai fermo*, e poi finalmente, sul primo palcoscenico con *Prologo a diario segreto contraffatto*. Questa relazione è paradigma di un travaso disciplinare tipico di quegli anni '80, espressione di una volontà di nutrimento reciproco delle arti di fronte all'orizzonte tecnologico sempre più impetuoso, meraviglioso e inquietante.

### *Drammaturgia della doppia scena*

Il nuovo campo di ricerca c'impone di precisare alcuni punti di partenza. Le prime intenzioni più chiaramente individuate sono che i monitor, allora unici interpreti dei linguaggi di punta prima dell'avvento delle videoproiezioni intorno alla metà degli anni '90, devono avere una funzione drammaturgica propria: "muoversi nello spazio della scena come "attori", esprimersi come un corpo animato; poter confrontare la loro essenza iperreale con la fisicità del personaggio che recita e reagire istantaneamente all'imprevisto o al dialogo imposto dalla scrittura. Inoltre devono avere la possibilità, allargando o moltiplicando gli schermi, di creare pareti, fessure, sfondamenti, di prolungare i limiti spaziali travalicando la modalità di rappresentazione prospettica per evocare dimensioni originali e imprevedibili; e poi, con la loro presenza luminosa che viola il buio della scena, i video devono rendere trasparente il pensiero e dare forma all'invisibile, richiamare la memoria e

---

<sup>1</sup> Tutti e tre i componenti dello Studio Azzurro, Fabio Cirifino, Leonardo Sangiorgi e Paolo Rosa, hanno partecipato a diverso titolo in questa esperienza che si è sviluppata tra l'inizio del 1976 e la fine del 1978. cfr. Angela Madesani (a cura di), *Armamentari d'arte e comunicazione - l'esperienza del laboratorio di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, Dalai editore, Milano, 2012.

<sup>2</sup> Studio Azzurro fotografia era un gruppo di fotografi, al cui interno operava Fabio Cirifino, che ospitò Leonardo Sangiorgi e Paolo Rosa, formando così, con lo stesso nome, il primo nucleo di Studio Azzurro, film e video.

<sup>3</sup> *Il Mnemonista*, film 2000, interpreti: Sandro Lombardi, Sonia Bergamasco, Roberto Herlitzka.

Titolo || Muoversi fra i linguaggi

Autore || Paolo Rosa

Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

*alludere al futuro trascinandoci attraverso il tempo*<sup>4</sup>.

Il dispositivo che poteva mettere in moto tutte queste intenzioni era la costruzione di una doppia scena. Una parte visibile agli spettatori ed una parte occultata. Nella scena visibile - una scatola nera praticamente priva di elementi scenografici - erano installati i monitor e i meccanismi che servivano a muoverli fisicamente (i carrelli, i binari, i pendoli di *Prologo*; i carrelli, i bilancieri di *La camera astratta*); nella scena nascosta al pubblico erano installate le numerose telecamere che inquadravano come tasselli di un mosaico uno spazio praticabile e la regia dove si governava la diretta che collegava telecamere a monitor. “*Gli attori devono entrare e uscire da questi due spazi, praticare il palcoscenico grande del teatro e subito dopo quello minuscolo ma infinito dell’occhio della telecamera; devono con il proprio movimento, la propria espressività, divenire l’elemento dinamico che rimescola la diversa natura delle due scene*”<sup>5</sup>.

### *Il buio e il tatto*

Le esperienze del teatro della doppia scena e delle riprese in tempo reale, vale a dire i tre spettacoli con Barberio Corsetti, intrecciate alla nostra ricerca sui videoambienti, ci introducono ad una ribalta internazionale che, ad esempio per *La camera astratta*, parte da Roma (1985), passa a Kassel – Documenta VIII (1987), poi Milano, Parigi, Berlino, Vienna, S.Pietroburgo e arriva sino a Tokio (1990). Ci aiutano cioè a dare un respiro più ampio al nostro lavoro e a confrontarlo con uno scenario in forte movimento riguardo l’impiego di linguaggi delle nuove tecnologie. Lasciando anche le nostre tracce, naturalmente.

Ma l’impatto con uno scenario globale ci induce a marcare ancor di più i tratti di una identità propria e a rilanciare la nostra poetica in un senso inverso alla spettacolarità corrente. C’era bisogno di qualcosa di sottrattivo dopo ormai dieci anni di produzione di immagini, sequenze, narrazioni. Dopo l’accendersi, attorno a noi, di un universo d’informazioni audiovisive, di flussi inarrestabili e lucenti, di caroselli, di figure virtuali. C’era il bisogno di chiudere per un poco di tempo gli occhi. Di liberarsi nel buio di un’assenza, di restituire qualcosa all’invisibile.

Non poteva sfuggire dunque alla nostra attenzione un passo di un breve poema di Ghiannis Ritsos, dedicato al buio, alla negazione rigeneratrice. Un custode delle vestigia di Delfi, stanco per il mostrare e il camminare infinito, rabbioso per gli sguardi spersi e distratti dei visitatori, auspica: “*immagino che dentro alle macchine fotografiche dei turisti si oscurino all’improvviso tutte le lastre, che non rimanga che un immobile nero*”. Nasce da lì uno studio teatrale per suono, voce, video e buio dove Moni Ovadia, su una scena completamente oscurata, vaga inseguito dagli occhi all’infrarosso di due telecamere e recita autorevolmente “*come sono belle le statue...*” accarezzando le numerose suppellettili archeologiche che si addensano nel palcoscenico, di fronte a spettatori che con la vista negata cercano nei suoni dell’oscurità di ricostruire la scena, protendendo i propri sensi nell’esperienza del buio. Il testo di Ritsos fa da catalizzatore a questa alchimia, propone e impone un’attenzione alle sensibilità, all’immaginazione profonda e sinestetica, dove la tattilità, in particolare, si affaccia come una necessaria integrazione.

Fu questo esperimento teatrale infatti ad avviare un nuovo corso di installazioni come *Visit to Pompei, Il giardino delle cose*, che evidenziano i gesti della mano, il curare, plasmare, trasmettere il proprio calore, alludere sensualmente. Lì prende il via quello che immediatamente a seguire diverrà il nostro periodo interattivo, dove il tatto entra a pieno titolo a far parte della tavolozza delle sensibilità.

Il campo d’interesse che si manifesta, non è più quello visivo, n’è audiovisivo, ma un territorio nuovo, ancora indefinibile, dove si mescolano discipline e vengono istituiti nuovi formati, integrati dai linguaggi delle tecnologie.

### *Il suono e la musica*

Richiede a questo punto una breve riflessione l’accostamento tra il nostro teatro e la musica. Sino al lavoro precedente a quello appena descritto, *Delfi*, il rapporto con la musica e i suoni più in generale era maturato principalmente nelle esperienze con Piero Milesi, a cui aggiungere quelle iniziali, più anglosassoni e legate alle installazioni: l’ambient music di Brian Eno, il minimalismo di Philip Glass, Steve Reich, Michael Nyman e Peter Gordon, quest’ultimo per la collaborazione ne *Il nuotatore – va troppo spesso ad Heidelberg*, oltre che il fertile incontro con Daniel Bachalov per il trittico insieme a Barberio Corsetti e ad Alfredo Lacoze glias per *Ultima forma di libertà, il silenzio*. Ma è Piero l’anima di questo primo periodo. Lo straordinario lavoro compiuto per il film *L’osservatorio nucleare del sig. Nanof*, marca le atmosfere narrative, i percorsi sonori di numerose altre opere e video, le installazioni *Vedute, Rilievo, Traiettorie celesti*, la performance di *Primo Scavo* e il corto *La variabile Felsen*, oltre gli spettacoli *La camera astratta* e *Delfi*. Milesi entra nei meandri psichici di Nanof come nei turbamenti di Felsen e nelle rabbie esauste del custode di Ritsos, con l’efficacia che ritroveremo più tardi anche nei suoi arrangiamenti per Fabrizio De Andrè, attraverso la mostra interattiva che abbiamo dedicato a questo autore.

La musica in questi lavori assume un ruolo drammaturgico, sostituisce le parole, pilota la narrazione (*Nanof*), genera habitat sonori allusivi. Spesso è costruita insieme all’evoluzione dello spettacolo, penso ai suoni fisiologici de *La camera astratta*, o si accordano all’impianto visivo e drammaturgico, oppure nascono dal suono delle stesse cose rappresentate (*Il giardino delle cose*).

L’incontro con il compositore Giorgio Battistelli, poco prima degli anni ‘90, propone un altro tipo di sfida. Il suo metodo di lavoro riabilita il campo disciplinare, la musica è scritta a priori, determina lo svolgimento narrativo e spesso ci resta oscura

<sup>4</sup> cfr. Studio Azzurro, *Percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di Valentina Valentini, Electa, Milano, 1995, pp. 56 – 57.

<sup>5</sup> *idem*

Titolo || Muoversi fra i linguaggi

Autore || Paolo Rosa

Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

sino alla sua esecuzione.

### *Narrazioni parallele*

Il nostro lavoro perde in queste esperienze con Battistelli la sua struttura concettuale originaria ma questo fatto ci impone di cercare un altro senso delle immagini e delle sequenze che si mettono in scena, proponiamo così una narrazione parallela che permette di reggere il confronto con la struttura musicale e drammaturgica. La musica comanda, ma allo stesso tempo evidenzia uno spazio di importante condivisione: l'esperienza della messa in scena. Lì si forma un territorio prettamente teatrale in cui confrontare e associare le nostre visioni, in cui dare forma a quella parte di anima narrante che scaturisce dalla partitura. A quel punto conta l'empatia con cui si affronta l'avventura. Essa regola lo scambio e l'incontro delle idee. In altri casi rende virtuosa anche la dissonanza. Ci siamo trovati varie volte a lavorare in contrappunto con il racconto o viceversa sfruttando le coincidenze casuali dettate dal confronto musicale. La bellezza di questi spettacoli sta proprio nella forza di questo confronto, che non produce antagonismo ma semmai convergenze improvvise, apparizioni, amicizia.

Così è in *Kepler's Traum*, la prima escursione nell'opera contemporanea per il festival Ars Electronica di Linz, ma è soprattutto nel progetto per *The Cenci*, un'opera di teatro musicale realizzata a Londra, che questa necessità diviene progettualmente chiara. Il racconto di Cenci, di Beatrice, della madre, è costantemente contraddetto dalle immagini, mettendo così fisicamente in scena l'intreccio delle falsità, l'intrigo della menzogna, di cui si permea la narrazione di Artaud. La musica sta nel mezzo, diviene con le sue coincidenze il legante dell'instabile verità. "Ahi! viper" esclama Cenci quando Beatrice gli morde un dito dopo una sequenza rapida di intenzioni represses e visualizzate solo attraverso le immagini. Sino alla punizione fatale di Beatrice, conseguenza meschina di una sentenza religiosa, che si consuma contemporaneamente in tre diverse modalità: l'impiccagione sulla scena, l'evocazione di una crocefissione nelle immagini video e la tortura della ruota nella narrazione letteraria. Ultime estreme contraddizioni.

Anche nell'opera *Giacomo mio salviamoci!* viene utilizzata la stessa cifra: le parole, i suoni, le figure "si affiancano per tutto il tempo, a volte si intersecano, a volte prendono direzioni diverse, ma non sono mai didascaliche l'una dell'altra. Anzi, crediamo che il nostro piccolo affresco su Leopardi si possa rintracciare proprio in questi attraversamenti, in queste differenze, nelle sottili vibrazioni procurate dagli accostamenti, nella sorpresa di fugaci sovrapposizioni, nei vuoti lasciati da queste tre narrazioni parallele. Lì, tra questo materiale e con la complicità degli spettatori, possiamo avere la speranza di avvicinare la complessa figura del poeta".

Dobbiamo a Giorgio Battistelli questo prolungato affondo nel mondo della musica contemporanea, che nel nostro percorso si incrocia anche con altri importanti musicisti con cui abbiamo collaborato direttamente o indirettamente. Luca Francesconi prima di tutto, con cui abbiamo intensamente collaborato per *Striaz* e il film *Il Mnemonista* e Ivan Fedele, ma anche Salvatore Sciarrino e Luciano Berio.

### *Interattività*

Tutta la ricerca nel campo del teatro è sempre stata legata a doppio filo con la nostra vicenda artistica. È un continuo entrare e uscire dall'una all'altra condizione travasando i dati raccolti in queste esperienze, arricchendosi con le molteplici interazioni e ampliandosi nella variegata e complessa traiettoria della nostra storia.

L'introduzione dei primi elementi interattivi negli spettacoli è dipesa strettamente dai risultati ottenuti in quella serie di installazioni che abbiamo definito *Ambienti sensibili*, in cui Studio Azzurro ha operato una scelta di linguaggio con risvolti importanti che abbiamo espresso in più di un testo; l'interattività non è stata una spensierata cavalcata sull'innovazione tecnologica, ma uno strumento per intravedere l'orizzonte futuro su cui, a nostro avviso, si sarebbero determinate importanti trasformazioni artistiche e sociali.

Gli esperimenti che sono documentati in questo libro sono stati tentativi, su questo tema, significativi da vari punti di vista. Agire le immagini in scena da parte degli attori o dei danzatori (*Kaspar Hauser*, *Il fuoco l'acqua e l'ombra*, *The Cenci*, *Giacomo mio salviamoci*, *Galileo all'Inferno*) attraverso sensori e rilevatori in computer vision ha dato un buon risultato, così come molto efficace ci è parso l'esperimento di concedere lo stage agli spettatori a fine rappresentazione per poter rivivere alcuni momenti dello spettacolo praticandolo e prolungando la vita della messa in scena con la propria presenza estraniante (*The Cenci* e *Galileo*). Tuttavia l'impressione, anche analizzando le esperienze di gruppi e compagnie contemporanee, è che la potenzialità del dispositivo interattivo soffra in quella costrizione spaziale convenzionale e che la distanza dal pubblico non permetta di valorizzare tutta la sua capacità di coinvolgimento e di dialogo che, viceversa, si rivelano potentemente nelle installazioni.

Gli *ambienti sensibili* sono stati veicolo di conoscenza, portatori di esperienza, dispositivi partecipativi, sono penetrati nel tessuto del sociale come un termometro per misurarne la temperatura, ma sono divenuti anche un anticorpo capace reagire su ciò che si sta degenerando. Tra l'altro, e in questo caso ci interessa molto, hanno determinato spazialità nuove estendendo il limite reale: dagli ecosistemi del sensibile, gli habitat partecipativi sino alle infinite e invisibili praterie della Rete e da lì rimbalzando nei reticoli di nuove socialità. Difficile dunque trasportare queste caratteristiche espanse nel ristretto e convenzionale mondo del palcoscenico.

Tutto ciò spinge a dire che oggi il teatro debba ripensarsi aprendosi ed estendendosi "fuori di sé", oltre lo spazio codificato, sconfinare nei luoghi dove si possono sperimentare liberamente altri formati e modalità, l'intreccio dei diversi linguaggi espressivi, il gioco dei ruoli, dei conflitti e delle relazioni sociali, sperimentare le nuove tecnologie applicate ai

Titolo || Muoversi fra i linguaggi

Autore || Paolo Rosa

Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

comportamenti. In questa moltiplicazione di esperienze, molte già in atto, esprime la sua vitalità e può ritrovare la sua nuova centralità, in cui domina la relazione privilegiata con lo spettatore.

Così, dopo aver posto le nostre principali attenzioni prima al ruolo drammaturgico delle componenti tecnologiche in scena e successivamente alla costruzione narrativa fatta su linee di racconto contigue che si intersecano e si distaccano continuamente, il nostro percorso nel teatro, inteso nel senso più ampio di luogo performativo, prosegue esplorando la sua relazione con il pubblico.

### *Sparizione dell'attore e apparizione dello spettatore*

Rileggendo il percorso fatto da Studio Azzurro con l'attenzione al tema dello spettatore, si può facilmente avvertire come nell'arco degli anni sia avvenuta la progressiva sparizione di quell'elemento di mediazione tra narrazione e persone che corrisponde alla presenza dell'attore e come, di pari passo, sia aumentata la necessità inversa di spostare, nel ruolo protagonista, quella dello spettatore. Nella "doppia scena" dei primi lavori con Corsetti, l'attore si confronta con il suo clone ripreso in video, sente la concorrenza del proprio doppio virtuale e anche la scena reale sente l'incombere della scena virtuale. Poi con *Delfi* si passa a un luogo dove la scena è negata e anche il protagonista è negato, è immerso nel buio, nella non visibilità, ed è percepibile soltanto attraverso gli occhi della tecnologia. Quindi un attore che sparisce dalla scena pur essendo fisicamente presente. Negli ultimi lavori l'attore svanisce del tutto, non esiste più come in *Neither*. È un palcoscenico senza protagonista, senza fondali, senza oggetti, il *niente* appunto voluto da Beckett. Contemporaneamente nei nostri *Ambienti sensibili* è invece richiesta una forte volontà di presenza e partecipazione, e se non ci sono le persone che agiscono con i loro gesti e comportamenti quell'opera non si compie, perde il suo senso. Il dispositivo interattivo compie un rovesciamento, l'artista chiama la persona comune a entrare in un habitat scenico e gli crea le condizioni per trasformarsi in attore o meglio per far coincidere il ruolo dell'attore con quello dello spettatore. Senza la valenza che questo passaggio determina non si genera quel significato che non a caso inquadriamo in una estetica delle relazioni<sup>6</sup>.

Il passo indietro richiesto all'attore è ovviamente simbolico, esprime una situazione che ci porta a scenari più allargati che richiamano quelli della "società dello spettacolo" di debordiana memoria.

*Oggi viviamo dentro un grande mondo fiction. Passiamo molto tempo davanti a schermi di tutte le misure, dai telefonini e gli ipod ai maxischermi, guardando finzioni, comunichiamo e operiamo in Rete assumendo altre identità, con alter ego e avatar virtuali. Recitiamo come burattini comportamenti dettati dalle procedure che l'universo tecnologico ha programmato per noi, privilegiati abitanti delle cosiddette società avanzate. Altre volte sembriamo invece dei burattinai, quando pilotiamo suoni, immagini, oggetti, architetture e protesi con una quantità sempre crescente di telecomandi. Le grandi metropoli, le stazioni, le metropolitane e gli aeroporti mescolano schermi e folle di gente in un tale inestricabile intreccio che mondo reale e mondo virtuale arrivano a confondersi e ci sembra di galleggiare all'interno di infinite quinte teatrali.*

*Se anche il mondo è diventato un grande palcoscenico, dove tutto ha una ripercussione immediata anche grazie all'amplificazione mediatica, ci si deve attrezzare per essere protagonisti di questa rappresentazione inevitabile, maturando la consapevolezza e l'attitudine necessarie per diventare buoni attori invece che agire come marionette, di essere buoni registi piuttosto che burattinai robotizzati. Questo grande mondo fiction che intreccia costantemente le dimensioni del reale e del virtuale, sia a livello fisico sia a livello psicologico, ci richiede la capacità di esserne consapevoli interpreti ed autori. Occorre che ciascuno faccia la sua parte, non nel senso di fingere, ma sviluppando la capacità di esprimere in modo autentico la propria identità.<sup>7</sup>*

### *Conclusione*

Appare a questo punto evidente, per le ragioni che si è cercato di delineare nel corso di questo scritto, considerare gli ambienti interattivi, gli habitat partecipativi, così come altre innumerevoli forme estemporanee (performance di musica contemporanea, jam session, reading poesia e musica, parate, ecc.) e altre ricerche in rete o attraverso la rete, come indispensabile prolungamento di quella tradizione teatrale proiettata nell'oggi. Sono esperienze capaci di interpretare, con la loro vocazione relazionale, con la loro frequentazioni liminali e disseminate, sia il dialogo con le varie discipline che un rapporto di prossimità con un pubblico. Sono esperienze che possono rifondare l'idea di teatro, nutrirlo con le sensibilità che arrivano direttamente dalle persone, dalle loro emozioni, persino dai loro gesti. Possono spingere il teatro a riproporre quella vocazione ad essere luogo di ritualità, riconoscibilità identitaria e convergenza sociale. Una vera e propria area laboratoriale antropologica permanente, in grado di utilizzare gli strumenti e linguaggi più nuovi, come spesso il teatro ha fatto nella sua lunga e impressionante storia, e capace di produrre anticorpi di consapevolezza e di creatività partecipata.

In conclusione, ma ricollegandomi all'inizio, anche se il teatro non era propriamente nei nostri pensieri, ora sta nei fatti. E i fatti sono quelli che raccontiamo qui. L'esperienza del teatro è divenuta pervasiva, ha inesorabilmente intrecciato tutta la nostra attività, l'ha marcata e l'ha sollecitata generando una modalità stilistica in cui ci riconosciamo. Ci ha aiutato, nei nostri voli virtuali, a mantenere la presa sulla fisicità delle cose, dei corpi e degli spazi. Alimentando il dialogo, fra questi due fattori,

<sup>6</sup> A. Balzola, P. Rosa – *L'arte fuori di sé – un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, 2011, cap. *Arte delle relazioni e del dispositivo*, p. 101.

<sup>7</sup> *ivi*, p.112.

Titolo || Muoversi fra i linguaggi

Autore || Paolo Rosa

Pubblicato || Noemi Pittaluga e Valentina Valentini, *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto, 2012

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

che sin dall'inizio ha segnato le nostre scelte.

Molti altri lavori che hanno a che fare con la teatralità non abbiamo potuto documentare in questo libro: *Primo scavo* al Festival di Locarno, *Storie per Corse* ad Amsterdam, *La perfezione di uno spirito sottile*, *Alexander Nievski*, *Il combattimento di Ettore e Achille*, *i Nodi del Mediterraneo*, *Striaz*, *Lips- eyesbang!*, questi ultimi due con Luca Francesconi, oltre ad altre esperienze più estemporanee: i mapping come *Il Risveglio* realizzato nel 2011 in Piazza della Scala a Milano, *L'alba a mezzanotte* alla Fabbrica del Vapore, *Continuum Vitae* a Minori, il *Tredicesimo testimone* su Leonardo da Vinci, le performance fatte in Giappone, ecc<sup>8</sup>. Ma estendendoci ancor di più potremmo riferirci ai nostri *Musei di Narrazione*, una serie di progetti e realizzazioni che abbiamo sviluppato in questi ultimi anni con l'intenzione di evidenziare il passaggio storico che sta avvenendo dal museo di collezione a quello di narrazione. Con il bagaglio della scena è stato possibile realizzare un *Museo della Mente*<sup>9</sup> che induce lo spettatore ad addossarsi le vesti dello stigma, o coinvolgere le emozioni per la mostra su *Fabrizio De Andrè*<sup>10</sup> e nella grande esposizione *Fare gli Italiani*<sup>11</sup>. Quest'ultima, molto dichiaratamente legata ad un dispositivo di forte impatto teatrale: il percorso di circa 12.000 mq era un susseguirsi di piattaforme, simili a piccoli palcoscenici, di scenari oggettuali, di apparizioni improvvise e angoli volutamente bui.

Ciò che importa in tutto questo, che sia su un palcoscenico o in un museo, su una piazza o in una cantina è lo spettacolo dello sguardo e dei gesti degli spettatori. Quella messa in scena dello sguardo guardato che mostra quanto può essere importante se non addirittura determinante mantenere vive, nell'esperienza dell'uomo, queste forme espressive che ci spostano continuamente tra la Storia, quella grande, e il nostro "teatrino quotidiano".

---

<sup>8</sup> Per notizie su alcuni di questi lavori: *Ambienti sensibili, esperienze tra interattività e narrazione*, Electa, Milano 1999; cofanetto libro + DVD *Studio Azzurro, Videoambienti, ambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro*, a cura di Bruno di Marino, Feltrinelli, Milano, 2007; [www.studioazzurro.com](http://www.studioazzurro.com).

<sup>9</sup> cfr. *Studio Azzurro, Musei di Narrazione. Ambienti, percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2011.

<sup>10</sup> cfr. Vittorio Bo, Guido Harari, Studio Azzurro (a cura di), *Fabrizio De Andrè, la mostra*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2008.

<sup>11</sup> cfr. Studio Azzurro, *Fare gli italiani*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2011.

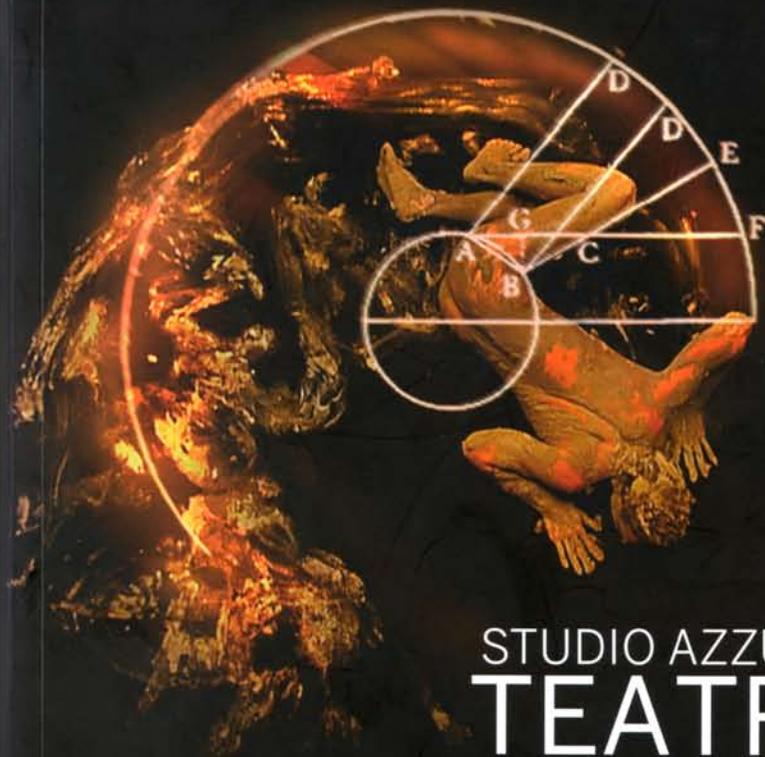
Il lavoro di Studio Azzurro si legge all'interno dei nuovi paradigmi connessi al mutamento che la scienza, le nuove tecnologie, l'estetica vanno elaborando a partire dagli ultimi tre decenni del XX secolo e oltre. Il libro analizza gli spettacoli musicali, teatrali, di danza del gruppo, parte significativa della articolata produzione in cui il lavoro di Studio Azzurro in questi trenta anni si è dispiegato.

All'interno del volume una rigorosa ricostruzione degli spettacoli basata sui documenti conservati negli archivi di Studio Azzurro (schizzi, storyboard, testi, immagini fotografiche, recensioni, locandine) e sulla memoria diretta degli autori.

Molte domande attraversano i testi, in particolare: l'uso di dispositivi tecnologici ha narcotizzato o amplificato la dimensione teatrale? Una drammaturgia che ha come dispositivo costruttivo le nuove tecnologie è stata in grado di reinventare il medium teatro?

STUDIO AZZURRO

TEATRO



# STUDIO AZZURRO TEATRO

a cura di Noemi Pittaluga e Valentina Valentini

contrasto

contrasto

€35,00

ISBN 978-88-6965-351-3

